

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA

ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

ÁNGELES SIRVENT RAMOS (ED.)

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

COORDINADOR DEL COMITÉ DE EDICIÓN

José Luis Arráez Llobregat

COMITÉ DE EDICIÓN

Marina Aragón Cobo - José Luis Arráez Llobregat - Mireia Carol Gres
Maribel Corbí Sáez - Víctor D. Domínguez Lucena - Mercedes Eurrutia Cavero
Ángeles Llorca Tonda - Mireia López Simó - Amelia Peral Crespo
Montserrat Planelles Iváñez - Fernande Ruiz Quemoun
M.^a Carmen Serrano Belmonte - Ángeles Sirvent Ramos - Chistine Verna Haize

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Para la realización de la presente publicación se ha contado con ayudas económicas procedentes de las siguientes instituciones:

Ministerio de Ciencia y Tecnología. Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Acción Especial con n.º de referencia: BFF2002-10802-E.

Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante,
con la colaboración del Ministerio de Ciencia y Tecnología
y la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)

© Ángeles Sirvent Ramos (Ed.)

© de la presente edición: Universidad de Alicante, 2005

**ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE**

ISBN O.C.: 84-7908-851-6
Depósito legal: XX-XXXX-2006

Tomo I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS
ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES
ISBN: 84-7908-789-7

Tomo II

EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESA
L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

ISBN: 84-7908-790-0

Tomo III

EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESA
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET TRADUCTION FRANÇAISES

ISBN: 84-7908-791-9

Enumeración de palabras clave: Espacio, texto, cultura francesa, literatura francesa, espacio autobiográfico, espacio femenino, teoría literaria, lingüística francesa, lengua francesa, FLE, lengua francesa especializada, espacios multimedia, traducción francesa, Alicante, Ángeles Sirvent, Universidad de Alicante.

Signaturas de referencia: 840.0 (082), 840 (082).

Diseño portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica (Universidad de Alicante)

Composición: Buena letra, S.L.

Impresión y encuadernación: XXXXXXXXXXXXXXXX

Portada: Eusebio Sempere.

La primavera, 1965. Serigrafía. Carpeta Las Cuatro Estaciones.

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera—, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

TOMO I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES

INTRODUCCIÓN	29
<i>Ángeles SIRVENT RAMOS</i>	
EL YO, ESE PARAJE... LE MOI, CE LIEU-DIT	33
<i>Javier DEL PRADO BIEZMA</i>	
1. LOS ESPACIOS IMAGINARIOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO FEMENINO, ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO, ETC. LES ESPACES IMAGINAIRES: LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE FÉMININ, ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE, ETC.	55
LE DÉPAYSEMENT (OU LE NON-ESPACE) CHEZ DURAS	57
<i>Emma ÁLVAREZ PRENDES</i>	
L'ESPACE IMAGINAIRE DE L'AMOUR LESBIEN DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE R. VIVIEN	69
<i>Claude BENOÎT MORINIÈRE</i>	
EL DISCURSO LITERARIO EN LA OBRA DE PATRICK MODIANO	81
<i>Juan Pablo BORDA LAPÉBIE</i>	
MUJERES MAXIMALISTAS	95
<i>Rosa DE DIEGO MARTÍNEZ - Lydia VÁZQUEZ MOLINA</i>	
ET S'IL Y AVAIT ENCORE UN VENTRE? L'ART DE GRANDIR DE CLAUDE DARBELLAY	105
<i>M.^a Carmen GARCÍA CELA</i>	
MARGUERITE YOURCENAR OU LE REFOULEMENT DU FÉMININ	119
<i>Manuela LEDESMA PEDRAZ</i>	

EL ESPACIO FEMENINO EN LOS CUENTOS DE DIDEROT	137
<i>M.ª Ángeles LLORCA TONDA</i>	
EL DISCURSO LÉSBICO DE RENÉE VIVIEN EN <i>UNE FEMME M'APPARUT</i> COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL	147
<i>María Dolores MARTÍNEZ MUÑOZ</i>	
LES ESPACES DE L'EXIL	155
<i>M.ª Carmen MOLINA ROMERO</i>	
UNIVERSO REAL, UNIVERSO IMAGINARIO, ESPACIO REAL, ESPACIO IMAGINARIO: COLETTE, SIDO Y <i>LA MAISON DE CLAUDINE</i>	169
<i>María Teresa MUÑOZ ZIELINSKI</i>	
TROIS FEMMES HORS QUATRE MURS, TROIS FEMMES EN QUÊTE D'HIS- TOIRE. UNE LECTURE DE <i>CLAIRE LACOMBE</i> , <i>BERTY ALBRECHT</i> ET <i>CHARLOTTE</i> DE MICHÈLE FABIEN	179
<i>Dominique NINANNE</i>	
L'ESPACE ET LES MOTS DANS L'IMAGINAIRE MERNISSIEN	199
<i>Antonia PAGÁN LÓPEZ</i>	
LAS MUJERES EN EL ESPACIO VELADO DE LA ESCRITURA. UNA REALIDAD «INVOLUNTARIA»	217
<i>Amelia PERAL CRESPO</i>	
EL DIÁLOGO EN LA CARTA: UNA CLÁUSULA DEL PACTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO EPISTOLAR	227
<i>María del Pilar SAIZ CERREDA</i>	
EL BOSQUE Y EL IMAGINARIO FEMENINO MEDIEVAL	237
<i>M.ª Jesús SALINERO CASCANTE</i>	
LOS ESPACIOS DEL DOLOR EN LAS NOVELAS DE JEAN BRULLER (VERCORS)	257
<i>Cristina SOLÉ CASTELLS</i>	
LE DIFFICILE ESPACE DU MOI DANS <i>BELLE DU SEIGNEUR</i> , D'ALBERT COHEN	269
<i>Carlota VICENS PUJOL</i>	

2. ALICANTE EN LA LITERATURA Y LA CULTURA FRANCESAS. ALICANTE DANS LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE FRANÇAISES	283
DEL LENGUAJE Y OTROS TESTIMONIOS. DOS VIAJEROS FRANCESES POR ALICANTE Y SU PROVINCIA	285
<i>M.ª Dolores ESPINOSA SANSANO</i>	
VALERY LARBAUD EN ALICANTE. ALICANTE EN VALERY LARBAUD ...	297
<i>Ángeles SIRVENT RAMOS</i>	
ALICANTE DE JACQUES PRÉVERT	317
<i>Pere SOLÀ SOLÉ</i>	
PIERRE PARIS Y FRANÇOIS PIETRI: EL VIAJE DE IDA Y VUELTA DE LA DAMA DE ELCHE	331
<i>Emilio SOLER PASCUAL</i>	
3. EL ESPACIO EN LAS LITERATURAS FRANCÓFONAS. L'ESPACE DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES ..	347
LA TRAVERSÉE DE L'ESPACE: <i>LÉON L'AFRICAIN</i> D'AMIN MAALOUF ..	349
<i>María Ángeles CAAMAÑO PIÑEIRO</i>	
ESCRITURAS DEL YO Y ESPACIO LITERARIO	361
<i>Elena CUASANTE FERNÁNDEZ</i>	
ESPACIOS ESCÉNICOS Y SIMBOLISMO: <i>PELLÉAS ET MÉLISANDE</i>	375
<i>Arturo DELGADO CABRERA</i>	
GABRIELLE ROY: PERSONAJES EN BUSCA DE SU ESPACIO	389
<i>Olaya GONZÁLEZ DOPAZO</i>	
EL ESPACIO DE LA ESCRITURA EN LOS RELATOS CORTOS DE BÉATRIX BECK	399
<i>Pedro PARDO JIMÉNEZ</i>	

DES LIEUX ET DES PAYSAGES DANS LA POÉSIE BELGE DE 1920 À 1960	413
<i>Martine RENOUPREZ</i>	
EL ESPACIO NATURAL EN <i>PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE</i>	429
<i>Carmen SERRANO BELMONTE</i>	
LA (RE)CONSTRUCTION DE L'ESPACE INTIME DANS <i>LE SCORPION</i> D'ALBERT MEMMI	437
<i>Ana SOLER PÉREZ - Azucena MACHO VARGAS</i>	
ESPACIO, TEXTO Y CULTURA: LA CIUDAD MUERTA EN LAS RELACIONES INTERCULTURALES HISPANOFLAMENCAS	449
<i>Frederik VERBEKE</i>	
4. LOS ESPACIOS FRANCÓFONOS. LES ESPACES FRANCO-PHONES	469
LA CIUDAD EN LA ÚLTIMA CANCIÓN FRANCESA	471
<i>Belén ARTUÑEDO GUILLÉN</i>	
L'ESPACE DE LA DÉRISION CHEZ JEAN-CLAUDE GERMAIN	487
<i>Michel L. BAREAU</i>	
UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (I)	503
<i>Javier BENITO DE LA FUENTE - Laurence BOUDART</i>	
UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (II)	513
<i>Javier BENITO DE LA FUENTE - Laurence BOUDART</i>	
CLAUDE BEAUSOLEIL, ORIGINES ET TRANSFORMATIONS DANS L'ESPACE POÉTIQUE QUÉBÉCOIS	525
<i>Alfonso Rafael BUELVAS-GARAY</i>	
UN ESPACE SINGULIER ET CONTROVERSÉ: LES FOURONS	541
<i>Marie-France COLLART</i>	

LOS ESPACIOS FÍSICOS, HISTÓRICOS Y SIMBÓLICOS DE LA MINORÍA FRANCÓFONA DE ONTARIO (CANADÁ)	553
<i>Bárbara FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE</i>	
EL ESPACIO FRANCÓFONO EN ASTURIAS	565
<i>Antonio NIEMBRO PRIETO</i>	

TOMO II

**EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESAS
L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES**

5. CONSTRUCCIÓN Y FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA. CONSTRUCTION ET FONCTION DE L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE	599
<i>EL CAMBIO PARADIGMÁTICO EN EL INTERTEXTO COMPARATISTA</i>	
<i>Jesús CAMARERO ARRIBAS</i> 601	
LE LANGAGE DE L'ESPACE ET LES LIEUX DU LANGAGE	617
<i>Luis GASTÓN ELDUAYEN</i>	
SOUS LA QUESTION DE L'ESPACE ET DU TEXTE, L'IMPENSÉ DE L'ÉCRITURE	629
<i>Jean-Gérard LAPACHERIE</i>	
6. EL ESPACIO EN LA LITERATURA FRANCESA. L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE	637
<i>EL ESPACIO EN ALGUNAS FIGURAS DE LA MÍSTICA</i>	
<i>M.ª Paz ALCALDE ONRUBIA</i> 639	
<i>ESPAÑA: ESPACIO REAL E IMAGINADO</i>	
<i>Elena BAYNAT MONREAL</i> 659	
<i>HUGO L'EUROPÉEN: LA BELGIQUE COMME ESPACE DE LIBERTÉ ET DE PROGRÈS</i>	
<i>André BÉNIT</i> 677	
<i>MONDO ET AUTRES HISTOIRES: UN ESPACE DE SYMBOLES</i>	
<i>Dominique BONNET</i> 697	

ESPACIALIDAD SIMBÓLICA EN <i>UN AMOUR DE PÈRE</i>	709
<i>María Dolores BURDEUS PÉREZ</i>	
LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO EN <i>LA CITÉ DORMANTE</i> DE MARCEL SCHWOB	721
<i>Nuria CABELLO ANDRÉS</i>	
DEL ESPACIO NARRATIVO Y DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN SAMUEL BECKETT: DE <i>MERCIER ET CAMIER</i> À <i>EN ATTENDANT GODOT</i>	731
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
EL ESPACIO EVANESCENTE EN <i>GARGANTUA Y PANTAGRUEL</i> DE RABELAIS	747
<i>Beatriz COCA MÉNDEZ</i>	
ESPACES DE LA MODERNITÉ ET DOUCEUR DE VIVRE	761
<i>M.^a Isabel CORBÍ SÁEZ</i>	
UN IMAGINAIRE MARIN DANS L'ŒUVRE DE MARIE DARRIEUSSECQ ..	775
<i>Adela CORTIJO TALAVERA</i>	
L'ESPACE DANS L'ŒUVRE DE DIWO	791
<i>Carmen CUÉLLAR SERRANO - Concha PARRA GALLARDO</i>	
LA INSULARIDAD COMO ESPACIO DE MUERTE EN <i>UN HOMME OBSCUR</i> DE MARGUERITE YOURCENAR	811
<i>Miguel Ángel DÍAZ MARTÍNEZ-FALERO</i>	
LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE LA GRECIA ANTIGUA: GEÓGRAFOS Y VIAJEROS EN LA FRANCIA DEL SIGLO DE LAS LUCES	829
<i>Gloria DÍEZ ABAD</i>	
ESPACIO RELIGIOSO Y ESPACIO NATURAL EN <i>LA FAUTE DE</i> <i>L'ABBÉ MOURET</i>	849
<i>Victor Daniel DOMÍNGUEZ LUCENA</i>	
ITINERARIO REVERSIBLE, CENDRARS-APOLLINAIRE: ESCRITURA DEL ESPACIO EN EL TEXTO POÉTICO	861
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
L'ESPACE DE L'AMOUR EN DEHORS DU MARIAGE OU LE PROBLÈME DE L'ADULTÈRE CHEZ CHRÉTIEN DE TROYES: <i>CLIGÈS</i> PAR RAPPORT AU <i>TRISTAN</i>	875
<i>Ramón GARCÍA PRADAS</i>	

JULES VERNE OU LA TENTATION DE L'INACHÈVEMENT	897
<i>Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ</i>	
LA CIUDAD: ESPACIO REAL, ESPACIO SOÑADO. EL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	913
<i>Inmaculada ILLANES ORTEGA</i>	
LES ESPACES PRIVÉS ET LES OBJETS DANS <i>LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS</i> DE LOUVET DE COUVRAY	929
<i>Juan JIMÉNEZ SALCEDO</i>	
LE BLASON, ESPACE FÉMININ DANS QUELQUES POÉSIES BAROQUES ET MANIÉRISTES	943
<i>Yolanda JOVER SILVESTRE</i>	
LA DIMENSIÓN ESPACIAL DE LA MUERTE EN <i>HUGUES CAPET</i>	961
<i>José Miguel LAMALFA DÍAZ</i>	
<i>POINT DE LENDEMAIN</i> DE VIVAN DENON: ANALYSE DE L'ESPACE	971
<i>M.ª Ángeles LENCE GUILABERT</i>	
DE LA CLAUSTROPHOBIE D'OCTAVE À LA CLAUSTROPHILIE DE FABRICE: UN PARCOURS STENDHALIEN	985
<i>Françoise LENOIR JAMELOT</i>	
LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE ET L'ESPACE	1004
<i>Daniel LEUWERS</i>	
EL ESPACIO Y LA MIRADA O EL HOMBRE COMO ESPEJO DEL UNIVERSO EN BALZAC Y EN BAUDELAIRE: L'IMMENSITÉ INTIME	1023
<i>María Teresa LOZANO SAMPEDRO</i>	
L'ESPACE DES POÈTES LATINS DANS <i>L'OLIVE</i> DE DU BELLAY	1029
<i>Jerónimo MARTÍNEZ CUADRADO</i>	
PARÍS EN DOS RELATOS CORTOS DE BALZAC: <i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i> Y <i>UN ÉPISODE SOUS LA TERREUR</i>	1047
<i>Pedro Salvador MÉNDEZ ROBLES</i>	
L'ESPACE DANS LES FARCES FRANÇAISES DU MOYEN ÂGE	1063
<i>M.ª del Pilar MENDOZA RAMOS</i>	
LE POÈTE QUI VA, L'ÉCRITURE QUI VA. À PROPOS DE <i>CHUTES DE PLUIE FINE</i> DE JEAN-MICHEL MAULPOIX	1073
<i>Evelio MIÑANO MARTÍNEZ</i>	

EL RELATO BREVE EN LA PRENSA PERIÓDICA DEL SIGLO XIX: <i>LA REVUE FANTAISISTE</i>	1089
<i>Concepción PALACIOS BERNAL</i>	
ESTUDIO DE UN ESPACIO MARGERITIANO: LA ISLA	1103
<i>Ana María PÉREZ LACARTA</i>	
ESPACES ONIRIQUES DANS L'ŒUVRE PANIQUE DE ROLAND TOPOR OU DE L'INSERTION DU FANTASTIQUE DANS LE QUOTIDIEN	1119
<i>Domingo PUJANTE GONZÁLEZ</i>	
EL ESPACIO DEL VIAJE EN EUGÈNE LABICHE	1139
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
CUANDO EL ESPACIO SE LLENA DE COLORES: LOS PAISAJES DE GAUTIER	1159
<i>María Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO</i>	
À TRAVERS LES ÎLES CAMUSIENNES DE LA MÉDITERRANÉE	1175
<i>Hélène RUFAT PERELLÓ</i>	
LE DISCOURS DUBITATIF: ESPACE D'ACCUSATION ET DE DÉNONCIA- TION	1187
<i>Catalina SAGARRA</i>	
ESPACIO Y VOZ DEL AUTOR EN LAS PROSIFICACIONES DE FINALES DE LA EDAD MEDIA	1197
<i>M.^a Jesús SALILLAS PARICIO</i>	
ESPACIO AÉREO Y ESPACIO TERRESTRE, LUGARES DE PROYECCIÓN INTERIOR	1209
<i>Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ</i>	
EL RELATO EN VERSO COMO ESPACIO PARA LO BURLESCO: <i>LE ROI DE FOULE-POINTE</i> DE JACQUES CAZOTTE	1223
<i>Alfonso SAURA SÁNCHEZ</i>	
EL ENTORNO EN LA OBRA DE ROBERT PINGET	1235
<i>Elena SUÁREZ SÁNCHEZ</i>	
VIAJEROS FRANCESES EN LA ESPAÑA DEL XVIII: LOS ESPACIOS DEL ENCUENTRO AMOROSO	1251
<i>Inmaculada TAMARIT VALLÉS</i>	

L'ESPACE DE LA FAUTE ET DE LA PRIÈRE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE PIERRE JEAN JOUVE	1269
<i>Ilda TOMAS</i>	
LA VIVENCIA DEL COSMOS EN GUY DE MAUPASSANT	1283
<i>Isabel VELOSO SANTAMARÍA</i>	
LA IMPORTANCIA FUNCIONAL DE LA ESPACIALIDAD EN <i>LE FAUSSAIRE</i> DE JEAN BLANZAT	1299
<i>Joan VERDEGAL CEREZO</i>	
UN ESPACIO FANTÁSTICO EN RABELAIS: EL CAPÍTULO 32 DEL <i>PANTAGRUEL</i>	1317
<i>Alicia YLLERA FERNÁNDEZ</i>	

TOMO III

**EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESAS
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET LA TRADUCTION FRANÇAISES**

ESPACE ET TEXTE: PANORAMA HISTORIQUE ET CONTEM- PORAIN DES LANGUES	1347
<i>André CLAS</i>	
7. LA EXPRESIÓN DEL ESPACIO EN EL FLE. L'EXPRESSION DE L'ESPACE EN FLE	1369
ESTRUCTURAS LOCATIVAS EN FLE: INTERPRETACIONES SEMÁNTICAS .	1371
<i>Rosa M.ª ALONSO DÍAZ - Carlos MORIYÓN MOJICA</i>	
EL USO DE LAS PREPOSICIONES DE LUGAR EN FLE: PROBLEMAS DE APRENDIZAJE	1389
<i>Maud BENETEAU - Silvia VALDESPINO</i>	
L'IMAGINAIRE ET LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE NARRATIF EN FLE	1403
<i>Javier DE AGUSTÍN GRIJALBO</i>	
L'ESPACE RÉSERVÉ À LA PHRASÉOLOGIE DANS LA DIDACTIQUE DU FLE	1421
<i>M.ª Isabel GONZÁLEZ REY</i>	

ESPACE THÉÂTRAL ET REPRÉSENTATION CULTURELLE: JOUER LA LANGUE ET LA CULTURE FRANÇAISES	1441
<i>Cécile VILVANDRE DE SOUSA</i>	
8. EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA. L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE	1455
RIQUEZA SEMÁNTICA DE LOS NOMBRES DE LOS ESPACIOS URBANOS .	1457
<i>Anna-Maria CORREDOR PLAJA</i>	
LA PRÉSUPPOSITION COMME ESPACE MENTAL	1469
<i>Mónica DJIAN CHARBIT - Javier VICENTE PÉREZ</i>	
EL ESPACIO (DISCURSIVO) DEL OTRO EN LA LENGUA / EN LA ENUNCIACIÓN	1481
<i>María Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ</i>	
ESPACES GÉOGRAPHIQUES / ESPACES MÉTAPHORIQUES: DU TEXTUEL À L'ICONIQUE DANS LA CONSTRUCTION DU SENS	1495
<i>Mercedes FERNÁNDEZ MENÉNDEZ - María del Mar DÍAZ</i>	
EL ESPACIO DE LA ACCIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE DE LA DIMENSIÓN TEMÁTICA Y COMPOSICIONAL EN EL TEXTO DE UN FAIT DIVERS DE LA PRENSA FRANCESA	1513
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
EL ESPACIO DISCURSIVO EN CUATRO GRAMÁTICAS ESPAÑOLAS PARA FRANCESES DE LA ÉPOCA MODERNA	1527
<i>María Elena JIMÉNEZ DOMINGO</i>	
L'ESPACE BLANC, AU CARREFOUR PLURIDISCIPLINAIRE DE L'ÉCRITURE	1543
<i>Elena LLAMAS POMBO</i>	
ÉTUDE DE LA RELATION ESPACE-TEMPS: LE CAS DE «PUIS»/«PUES» .	1559
<i>Noelia MICÓ ROMERO</i>	
SEMÁNTICA, SINTAXIS Y PRAGMÁTICA DEL ESPACIO EN LAS LENGUAS DE SIGNOS	1571
<i>Carlos MORIYÓN MOJICA - Silvia VALDESPINO NÚÑEZ</i>	
L'ÉLABORATION D'UN ESPACE PERSONNEL PAR L'EMPLOI DES PRÉPOSITIONS	1591
<i>Guilhem NARO ROUQUETTE</i>	

DEUX MARQUEURS REVISITÉS: LE CAS DE «ALORS» ET DE ..«DONC» DANS L'ESPACE DISCURSIF	1603
<i>M.ª Amparo OLIVARES PARDO</i>	
UN ANTIGUO ESPACIO: LA EVIDENCIA	1623
<i>José PÉREZ CANALES</i>	
DEIXIS ESPACIAL Y LOCALIZACIÓN EN EL DISCURSO PUBLICITARIO TURÍSTICO	1643
<i>María Luisa PIÑEIRO MACEIRAS</i>	
CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO TEXTUAL: LOS CONECTORES DE REFORMULACIÓN PARAFRÁSTICA	1653
<i>M.ª Jesús SALÓ GALÁN</i>	
 9. LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO. LA TRADUCTION DE L'ESPACE.....	1673
EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN TRADUCCIÓN LITERARIA	1675
<i>Natalia ARREGUI BARRAGÁN</i>	
EL ESPACIO SOCIAL DE LA MUJER EN LA LITERATURA TROVADO- RESCA Y SU TRADUCCIÓN	1693
<i>M.ª Pilar BLANCO GARCÍA</i>	
L'ESPACE DANS LA PHRASÉOLOGIE : ANALYSE CONTRASTIVE FRAN- ÇAIS-ESPAGNOL	1707
<i>M.ª Paz CUBILLA ARRANZ - Ascensión SIERRA SORIANO</i> <i>Miguel TOLOSA IGUALADA</i>	
LES TRADUCTIONS ET LES LIVRES FRANÇAIS POUR LA JEUNESSE AU DÉBUT DU XIX ^e SIÈCLE EN ESPAGNE. LE CATALOGUE DE MALLÉN & SALVÁ (VALENCIA, 1819)	1725
<i>Brigitte LÉPINETTE</i>	
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES NOMS COMPLEXES DU TRANSPORT DANS A LEXICOGRAPHIE BILINGUE FRANÇAIS-ESPAGNOL	1745
<i>Mireia LÓPEZ SIMÓ</i>	
TRES POEMAS INSULARES DE ABDELLATIF LAÂBI: UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN POÉTICA	1757
<i>José M. OLIVER FRADE - Clara CURELL AGUILÀ</i>	
LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO DENOMINATIVO DE LA FONTAINE	1769
<i>M.ª Rosario OZAETA GÁLVEZ</i>	

LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS VERSIONES AL ESPAÑOL DE LAS OBRAS DE PATRICK MODIANO	1785
<i>Norma RIBELLES HELLÍN</i>	
EL ESPACIO EN LAS PAREMIAS FRANCESAS Y SU TRADUCCIÓN ESPA- ÑOLA	1799
<i>Julia SEVILLA MUÑOZ</i>	
10. EL ESPACIO EN LAS LENGUAS ESPECIALIZADAS. L'ES- PACE DANS LES LANGUES DE SPÉCIALITÉ	1811
LES ESPACES DE LA RESTAURATION : PASSÉ ET PRÉSENT DE LEUR LEXIQUE	1813
<i>Marina ARAGÓN COBO</i>	
EL ESPACIO DE INTERNET EN LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS: ESTUDIO COMPARATIVO FRANCÉS-ESPAÑOL SOBRE EL USO DE LOS ANGLI- CISMOS EN DICHO ÁMBITO	1831
<i>Mercedes EURREUTIA CAVERO</i>	
L'ESPACE VIRTUEL DE LA CLASSE EN FRANÇAIS LANGUE DE SPÉCIALITÉ	1849
<i>Brisa GÓMEZ ÁNGEL</i>	
EL DICCIONARIO EN LA ENSEÑANZA DEL FRANCÉS PARA FINES ESPE- CÍFICOS	1859
<i>Mercedes LÓPEZ SANTIAGO</i>	
LE FRANÇAIS COMME LANGUE SPÉCIFIQUE: LE FRANÇAIS DU TOU- RISME	1869
<i>Natalia MACIÁ ESPADAS</i>	
11. LOS ESPACIOS MULTIMEDIA. LES ESPACES MUL- TIMÉDIA	1879
L'INTERNET COMME ESPACE POUR LA DÉFENSE ET LA PROMOTION DE LA LANGUE FRANÇAISE	1881
<i>Mireia CAROL GRES</i>	
DE L'ESPACE LITTÉRAIRE À L'ESPACE FILMIQUE. <i>LA BELLE ET LA BÊTE</i>	1893
<i>Rafael RUIZ ÁLVAREZ</i>	

ESPACIOS VIRTUALES PARA EL APRENDIZAJE DEL FRANCÉS 1909
Mercedes SANZ GIL

LES ESPACES DE LA MÉDIOLOGIE ET LES NOUVEAUX ENJEUX DE LA
ÉDIATION. LA MÉTAPHORE DU VOYAGE DANS LE PROJET SMAIL 1925
M.^a Luisa VILLANUEVA ALFONSO

TOMO I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS

ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES

ÍNDICE

TOMO I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES

INTRODUCCIÓN	29
<i>Ángeles SIRVENT RAMOS</i>	
EL YO, ESE PARAJE... LE MOI, CE LIEU-DIT	33
<i>Javier DEL PRADO BIEZMA</i>	
1. LOS ESPACIOS IMAGINARIOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO FEMENINO, ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO, ETC. LES ESPACES IMAGINAIRES: LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE FÉMININ, ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE, ETC.	55
LE DÉPAYSEMENT (OU LE NON-ESPACE) CHEZ DURAS	57
<i>Emma ÁLVAREZ PRENDES</i>	
L'ESPACE IMAGINAIRE DE L'AMOUR LESBIEN DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE R. VIVIEN	69
<i>Claude BENOÎT MORINIÈRE</i>	
EL DISCURSO LITERARIO EN LA OBRA DE PATRICK MODIANO	81
<i>Juan Pablo BORDA LAPÉBIE</i>	
MUJERES MAXIMALISTAS	95
<i>Rosa DE DIEGO MARTÍNEZ - Lydia VÁZQUEZ MOLINA</i>	
ET S'IL Y AVAIT ENCORE UN VENTRE? L'ART DE GRANDIR DE CLAUDE DARBELLAY	105
<i>M.^a Carmen GARCÍA CELA</i>	
MARGUERITE YOURCENAR OU LE REFOULEMENT DU FÉMININ	119
<i>Manuela LEDESMA PEDRAZ</i>	

EL ESPACIO FEMENINO EN LOS CUENTOS DE DIDEROT	137
<i>M.ª Ángeles LLORCA TONDA</i>	
EL DISCURSO LÉSBICO DE RENÉE VIVIEN EN <i>UNE FEMME M'APPARUT</i> COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL	147
<i>María Dolores MARTÍNEZ MUÑOZ</i>	
LES ESPACES DE L'EXIL	155
<i>M.ª Carmen MOLINA ROMERO</i>	
UNIVERSO REAL, UNIVERSO IMAGINARIO, ESPACIO REAL, ESPACIO IMAGINARIO: COLETTE, SIDO Y <i>LA MAISON DE CLAUDINE</i>	169
<i>María Teresa MUÑOZ ZIELINSKI</i>	
TROIS FEMMES <i>HORS QUATRE MURS</i> , TROIS FEMMES EN QUÊTE D'HIS- TOIRE. UNE LECTURE DE <i>CLAIRE LACOMBE</i> , <i>BERTY ALBRECHT</i> ET <i>CHARLOTTE</i> DE MICHÈLE FABIEN	179
<i>Dominique NINANNE</i>	
L'ESPACE ET LES MOTS DANS L'IMAGINAIRE MERNISSIEN	199
<i>Antonia PAGÁN LÓPEZ</i>	
LAS MUJERES EN EL ESPACIO VELADO DE LA ESCRITURA. UNA REA- LIDAD «INVOLUNTARIA»	217
<i>Amelia PERAL CRESPO</i>	
EL DIÁLOGO EN LA CARTA: UNA CLÁUSULA DEL PACTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO EPISTOLAR	227
<i>María del Pilar SAIZ CERREDA</i>	
EL BOSQUE Y EL IMAGINARIO FEMENINO MEDIEVAL	237
<i>M.ª Jesús SALINERO CASCANTE</i>	
LOS ESPACIOS DEL DOLOR EN LAS NOVELAS DE JEAN BRULLER (VERCORS)	257
<i>Cristina SOLÉ CASTELLS</i>	
LE DIFFICILE ESPACE DU MOI DANS <i>BELLE DU SEIGNEUR</i> , D'ALBERT COHEN	269
<i>Carlota VICENS PUJOL</i>	

2. ALICANTE EN LA LITERATURA Y LA CULTURA FRANCESAS. ALICANTE DANS LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE FRANÇAISES	283
DEL LENGUAJE Y OTROS TESTIMONIOS. DOS VIAJEROS FRANCESES POR ALICANTE Y SU PROVINCIA	285
<i>M.ª Dolores ESPINOSA SANSANO</i>	
VALERY LARBAUD EN ALICANTE. ALICANTE EN VALERY LARBAUD ..	297
<i>Ángeles SIRVENT RAMOS</i>	
ALICANTE DE JACQUES PRÉVERT	317
<i>Pere SOLÀ SOLÉ</i>	
PIERRE PARIS Y FRANÇOIS PIETRI: EL VIAJE DE IDA Y VUELTA DE LA DAMA DE ELCHE	331
<i>Emilio SOLER PASCUAL</i>	
3. EL ESPACIO EN LAS LITERATURAS FRANCÓFONAS. L'ESPACE DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES ..	347
LA TRAVERSÉE DE L'ESPACE: <i>LÉON L'AFRICAIN</i> D'AMIN MAALOUF ..	349
<i>María Ángeles CAAMAÑO PIÑEIRO</i>	
ESCRITURAS DEL YO Y ESPACIO LITERARIO	361
<i>Elena CUASANTE FERNÁNDEZ</i>	
ESPACIOS ESCÉNICOS Y SIMBOLISMO: <i>PELLÉAS ET MÉLISANDE</i>	375
<i>Arturo DELGADO CABRERA</i>	
GABRIELLE ROY: PERSONAJES EN BUSCA DE SU ESPACIO	389
<i>Olaya GONZÁLEZ DOPAZO</i>	
EL ESPACIO DE LA ESCRITURA EN LOS RELATOS CORTOS DE BÉATRIX BECK	399
<i>Pedro PARDO JIMÉNEZ</i>	

DES LIEUX ET DES PAYSAGES DANS LA POÉSIE BELGE DE 1920 À 1960	413
<i>Martine RENOUPREZ</i>	
EL ESPACIO NATURAL EN <i>PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE</i>	429
<i>Carmen SERRANO BELMONTE</i>	
LA (RE)CONSTRUCTION DE L'ESPACE INTIME DANS <i>LE SCORPION</i> D'ALBERT MEMMI	437
<i>Ana SOLER PÉREZ - Azucena MACHO VARGAS</i>	
ESPACIO, TEXTO Y CULTURA: LA CIUDAD MUERTA EN LAS RELACIONES INTERCULTURALES HISPANOFLAMENCAS	449
<i>Frederik VERBEKE</i>	
4. LOS ESPACIOS FRANCÓFONOS. LES ESPACES FRANCO-PHONES	469
LA CIUDAD EN LA ÚLTIMA CANCIÓN FRANCESA	471
<i>Belén ARTUÑEDO GUILLÉN</i>	
L'ESPACE DE LA DÉRISION CHEZ JEAN-CLAUDE GERMAIN	487
<i>Michel L. BAREAU</i>	
UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (I)	503
<i>Javier BENITO DE LA FUENTE - Laurence BOUDART</i>	
UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (II)	513
<i>Javier BENITO DE LA FUENTE - Laurence BOUDART</i>	
CLAUDE BEAUSOLEIL, ORIGINES ET TRANSFORMATIONS DANS L'ESPACE POÉTIQUE QUÉBÉCOIS	525
<i>Alfonso Rafael BUELVAS-GARAY</i>	
UN ESPACE SINGULIER ET CONTROVERSÉ: LES FOURONS	541
<i>Marie-France COLLART</i>	

LOS ESPACIOS FÍSICOS, HISTÓRICOS Y SIMBÓLICOS DE LA MINORÍA FRANCÓFONA DE ONTARIO (CANADÁ)	553
<i>Bárbara FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE</i>	
EL ESPACIO FRANCÓFONO EN ASTURIAS	565
<i>Antonio NIEMBRO PRIETO</i>	

INTRODUCCIÓN

*A Sartre y Barthes
en el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento*

Aunque el espacio sea, respecto a otras nociones de la teoría literaria como el tiempo o el narrador, uno de los aspectos que configuran la obra menos estudiados en la teoría literaria, esta noción está adquiriendo sin embargo en los últimos tiempos un inusitado protagonismo, desligándose, además, de tal ámbito de aplicación y extendiéndose a los diferentes «espacios» de la cultura.

El espacio se aleja cada vez más de las ciencias físicas e inunda nuestro lenguaje. Así, junto al espacio físico, podríamos aludir, entre los numerosos ejemplos posibles, al espacio de las artes escénicas, el espacio audiovisual, los espacios virtuales, el ciberespacio, el espacio urbano, el espacio público, el espacio crítico, el espacio de libertad, el espacio educativo, el espacio universitario... o, como no, al tan traído «Espacio europeo de educación superior».

Incluso en el ámbito de la arquitectura, una de las ciencias por antonomasia del espacio, se está observando un cambio de perspectiva. Los arquitectos se centran ahora en el entorno. La arquitectura deja de ser sólo un cálculo de formas y estructuras y pasa a ser más artística —aunque ya Le Corbusier o Gaudí, entre otros, ofrecieron magníficos ejemplos—, pasa además a asumir no sólo el edificio como un espacio sino a ubicarlo en un espacio. No es extraño pues que al paisajismo se estén dedicando últimamente los arquitectos, así como que concedan mayor protagonismo al espacio físico interior, al interiorismo.

El espacio pierde incluso su ámbito de aplicación estricto y se metafórica no sólo en la vida cotidiana sino en la investigación universitaria. No es infrecuente en estos momentos encontrar estudios centrados en el espacio

autobiográfico, el espacio del yo, aludir a los espacios multimedia o, igualmente, al espacio femenino, en los que dicho término, aun pretendiendo expresar la necesidad de marcar una presencia y ocupar un «espacio» que se le había negado normalmente en la historia de la cultura, pierde al mismo tiempo su significado estricto y abre las vías del sentido hacia una concepción más amplia del término no exenta de reivindicación. Todo ello no muestra sino la diversidad de perspectivas según las cuales puede ser analizado el espacio.

Conscientes de la importancia que reviste el espacio en el mundo de la cultura actual decidimos centrar en estos aspectos la investigación que iba a dar lugar al duodécimo Coloquio de la APFUE que, bajo la rúbrica «Espace et texte», se celebró en la ciudad de Alicante los días 14-17 de mayo del 2003 y que concentró a un gran número de especialistas de la práctica totalidad de universidades españolas así como a diversos investigadores extranjeros.

Agradecemos todas las contribuciones ofrecidas para el presente estudio, que son deudoras de dicho Congreso, y agradecemos a la propia Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE) así como al Ministerio de Ciencia y Tecnología por haber hecho posible que esta investigación no quede relegada a las salas universitarias sino que pueda ofrecerse a través de la presente publicación a un amplio público interesado en los distintos aspectos de la cultura actual.

La investigación que se ofrece no ha podido ser elaborada sino desde la pluridisciplinaria, garante ésta a nuestro entender de una enriquecedora pluralidad de perspectivas, y desde este enfoque pretendíamos no sólo estudiar el espacio en sentido estricto, no sólo en sus diferentes manifestaciones, principalmente lingüístico-literarias, sino, desde una óptica diversa, atender a la propia espacialidad de la escritura.

Hemos querido que incluso nuestra portada estuviera en perfecta simbiosis con los objetivos de la investigación. Eusebio Sempere, uno de los nuestros pintores alicantinos más universales, representa un claro exponente no sólo de esa otra forma de plasmar el espacio sino de aquella producción en que la pintura se convierte en juego de espacios, un claro exponente de una producción en la que los espacios se convierten en texto.

La amplia respuesta que obtuvo nuestra propuesta y que ha determinado la gestación de los tres volúmenes de la presente publicación nos ha conducido a organizar dichas conclusiones atendiendo a tres diferentes ámbitos.

Así, hemos centrado el primer tomo, titulado «Espacios reales-Espacios imaginarios», precisamente en esta forma amplia de asumir el espacio. Desde ese espacio imaginario e íntimo del yo que inaugura nuestro compa-

ñero y gran investigador Javier del Prado, desde la constitución de un espacio autobiográfico y de un espacio femenino cada vez más pujante en la realidad literaria, al espacio real, al espacio físico, y en él a un espacio más concreto que consideramos conveniente atender dado el marco geográfico en el que se inscribía esta propuesta, cual es contemplar la huella de Alicante en el mundo de la cultura.

Desde ese espacio real y concreto ampliamos nuestros horizontes hacia los diversos países que comparten la lengua francesa estudiando la rica aportación de estos diferentes espacios francófonos y la plasmación por otro lado del espacio en estas literaturas francófonas.

Aun con la pretensión de considerar un único espacio francófono, con realidades y literaturas muy diferentes, hemos desligado no obstante en nuestra publicación el análisis del espacio en la literatura francesa desde la edad media hasta nuestro siglo XXI por la amplitud de estudios que en dichos aspectos se presentaban. A ello hemos dedicado pues el segundo tomo de esta publicación titulado «El espacio en la teoría y la literatura francesas», haciendo preceder a estas amplias y ricas aportaciones unas interesantes reflexiones realizadas desde la teoría literaria y necesarias antes de abordar el análisis literario concreto.

El tercer tomo, titulado «El espacio en la lingüística y la traducción francesas», que clausura el gran lingüista André Clas, se centra en el análisis de la expresión del espacio en la lengua francesa general y especializada, así como en el tratamiento del espacio en la lingüística y el F.L.E. y los problemas de traducción que se suscitan en la traducción de la noción de espacio, entendida ésta en sentido literal como figurado. Por último contemplamos los recursos multimedia como nuevos espacios fundamentales para la promoción de la lengua, la literatura y la cultura francesa en general.

Queremos realizar respecto a la presente publicación diversas advertencias. Hemos respetado la elección de cada autor en cuanto a su inclusión en los diferentes apartados de estos tomos, aunque no siempre coincidieran con nuestra consideración al respecto. Por otro lado, y al objeto de unificar la edición dado, además, que muchos textos no habían seguido las recomendaciones que en su momento se indicaron, hemos tenido que sustituir algunos de los criterios utilizados por los autores. Ha sido una tarea compleja y numerosos errores han tenido que ir subsanándose. Esperamos su comprensión y rogamos se disculpe el retraso que ello ha ocasionado en la publicación de los volúmenes.

Quiero agradecer al respecto al resto de los miembros del comité de edición su contribución en la adaptación a las normas de edición de los dife-

rentes textos que en esta publicación se presentan y su paciencia en la reiterada revisión de los mismos a que nos hemos visto obligados.

Para terminar —pero enlazando con las líneas que iniciaron esta introducción—, si se me permite una pequeña incursión del «espacio del yo» en el «espacio del ensayo» —aunque en tanto que introducción las presentes líneas no tengan tal pretensión— indicaré que, a menudo, intento transmitir a mis alumnos —ya sea a través de Proust como de Robbe-Grillet, por poner sólo dos ejemplos en que el espacio adquiere significaciones diversas— la importancia de observar el espacio, de tomar conciencia de la trascendencia del espacio.

Es obvio que el hombre vive en el espacio, pero no vive el espacio. El mundo está ante nosotros pero no tenemos tiempo de percibirlo, de sentirlo.

Como decía Sartre, y como les digo igualmente a mis alumnos, el mundo está ante nosotros, es un «ser-en sí» pero esa realidad sólo cobra el sentido que el individuo le proporciona, aunque éste sea plural. Si el individuo no incorpora esa realidad y esos espacios a su mundo, si no los hace «ser-para», esos espacios son como si no existieran. En este sentido Sartre y mi querido Barthes, quien nos ha ayudado magníficamente a «leer» la realidad, no presentan posturas tan alejadas.

El lector comieza ahora su camino por el espacio del texto.

Ángeles Sirvent Ramos

EL YO, ESE PARAJE... LE MOI, CE LIEU-DIT

JAVIER DEL PRADO BIEZMA
Universidad Complutense de Madrid

Terrains de lecture: ce sont d'abord les œuvres mêmes où s'avance le lecteur: avec le sol de leurs mots, leurs reliefs de style, l'espace verbal, en somme, qu'elles ouvrent à la marche mentale —pensée, rêverie, désir. Mais certains livres introduisent à une autre sorte de terrain aussi: ceux qui se fondent de manière plus forte, plus évidente, sur l'existence d'un rapport singulier avec ce que Merleau-Ponty nommait la «chair du monde»¹.

Territorios de papel, deliciosos, angustiosos, nacidos del espíritu, del deseo, de la añoranza y del ensueño que los compensa, y en los que antaño encontraba su contento mi conciencia de la vida ausente; y territorios de carne, elaborados más por los sentidos que por las palabras, y en los que busco ahora el asentamiento externo de mi yo en un ser al que exijo que se me ofrezca como presencia.

Permitidme, después de cuarenta y dos años de docencia literaria, perdido por moradas y laberintos de papel y de metáfora, permitidme este deambular pseudo-crítico, a la caza de un espacio del yo o de unos espacios en los que pueda asentarse mi conciencia desde la autenticidad del ser y no, sólo, desde el delicioso *umbral del engaño* de la escritura.

EL HOMBRE Y LA DINÁMICA DEL CENTAURO

Entre el ser y el existir, como polos de la conciencia humana, en su voluntad de horizontes siempre diferidos, sufriendo una tensión que lo lleva siempre a vivirse fuera de sí mismo y su añoranza de sombra, en la clausura armó-

1 RICHARD, J.-P., *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 9.

nica, ecológica, que lo asienta en una esencia asumida y consumida, el hombre es un centauro desgarrado, hecho jirones entre la complacencia de la gruta en la que vive la armonía de los cuerpos —sus bultos, sus olores y sus cálidos contactos— del útero a la tumba, y la incitación de la pradera, en la que, asumiendo en las ráfagas del viento la incitación, la enervación de todas las músicas y resplandores, insospechados pero esperados, el espíritu desata sus galopes hacia los cuatro puntos cardinales de todos los deseos, plurales, entrecortados, tejidos y destejidos como una alfombra de sueños, añorando, según se va, según se pierde, según se abisma, el lecho de paja dorada y caliente en el que su ser podía, y puede aún, haber disfrutado de la plenitud de un cuerpo y de una vida momentáneos.

El hombre es un centauro. Ningún mito clásico expresa como el del Centauro esta doble condición del hombre: habitante esencial de la caverna —y luego de la casa y de la morada—, con su fuego proyectado en claroscuro por las paredes en las que pinta, recoge y acoge su experiencia exterior del otro yo, soñador existencial de la pradera —y luego de los montes y los mares... y las calles.

El hombre es un centauro. Ningún poema moderno expresa con mayor claridad palpitante que el poema de Maurice Guerin, *Le Centaure*, con mayor claridad palpitante, en su angustia de fuerzas contrapuestas, esta dualidad de tensiones...

El hombre es un centauro, por eso de todos los textos de Jean-Pierre Richard, el que analiza el poema de Guerin, en *Études sur le romantisme* («Tout se fonde sur une sorte de déséquilibre du sentir»)² me esperaba en lo más hondo mi conciencia existencial y crítica para emerger en este momento de mi vida —la intelectual y la biológica— para decirme toda su verdad, toda nuestra verdad —y nuestra mentira— acerca del problema que ha ocupado, en definitiva, la mayor parte de mi actividad como profesor y como escritor. Y no puedo sorprenderme ahora, como me sorprendía hace unos meses, ante el azar que me llevó a concluir mi último libro de poemas, *La palabra y su habitante*, con un poema arrumbado en medio de borradores ya viejos que, de manera inesperada, pero no casual, se titula —*Corcel sonoro*.

Permitidme leerlos algunos versos, pues es la mejor manera que tengo para penetrar en el interior de ese título que le ofrecí por teléfono a Ángeles cuando me llamó para que os hablara —y casi me impuso un tema— que os hablara acerca del espacio del yo. «*Rebosante de fuerzas y de orgullo, libre*,

2 RICHARD, J.-P., *Études sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 215.

me expandía por doquier en la llanura», dice M. Guerin, y yo, en mi poema, prosigo, espoleado por su verbo:

Me expandía —aún me expando;
desataba mis miembros,
dejaba las lianas,
tejidas con silogismos finos y apretados,
como cordones de oro y seda,
sobre el mármol del porche,
y me expandía.
Mis cascos acerados hundían sus raíces por la tierra,
evitando el cascote,
—ese bulto que esconde su terquedad obtusa,
reacio a la caricia,
ajeno al riego
del agua y la saliva—,
persiguiendo el mantillo negro y hondo,
y a falta de mantillo,
filtrando por las grietas y los poros más angostos
mi vocación de amor
y de palabra,
cada vez que mis cascos,
rítmicos, retumbaban en el suelo.

Era.

¡Oh plenitud del pie que sabe que su pálpito puede
seguir buscando un mundo oscuro
donde el placer es lago
o lodazal oculto,
hervidero de voces y de besos
—antítesis del ala y de la nube—,
que enraizarse es irse,
perdiéndose en confluencias sin oriente,
hacia astucias del ser ensimismado! [...]³.

El poema, truncado (pues se acaba con el segundo cuarteto inconcluso de un posible soneto), me proyecta, en efecto, —cuerpo y alma—, al final del libro, fuera del espacio de la palabra y, tal vez, fuera del espacio del espíritu, tal como he aprendido a comprenderlos y a vivirlos a lo largo de mi

3 PRADO, J. del, *La palabra y su habitante*, Madrid, La Discreta, 2003, p. 173.

experiencia de la cultura occidental, francesa ante todo, en el paso que me ha llevado del mundo religioso (esa fuerza creadora y definidora de las múltiples moradas de un ser abierto a la otra Vida, la verdadera o la nueva Vida, han dicho varios, tras san Pablo) al mundo de la literatura (esa fuerza creadora y soñadora de moradas de papel, cuyas raíces no son para mí distintas, en su origen y en su función, de las que crearon las moradas religiosas, y cuya morfología no se aparta en demasía de la morfología de las moradas creadas por la compensación metafísica. Ambos espacios, ocupados por las moradas interiores, tanto el religioso como el literario que lo remeda en ausencia de dios, abandonado el hombre occidental al don de la carencia que misteriosamente lo define, no son, tal vez, sino posibles «umbrales del engaño», por emplear la expresión ya sacralizada de Yves Bonnefoy en *Le seuil du leurre*. Y cabría preguntarse si, puesto que tiene un umbral, «le leurre», el engaño, la trampa, puede servirnos como concepto, o ubicación mental, a partir del cual debemos llevar a cabo toda nuestra elucubración acerca del yo definido como espacio.

Después de todas las lecturas y pensamientos que me han llevado, como buen temático, a buscar en la escritura, en la palabra, más que la expresión fugaz de la temporalidad, la creación de un *lieu* (y me veo obligado a emplear la palabra en francés, pues he vivido en su interior como en el interior de una celda —y la palabra *lugar* nada me dice, sino vulgar, a no ser que vaya acompañada de ciertos adjetivos), a buscar en la palabra, digo, *le lieu* privilegié en el que el hombre, puede construir su morada, siendo la escritura, como dice J.-P. Richard «l'un des ces lieux où se trahissait avec le plus de simplicité et même de naïveté cet effort de la conscience pour appréhender l'être»⁴, el lugar, en suma, privilegiado para la emergencia del ser, (afirmación que me he creído, gozosamente, toda la vida)... Después de todas las lecturas, elucubraciones y escrituras que me habitan, me da la impresión de que ese empeño que manifiesta el hombre occidental culto —insisto, el hombre occidental y culto— para crearle al yo un espacio con identidad propia, o mejor para crear el yo, en un juego metonímico invertido, como un espacio con entidad propia, como clausura y como separación, como diferencia y como identidad, como *celulle*⁵, con todas las metáforas que permiten su descripción, como si se tratara de un verdadero lugar, de un *vrai lieu*⁶... me da la impresión de que ese empeño se debe al fracaso de una tierra primaria, o morada

4 *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 9.

5 SERRES, M., *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, pp. 39-59.

6 *Lieu* que se puede modular al infinito (y entonces, podemos caer en el engaño de lo virtual, de lo abstracto).

primera, sustituida por una segunda tierra —la tierra trascendente prometida, propia de la vida ausente— la patria celestial); pero esta tierra que quiso compensar las insuficiencias de la primera, a lo largo de la historia se ha revelado engañosa, incluso frente a las exigencias del propio espíritu que la creó, en su voluntad de horizonte; y, tras su abolición o puesta entre paréntesis, con la muerte de Dios, el hombre ha intentado sustituirla, nuevo intento de huida, mediante una tierra metafísica laica, tercer espacio, inmanente en su esencia y trascendente en su voluntad de ir siempre más allá, gracias a la creación de una serie de reductos virtuales, proyectados siempre desde las instancias del yo como oquedad deseante, que se apoya, para llevar a cabo su creación, en las posibilidades (aparentemente productoras de referentes) de la palabra: el espejismo de la semiótica, el espejismo de cierta poesía en el que todos, huérfanos en permanente huida de nuestra propia naturaleza, hemos creído, hemos caído. A este tercer espacio lo llamaremos, también, falsa tierra, siguiendo de nuevo a Bonnefoy, tan engañosa en su laicidad como la segunda lo era en su religiosidad, pues carece de la materia con la que está hecho nuestro ser esencial —la carnalidad del ser— lo que le impide ser el lugar de una morada, pues el espíritu, viento, ida, simple amplificador de las vibraciones de la carne, pero no su origen, no necesita, no acepta, por su propia naturaleza, una morada —es pura *itinerancia*.

A estudiar el origen mítico de esta itinerancia he consagrado las primeras páginas de mi texto *El yo y la creación de su morada*⁷, del mismo modo que he consagrado la totalidad del artículo *La frontera interior*⁸ a estudiar cómo esta itinerancia constituye la esencia misma del imaginario moderno y el fundamento de su narrativa; me gustaría en el futuro estudiar la posibilidad de una nueva tierra de *verdad*, asentada en la carnalidad del ser, como la primera, pero sin las insuficiencias de su enlodada inmanencia.

Pero cabe preguntarnos, antes de seguir avanzando, si aquella segunda falsa tierra, la virtual literaria, en verdad ha fracasado. La postergación de la religión, de la literatura y de la filosofía (es decir de las actividades que trascienden la realidad material, apoyados en el poder de sublimación del concepto y del símbolo), frente al triunfo de los espectáculos laicos y de las artes (apoyados en la plasticidad del icono)⁹ me inclinan a pensar que así ha

7 In PÉREZ, C. - CABALLOS, M^a.G. (eds.), *Creación espacial y narración literaria*, Sevilla, 2001, pp. 17-35.

8 In *Revista de Filología Románica*, vol. 19, 2002, pp. 269-289.

9 Me queda sin resolver la complejidad del fenómeno musical (material, corporal, en su naturaleza fundamental y ‘espiritual’ en sus efectos). La música sublima la materialidad del ser; pero no sé con claridad hacia qué espacios la sublima; si hacia una hipotética

sido, al menos para la mayoría de hombres y mujeres de Occidente. Y si ese fracaso ha sido tal, debemos preguntarnos ¿por qué?

La respuesta que a bote pronto se me presenta —luego tendré que desplegarla y matizarla— se resume en una sola frase: porque, mientras el mundo del espectáculo y de las artes plásticas construyen moradas para el yo basándose en la materialidad de la presencia, en *la experiencia de la presencia*, ambos lugares metafísicos, el religioso o mítico y el literario o escriptural, elaboran su universo imaginario basándose en *la conciencia de ausencia*, en la experiencia de la ausencia; son tan sólo una tierra de papel que sostiene moradas de metáfora y de mito; son tan sólo un *lieu-dit*, en el sentido más literal y pobre de la expresión: un territorio de tinta, «terre d'encre», según la cabecera de la hermosa colección de las *Éditions du Laquet*, que sólo existen porque se les nombra y duran lo que dura la resonancia de sus sílabas: les falta la carne geográfica biológica, e histórica de un verdadero *lieu-dit*. El ser que creen crear y la morada que le ofrecen al yo es un *no-ser* (en la palabra que lo cambia en signo) y una falsa morada que nos instala en el umbral del engaño —del mismo modo que esas metáforas simbolistas que, con un simple desplazamiento referencial propiciado por la organización semántica, la famosa alquimia del verbo, fingen crear nuevos referentes, nuevos espacios de misterio (pura retórica, como confesará el desengañado Rimbaud en *Alchimie du verbe*), en vez de ahondar en el auténtico misterio del ser que, como cuerpo agente y pensante para la presencia, sólo puede alumbrarse en la toma de conciencia de las dos aporías que lo definen: limitado temporal y espacialmente, en su individualidad, pero con voluntad y proyección de permanencia y de ubicación global en su condición de célula de una especie; material, carnal, en la sustancia que lo religa temporal y espacialmente a la realidad presente que lo manifiesta, pero mental (espacial y temporalmente) en la carencia que, como conciencia de ser, lo proyecta hacia la idealidad, hacia la vida del *espíritu*.

Para resolver estas dos aporías, el hombre occidental ha vivido siempre instalado en el doble engaño de una tierra perdida y de una tierra prometida; nunca como ser asentado en su propio espacio, siempre como trayecto de ser. Incluso hoy, cuando a la última utopía (es decir, ese lugar sagrado en el que cuerpo y espíritu pueden encontrar una armonía, una morada, que aúne la voluntad de horizonte y la añoranza del nido), la llamamos *ecología*, no hacemos sino repetir el mito del paraíso perdido reinventado, que resuelve,

y simbólica ascensión o, empleando en valor que el término tiene en Química, hacia su disolución aérea de la materia sólida o líquida.

al parecer, las aporías que forjan nuestra visión de la vida, convertida en *existencia como problemática de muerte*. Pero que lo resuelve, trasladando el conflicto de la temporalidad (es decir, de la condición, violenta y violentada, del hombre como ser para la muerte) a la *espacialidad* (es decir a la condición placentera del hombre como ser en armonía en el interior del cosmos).

Esta operación que el hombre moderno intenta llevar a cabo en la realidad, soñando con una posible *segunda tierra*, auténtica y suficiente, que permitiera vivir la vida como vida y no padecerla como existencia, la religión y la literatura han intentado llevarla a cabo de una manera simbólica, gracias a la creación de sus múltiples moradas de papel. Pero estas dos aporías no se pueden resolver, sólo se pueden conjurar, en la metafísica —en la metafísica de la religión, que también es una escritura (palabra de Dios o de dioses), o en la metafísica de la escritura, que también es una religión; pero a sabiendas de que todo conjuro es un engaño momentáneo. Nos creemos y hacemos creer que el signo (o el símbolo) es más importante que el ser; creemos y hacemos creer que al ser lo puede sustituir el signo (al cuerpo y a los cuerpos, la palabra o las palabras que los dicen) e incluso, creemos y hacemos creer que la palabra es capaz de crear mundos y de que la ficción puede sustituir a la historia¹⁰: «Hágase el mundo y el mundo fue hecho»; «Esto es mi cuerpo», «esto soy yo» —decimos—, y el *milagro* se cumple: somos. Somos, sin darnos cuenta de que somos tigres de papel y de que la maravillosa expresión (pero sólo expresión) de Jean Wahl, «Pour le poète comme pour Dieu, la parole devient monde»¹¹, sólo es verdad en el espejismo desolado de nuestras añoranzas y deseos.

Todo *Cuerpo nombrado [es un] cuerpo abolido*. Con ese texto, pronunciado casi con miedo en el congreso sobre *El imaginario del cuerpo* que se celebró en La Rábida en 1994¹², empecé a darme cuenta de la vanidad (es decir, de la fatuidad vacua) de la semiótica; de la vanidad de toda escritura que pretende ser algo más que un instrumento de expresión, de conocimiento, capaz, como mucho, de desvelar el lado oculto del ser, en sí y en su relación con los demás seres.

Éste soy yo, dice enarbolando sus *Confesiones* Rousseau, digo yo enarbolando mi último libro, una morada de verdad, con sus ventanas y todo... Y

10 O afirmamos, en sentido contrario, el sofisma de que la Historia es ficción (porque, demasiado exquisitos, hemos sido incapaces de insertarnos en ella).

11 *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, p. 23.

12 Publicado en *Homenaje a Ángel Chiclana*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

me creo habitante de la palabra, como si la palabra, como si ciertas palabras pudieran ser mi morada, cuando lo máximo a lo que puedo aspirar es a ser un pastor de palabras, como diría Heidegger, un alfarero de palabras, prefiero decir yo, pues el barro me confiere mayor libertad para fabricar mi cántaro que el pastoreo de rebaños descarriados. Y me doy cuenta de que cuando hablo, de que cuando escribo, si dejo de lado todo lo que se me ha dicho acerca de la palabra —*lo que se me dijo acerca de la Palabra, con mayúscula* (y aquí está el gran pecado de Occidente, vivir aún, muerto Dios, en el espejismo de la Palabra, con mayúscula), las palabras, les «mots», que dicen los franceses, al menos de momento, no me valen.

Tengo que tomar conciencia de que cuando las uso no lo hago como si fueran pequeñas celdillas, «des cellules», nos dice Michel Serres, en las que habitan partículas mínimas de mi ser, mejor, que son partículas mínimas de mi ser, creando, al enlazarse unas con otras moradas de sentido, en las que mi yo, plural y fragmentado, habitaría como a lo largo de un amplio corredor de monasterio, sino que las uso como instrumentos, como herramientas, como flechas, como lazos (Mallarmé) que lanzo a los cuatro vientos de la realidad, con el fin de captar algún polvillo de estrellas, alguna vibración del ser real que vive, que late, que tiembla, musical, en las cosas. Francis Ponge, con su diccionario a cuestas, no puede captar la realidad del ser cuando lanza sus garfios de metáfora por la red tupida pero abstracta, irreal, de las definiciones; sólo capta la virtualidad del signo, polifacético, intercambiable, sin identidad —y su clavel invertido, como una falda bordeada de encajes, consigue ser una muchacha con falda de dientes, una muchacha *dentada*, sólo porque ha decidido que su clavel blanco¹³, adopte la deriva metafórica y metonímica que, asumiendo la analogía de la *dentelle*, en vez de acercarnos a la realidad de la flor (incluso *a la ausente de cualquier ramillete*), le sirve para desvelar el miedo ancestral a la *vagina dentata* que, como *todo* hombre, lleva inscrito en el inconsciente de sus juegos verbales. Del mismo modo, pero a distancia considerable, Giacometti (en uno de los magníficos textos que Bonnefoy le consagra)¹⁴ no es capaz de captar el ser del amigo holandés, moribundo, para acompañarlo en su muerte, pues, en vez de cogerle las manos y de mirarle a los ojos, «de chercher le regard», para ayudarle, en compasión, a morir, traza sus rasgos nerviosos por la hoja blanca y se dedica a leer un libro de Maupassant.

13 Poema *L'œillet*.

14 «Le désir de Giacometti», in *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1999.

Me es necesario el paso, de nuevo, del primer y del segundo Mallarmé (el de la Nada soñada en metáfora intransitiva y el del misterio creado en sintaxis de enredos) al tercer Mallarmé, el difuso, al siempre presente pero nunca dicho (porque desmiente la voluntad semiótica del segundo y la decepción nihilista del primero), al que sueña la fusión de la piel y de la mente, de la palabra y de la mano en el gesto imprescindible de la caricia, aunque sea para masturbarse, al Mallarmé de *L'Éclésiastique* y al de *Gloire* —y, lógicamente al de *La Dernière Mode* y de los versos ocasionales. Y entre la opción de Ponge y la de Bonnefoy, optar por la de este segundo: buscar el ser allí donde está: no en el signo o en el símbolo (que me remiten siempre a la mentira, a la coartada del espíritu, de mi espíritu que intenta rellenar un hueco de su inexistencia con la imagen, en metáfora, que compone a expensas de los seres reales), sino en las cosas y los vivientes, en la vibración, en la sintonía, en la compasión musical de los seres que se encuentran: en la mirada dolorosa del moribundo holandés que me pide que le hable, que lo acaricie, que lo acompañe en su muerte, en la culminación de su vida, en vez de pintarlo —aunque mi pintura le otorgue un supuesto de inmortalidad que él no podrá ya compartir. En vez de amar y mimar a un supuesto ser-para-la-palabra, amar y mimar a un ser-para-la-muerte.

Desde que no existe Paraíso Perdido, desde que no existe esperanza en el Paraíso del final de los días, desde que el yo ya no es morada de Dios (ese habitáculo de la ética y de la mística que hay que crear, que hay que adornar —moradas y castillos del alma teresianos— para que Dios venga a él y se quede, aunque haga escapadas nocturnas por los valles y los oteros), pero cree que *se basta a sí mismo como si fuera Dios*¹⁵, el hombre occidental se ha ido creando espacios de mentira hacia los que tiende y se ha ido soñando, para definirse, para salvarse de la temporalidad, como si su devenir-enmuerte fuera un espacio-en-presencia. La filosofía y la literatura se han ido poblando así de expresiones espaciales para intentar aprehender cualquier realidad interior que es, siempre, proceso y tránsito: el espacio del yo, los espacios del yo, el espacio literario (el de Blanchot, en el que sólo se habla de temporalidad en delirio, como ya he dicho), el espacio de la metáfora, el espacio del verbo, el espacio de la historia —*univers imaginaire, géographie magique, paysage intérieur, terrains de lecture, pages-paysages* (expresiones todas de J.-P. Richard)—, la topología freudiana del yo, etc.

Es sorprendente esta espacialización de la experiencia existencial humana; es sorprendente y no lo es... pues, frente al fracaso que implica todo

15 ROUSSEAU, J.-J., *Sixième promenade*.

intento de conjurar y de aprehender la temporalidad, frente al *pathos* que nace de este fracaso en el que el hombre occidental, creado a partir del mito de una verdadera vida ausente y, en ella, de una posible inmortalidad, cifra toda su existencia, lo único que se le ofrece como linimento, como consuelo, es el sentirse, al menos durante unos instantes, como ser asentado en una espacialidad que no se mueve, que no pasa, que perdura, aunque sean las rocas musgosas en las que los pastores de Poussin leen *Et in Arcadia ego*, aunque sean las cuatro paredes de las habitaciones en la que Proust se despierta, seguro de sí cada mañana —aunque cambien de morfología en cada circunstancia, pero ahí están, al menos, las cuatro paredes, del mismo modo que el agua metida por Proust en la jarra de cristal permanece inmóvil, visible, inmersa en la corriente de la Vivonne que se agita, se va y desaparece, aunque sea el guijarro sartriano de la playa, en el que vivo durante dos segundos, mientras lo miro, me agacho, lo cojo, lo acaricio y me pringo con sus algas descompuestas, antes de depositarlo, con asco y con complacencia, en el mismo hueco del que lo arranqué —como si ese guijarro fuera yo y ese hueco mi morada.

El espacio, esencia material, conjura la temporalidad de la existencia —esa metonimia de la vida, digo bien esa metonimia (y no metáfora) en la que el hombre occidental ha condensado toda su frustración, cuando se ha dado cuenta de que, al no ser ya hijo de Dios, el elegido entre los demás seres de la creación, no era ni dios, el mismo, ni superhombre, que era sólo un ser más— aunque con conciencia dolorosa de serlo; y en esa conciencia está la paradoja del ser humano. Y, al hablar del espacio del yo, como si el yo fuera un espacio (en vez de un bulto hueco que se mueve en el espacio), el hombre occidental se cree una realidad que dura, que se está quieta, que escapa al devenir del tiempo (un tiempo que nunca configura un espacio pues es agua, viento, fuego), aunque sólo sea una burbuja de conciencia existente en medio del torbellino que lo arrastra.

Desde ese punto de vista, podemos aceptar, pero sólo como metonimia, la expresión de Blanchot: si el yo se sueña como espacio y pretende salvarse como espacio, en ausencia de la gran burbuja de la revelación de Dios (que también era palabra, mito), la literatura puede ser un espacio que nos salve de la nada cotidiana y doméstica —al inventarse una Nada, mayúscula, para la desesperación del nihilismo—, pero también puede ser el banco del carpintero en el que, a fuerza de serrar, de cepillar y de barrenar las palabras, el falso habitante de las palabras acabe por ahondar el secreto de éstas (que no tienen en sí ningún secreto, sino una vida en la historia), y de viruta en viruta, desgastándolas y puliéndolas al mismo tiempo, llegar a poner de manifiesto su insignificancia para aprehender la auténtica realidad del ser

que no es signo, sino presencia —sino referente, cosa o viviente—. Y recupero con gozo mi artículo de 1980, en el que por primera vez me jugué el tipo frente al estructuralismo poético formalista, de estirpe valéryana y jacobsoniana, «La función poética: El problema del referente»¹⁶, pero recupero más gozosamente aún, pues me acompaña en mi alejamiento de la virtualidad engañosa del signo, el artículo de Bonnefoy, «Terre seconde», en el que puedo leer:

L'art aujourd'hui? Est-il besoin de le dire, une bonne part de ce dont il rêve ne me touche *qu'intellectuellement* comme une invention, comme une audace, mais sur des plans où je vois bien qu'on ne fait que remuer le néant, comme font les vagues, le sable, et pour nous prendre dans sa torpeur, pour porter le désert plus avant encore. L'oubli s'aggrave, par exemple, à *chaque fois que l'artiste préfère les signes dont il dispose aux référents qu'ils étaient faits pour connaître...*¹⁷.

EL YO COMO ESPACIO O LOS ESPACIOS DEL YO

¿Entelequia de signos o realidad referencial? ¿Arquitectura imaginaria en el espacio abstracto de la página tridimensional de la conciencia, creada a partir de geometrías sabiamente trazadas o conjunto de elementos materiales e históricos que configuran un espacio delimitado, un lugar —*un lieu*.

Me gustaría poder hablar del espacio del yo, empleando la palabra no como simple metáfora al uso (substituto de conceptos tales como *conciencia de sí mismo, de conciencia del otro, mente, proyecto de vida, deseo, amor, imaginación, pulsión de vida, pulsión de muerte, red sensorial, capacidad de simbolización...*), sino dándole un valor material, ubicado, localizado, para ver cómo puede ser aplicada esta palabra a la realidad del yo —lejos de las mistificaciones metafóricas que, al sublimarlos, siempre diluyen y perverten los problemas —al espacio del yo: un espacio que no sea su simple decorado.

Emplear la palabra de manera metafórica nos permite seguir instalados en un discurso cómodo que nos ofrece realidades estancas, cerradas, acabadas (además de virtuales), cuando en realidad nos encontramos con procesos: decimos, el espacio de la metáfora, cuando la metáfora es un proceso lingüístico y lógico, dinámico; decimos el espacio del yo, cuando el yo es un proceso biológico, ontológico e histórico, —una continua *mouvance*. Y así,

16 In GARRIDO, M.A. (coord.), *Teoría semiótica, Lenguajes y Textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional de la Sociedad española de Semiótica, Madrid, 1983.

17 In *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 144. El subrayado es mío.

me gustaría pasar repaso a las palabras que podrían cristalizar, materializar, esos procesos que desembocan en la palabra mágica, *espacio*, dándome cuenta de que no podemos identificar un espacio abstracto y la dimensión de vida que éste puede acoger: es decir, dándome cuenta de que entre un continente espacial, sólido, fijo, y su contenido, fluido, fluente, tiene que existir una diferencia, un distanciamiento, a no ser que consideremos el yo como un espacio vacante, en el que unos límites imaginarios contienen la pura vacuidad que ellos mismos delimitan. Por decirlo de otro modo, el yo sólo puede ser espacio si es un espacio de acogida —de algo, de alguien. Así:

Si el yo es un espacio, podría ser un *solar*, un *terrain vague*, en el que poder edificar algo: un jardín, una casa, una urbanización para la necesidad de cobijo y el placer del paseo de un morador que lo llenará todo con su inmensa presencia o de múltiples moradores capaces de llevar sus parciales armonías o desasosiegos a todos los rincones. Y me pregunto: ¿qué casas, qué urbanizaciones, qué jardines ha creado el yo moderno, cuando se define a sí mismo como espacio y a qué moradores pretende darles cobijo?

Si el yo es un espacio podría ser una *finca*, un *domaine* un terreno de labranza, un inmenso prado por el que los trigos crecieran, mezclados con los acianos y con las amapolas, y al que vendrían a segar los campesinos todos los veranos... o por el que correrían vacas y los corderos que luego otros esquilarián; en cierto modo, un espacio libre, algo así como un terreno comunal al servicio de todos.

Podría ser una inmensa *comarca* abierta a todos los vientos, un *pays* y a todos los habitantes capaces de encontrar en ella su pan, su agua y su cobijo, o un pequeño *cercado*, un *clos*, donde vivirían, en amor, dos únicos inquilinos... pero ¿es capaz el espacio del yo moderno de alojar, al menos, dos inquilinos en amor?

Podría ser —y lo ha sido, tal vez— un inmenso campo de ruinas cubiertas de malas hierbas de las que emergen restos de antiguos deseos y de antiguos sueños, recorridas ahora tan sólo por lagartos y grajos, aunque las ruinas puedan orientar, también, «le sens d'une entreprise qui ne peut le trouver et le fixer que dans 'l'immanence creuse' d'un système de signes»¹⁸ [aunque la expresión de Richard podríamos aplicársela a todos los espacios que estoy enumerando y que podría enumerar, como compensadores de una ontología basada en el don de la carencia]: «Venise, nos destins ont été pareils! Mes songes s'évanouissent à mesure que vos palais s'écroulent: les

¹⁸ «Selon la belle formule de J.-P. Richard», dice Joel Loehrer, en «Ruines écrites et écriture de soi»; *Poétique*, février 2003.

heures de mon printemps se sont noircies, comme l'arabesque dont le fait de vos monuments est orné. Mais vous périssez à votre insu; moi je sais mes ruines»¹⁹.

Podría ser...

El yo, un 'lieu-dit'

Y me vuelve de nuevo a la boca (porque todo cuanto estoy diciéndoos no lo he escrito; lo he transcrito, sí, pero me lo he ido diciendo a mí mismo, a voces, desordenadamente, frente a la pantalla del ordenador y son, pues, voces que no pertenecen al espacio de la escritura, de la mano, «l'absente de toutes bouches de chair», según la expresión de Gracq, en *Lettrines*, parodiando la famosa frase de Mallarmé, sino al espacio de la boca real, la que tiene dos labios que se entreabren, se ensalivan y esponjan o se secan, se rajan y sangran...), y me vuelve de nuevo a la boca la palabra mágica: el yo puede ser un *lieu-dit*, es decir, un paraje en el que ha ocurrido una historia, en el que tal vez esté transcurriendo de manera permanente una historia, la misma historia, la que le dará nombre, fijándolo como lugar sagrado de por la eternidad; pero, primero es el ser y su historia y luego será, o no será, la palabra: *La fuente del fraile*, de mi pueblo, el pequeño, *La Cabeza del moro*, *El lavadero del lagarto azul*, de mi Toledo, *La Vallée aux loups*, (lo que podía haber sido) o *le Grand-Bé* (lo que fue), de Chateaubriand, *Le Paradou*, de Zola, la esencia misma de toda su epistemología y de su existencia, en plena contradicción, *Le côté de chez Swann*, *La chambre de l'Inmoraliste*, de Gide, *El Monte de los Olivos*, de Jesús...

Nuestra vida acaba siendo siempre una *Villa Adriana*, en las afueras de Roma, en los aledaños de la Historia, en la que múltiples *lieux-dits* condensan, en materia y formas derruidas, la energía de nuestras acciones, de nuestra pequeña historia. Éste es el verdadero sentido que tengo que dar a la expresión *el espacio* o *los espacios del yo*: toda acción, toda anécdota de vida (para no dar a nuestra vida el pomposo nombre de historia) acaba resumida, condensada, metonimizada materialmente en un *lieu-dit*; aunque a veces sólo se queda metonimizada en unos cuantos objetos: los objetos que encarnan, en la muerte, la vida, cuatro gestos, de Virginie, en el cajón que su madre, madame Aubain y que Felicité y ella abren cuando aquélla está muerta; los objetos del inventario elaborado sagazmente por los comisionados en la casa de Emma Bovary; pues, si para Chateaubriand y para Zola

¹⁹ CHATEAUBRIAND, F.-R. de, *Mémoires d'outretombe*, v. IV, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 407.

y para Proust el espacio del yo —es decir, el conjunto pasado y fijado en memoria de sus acciones y deseos— queda convertido siempre, siempre fijado, en un *lieu-dit*, para Flaubert, ese notario de la actividad humana, el *lieu-dit* (con la capacidad que todo *lieu dit* tiene para convertirse en un *haut lieu*, un lugar sagrado) queda reducido a un *objeto* o a un amontonamiento o inventario de objetos —les falta el sentido, el proyecto, que genera una estructura, un paisaje.

Sí, creo que la palabra que mejor cabida puede dar a esa realidad intangible por culpa de su proyección espiritual (si fuera sólo materia no habría problema) a la que llamamos yo, la mejor palabra es la de *lieu-dit*. Y que en español no haya una palabra consagrada por el conjunto de sus hablantes (yo al menos no la conozco)²⁰ para referirse a ese *espacio segregado* del resto de su entorno y, en esta segregación llevada a cabo por la palabra que lo nombra, *consagrado*, sagrado, en función de la acción que allí transcurrió... que en español no haya palabra para designarlo es algo que me turba, pues ello equivale a comprobar que a los españoles, cuando nos afirmamos españoles, esta metáfora no nos vale. Y no sé lo que esta ausencia puede significar.

No voy a repetir aquí la totalidad del impresionante texto de Bonnefoy (de nuevo Bonnefoy, el punto de referencia de mi reflexión actual, antiseimiótica por necesidad existencial e intelectual, junto al Mallarmé que emerge de *La dernière mode*, al Juan Ramón Jiménez de *Estación total*, de *Espacio*, al Merleau Ponty de *Phénoménologie de la perception*, *Le visible et l'invisible* y al Richard, inevitable, en toda su obra, pero, de manera especial en su *Proust et le monde sensible*, al Michel Serres de *Atlas*)... no voy a repetir la totalidad del impresionante texto «Le désert de Retz et l'expérience du lieu»²¹, en el que el poeta filósofo define esta palabra, convertida en el centro de *su reflexión acerca de una delimitación ontológica del ser, en positivo, como materialidad consciente y gozosa, en su comunión con el otro y en lo otro*. Me limitaré a citar algunas frases elegidas en función de la reflexión que nos ocupa:

Cette catégorie qui a trait à notre rapport au monde, mais aussi à la société, dice [y hago observar cómo la definición del yo se lleva a cabo en función de ese rapport transcendente y no en función de una reflexión autotélica del yo sobre sí mismo], [cette catégorie], c'est celle du lieu que je propose d'entendre comme nom, simplement, un fragment d'espace, mais comme ce point dans l'espace où notre attention se porte et se voit retenue, par

20 La palabra paraje me sigue siendo (de por su etimología) aún insuficiente.

21 Igualmente en *Le nuage rouge*.

opposition relative ou absolue à d'autres points, à d'autres régions de notre intérêt pour la terre [...] Défini de cette façon, un lieu ce n'est pas une simple vue de l'esprit, c'est une expérience affective, en vérité c'est le réel même, comme l'existence l'éprouve, car celle-ci rencontre le monde du sein d'abord de son lieu et n'accédera à la notion de nature, par exemple, que par un effort second de la pensée [...] tel vallon, telle cime d'une montagne ou [...] une grotte, ou même un simple rocher dont, dans ce cas, c'est l'apparence inusuelle qui a compté, mais non sans imprégner de sa vertu propre tout un espace alentour. Lieux sacrés, lieux saints, hauts lieux qui doivent parfois leur être à l'épiphanie d'un signe [en el sentido que las revelaciones religiosas dan a la palabra, a los signos: una aparición, un gesto especial, un acontecimiento único —como toda vida lo es para la conciencia que la vive], mais qui n'en sont pas moins réparables, et actifs, comme un ici, par opposition à un ailleurs.

Le lieu est ainsi le débouché de l'esprit sur l'être²².

La confluencia, pues, del espíritu (movimiento, tensión, diferencia, evanescencia, fuga, voluntad y espejismo de trascendencia) con la materia (estabilidad, localización, fusión, permanencia, sedimentación en el aquí y el ahora); confluencia de la ausencia (añoranza y deseo, pasado y futuro) con la presencia (presente); confluencia de la carencia (ontología en hueco de la conciencia que no es aún conciencia de nada) con la plenitud del ser, no plenitud en el sentido absoluto del término sino en el relativo: el ser que se llena a medida que vive, que ama, del mismo modo que en francés decimos del depósito de gasolina, «faire le plein»; confluencia, en la palabra que nombra, de la historia y del cosmos.

Apliquemos la morfología y la función del *lieu-dit* al llamado espacio del yo. Dos cosas son necesarias: una realidad geográfica, un paisaje más o menos definido, compuesto de múltiples elementos (todo ser los contiene, bio-psicológicos, existenciales, culturales —y en muchas ocasiones son los mismos para diferentes personas de una misma cultura, lo que nos impediría llamar con propiedad a este paisaje espacio de un yo) y, sobre todo, un gesto, un gesto de vida que escoja, segregue y sacralice un rincón de este paisaje común, convirtiéndolo en único, como metonimia de una actividad única de vida —lo que La Tour du Pin llama «la historia sagrada», personal y secreta, que cada uno de nosotros vamos cumpliendo a lo largo de nuestra vida, como expresión de *nuestro misterio*. Puede que su perennidad como lugar sagrado del yo (y aquí avanzo mi pensamiento final, pues no podemos hablar

22 *Ibid.*, p. 370, 1.

de espacio del yo, en singular, luego veremos por qué, sino de espacios, en plural, de los múltiples espacios del yo —el singular nos remitiría a la abstracción de todo absoluto, es decir, de nuevo a la mistificación del espíritu, de la ausencia), puede que su perennidad —como en los alrededores de los pueblos, en los que a pesar de que haya mucho campo, muchos paisajes incluso, sólo existen unos cuantos *lieux-dits*— que su perennidad les venga de nuestra capacidad para nombrarlos, para convertir la historia que los ha sacralizado en una palabra, en una expresión que, al mismo tiempo que los resume, que los condensa, los trasciende: pues *la parole ne devient pas monde* (crearlo sería una mistificación derivada, de manera perversa, del mito que hemos querido abandonar, *el del verbo que se hace carne* —aunque en secreto y sin querer aceptarlo, seguimos viviendo de los fluidos simbólicos que fluyen de esta carne de dios), sino que es el mundo, la carne, la que se hace palabra, es decir, verbo, en una poderosa inversión, como gesto de amor del hombre perecedero, putrescible, hacia su propio sueño de inmortalidad.

El yo, esa conciencia que guarda memoria amorosa de sí misma, no es sino una sucesión, a veces a salto de mata o de roca, de *lieux-dits*: magnífica evolución de Butor que al final de su escritura va dejando por sus textos, en vez de las anécdotas que componen las historias que, como gestos de la energía de la añoranza o del deseo están condenadas a desaparecer, la descripción de los lugares en los que estas anécdotas han ocurrido o podrían ocurrir, ofreciéndonos esa magnífica serie titulada *Le génie du lieu*.

Ahora bien, no quisiera que mi reflexión recuperara, al menos en la conciencia de los que me estáis leyendo, la prioridad de la palabra, la prioridad del signo (*lieu-dit*, *luoco detto*, en italiano) sobre la cosa, la prioridad de la ficción sobre la historia, la prioridad de la abstracción sobre la vida —sobre el ser. Para que haya *lieu-dit* es preciso, primero que haya *lieu*, luego una *historia*, un gesto o una anécdota, y, finalmente, que se le nombre en función de ese *locus* y en función de esa historia; es decir, que haya *palabra*; de no ser así, el yo caería de nuevo en el espacio inmaterial, metafórico, de todas las mistificaciones de la metáforas de la ausencia: de *la verdadera vida ausente*. Caería en el espejismo del ser considerado como tensión de existencia (en el espectro de esa falsa ontología de los que se consideran elegidos, distintos, llamados, convocados (¿por quién?, se pregunta Kundera, en *La verdadera vida está allende*), ajenos a la vida, común, a la vida, vulgar, de los demás —esos santos, esos artistas, esos héroes—, en vez de considerar el ser, en humildad, como plenitud de vida —en plenitud de vida, primero biológica e individual, en el placer, y, luego, social y plural, en el amor: esa capacidad que tiene el ser de condensar toda la vida, como si fuera

un absoluto, en el roce momentáneo de dos mejillas que se acoplan cálidas y trémulas en el rincón de un pasillo —*El pasillo de los besos robados*.

SER, EXISTIR, VIVIR

«El ser es anterior al espíritu», dice Georges Stein; es decir, el ser que vive en plenitud de vida, sin percepción de fallas, de oquedades, sin la percepción de una ausencia permanente, sin el sentimiento que he definido, y volveré sobre ello, como la voluntad de horizonte que nos lleva siempre allende de nosotros mismos. El ser se asienta en su hermandad de plenitud precaria con los demás seres de la naturaleza que se afirman en la esencia biológica o mineral de su permanencia y de su tránsito; por eso el ser, anterior al espíritu, pero escondido, acallado por el espíritu, emerge cuando el espíritu se duerme, en el éxtasis material, cósmico, o en el éxtasis psicológico, raptado, arrobado, o subsumido en consonancia por o en otro ser: subsumición de la conciencia *a y en* la materia que lo arrulla, pues siempre es música, o que lo abisma, pues siempre es disolución en el otro (El final de la Segunda parte de *La Faute de l'abbé Mouret*, de Zola).

El ser infatuado de Rousseau emerge, *bastándose a sí mismo como dios*, desde el fondo de la barca en la que, acunado como un niño, cansado y perezoso, se ha casi dormido. El ser profundo de Proust, humilde en su debilidad física, emerge gozoso, exultante, pujante, ajeno a toda su incapacidad física de alérgico asmático, cuando, paseándose bajo la lluvia, arrobado por el viento que lo azota y lo lava, se olvida de que es un ser de palabras y asume la vida en la plenitud henchida de sus poros limpios de polvo y de ácaros. El ser ultratumbano de Chateaubriand, ser de palabras póstumas, si los hay, (en el *rocher* de René, en *Le Grand-Bé*), siente la emergencia de su ser cuando, adormilado en un ribazo de *La Vallée des loups*, oye el canto monótono del tordo; y, por unos instantes, el gran hombre que ha sido incapaz de convertir en metonimia espacial de su historia, de la Historia, el valle que se ha comprado para convertirlo en su Villa Adriana, (que hubiera quedado como testimonio de su paso por la tierra, de haber sido capaz de parar en algún momento su fuga desasosegada) siente la plenitud de su ser, fundido, en música y atmósfera con la naturaleza. Clara Janés, al final de *Los Caballos del sueño*, llevada por su espíritu (y el espíritu es siempre una acumulación de superestructuras culturales que atizamos verbalmente para conjurar nuestras aporías), acumula citas y frases suyas y de otros, creando un intrincado tejido textual, para significarnos ese espacio de la ausencia que, para un místico *auténtico*, define la realidad transida del yo:

Aquí en este vacío, todo se manifiesta. Vana es la realidad. Vano el cuerpo ante la unión del alma, ante el contener en el interior el rostro del amado. Pues a lo largo de ese caminar, perdiendo lastre, se ha perdido la materialidad, se ha alcanzado el verdadero objeto del amor, el verdadero fondo de su ser existente. —«*Hay que estar en el desierto, pues aquél al que hay que amar está ausente*», dice Simone Weil. Y también: «*Nada existente merece ser amado, hay que amar, pues, lo que no existe.*» El ser amado no existe en la exterioridad [...]. En este punto estoy, montando los caballos del sueño en cabalgata hacia el todo y la nada, la unidad que ya siento en mi abandono del ser.

Y, sin embargo, ese ser negado lo capta, en plenitud y en presencia, unos momentos después —el penúltimo párrafo del libro—, cuando la conciencia emerge en la experiencia del amanecer, nuevamente en duermeverla:

Esta noche he tenido un sueño; no se si era al amanecer, tal vez al caer la tarde porque la luz rojiza contenía algo amarillo, cuando oía un mirlo y salía del campo. El mirlo descendía y se posaba en mi hombro. Allí seguía cantando. Era una imagen triunfante. Su plumaje tenía un leve matiz azulado.. Cantaba y cantaba como si mi hombro fuera ya el lugar definitivo. Había en el aire el frescor de las mañanas de verano, de antes del sol y la misma atmósfera ascensional. En esta atmósfera vivo desde hace tiempo. Me despierto con la llamada del astro, me levanto y entro en el día del mismo modo que las aves y las plantas, con la luz que lentamente les va otorgando toda su dimensión. Me entrego a esa comunión con la naturaleza²³.

Porque, completando y corrigiendo a Steiner, el ser es también posterior al espíritu. Reaparece siempre, vital, cuando el espíritu se calla y guarda en el carcaj de los sentidos sus flechas de palabras y, para ser, en plenitud, sólo tenemos el sol, su luz, el agua, el frescor, el calor, la hierba —su roce multiplicado— y la piel del otro para perdernos por ella como si fuera de luz-agua-hierba.

Los momentos de plenitud ontológica (he definido el concepto, que no debemos confundir con *los momentos epifánicos* de Joyce, en mi libro *Para leer a Proust*)²⁴ nacen siempre de una experiencia positiva de los sentidos, cuando el espíritu se adormece, es decir, de la esencia material del ser; de ahí la naturaleza gozosa de la crítica de J.-P. Richard—. «*Tout commence par la sensation*»—, aunque luego sean transcendidos por la palabra o la conforma-

23 *Los caballos del sueño*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 218. Cf. pp. 215 ss.

24 Madrid, Palas Atenea, 1990.

ción artística; nunca nacen (esa es mi experiencia de lector) de la proyección existencial del ser en su historicidad individual o colectiva; de nuevo, espacio versus temporalidad.

Del mismo modo que el ser es anterior y posterior al espíritu, por eso su morada, aunque no material en la conciencia gozosa que de ella se tiene, se aloja siempre en un rincón de la naturaleza (Montaigne tiene que caerse del caballo y perder el sentido para olvidar su biblioteca y descubrir su realidad material), el *ex-istente* —el ser que está fuera del ser—, pertenece al espíritu, es decir a algo que, en su origen arqueológico no es propiedad del ser (sólo el hombre lo tiene) y que, arribado a él (y aquí reside la naturaleza misteriosa del hombre), lo impulsa hacia esa exterioridad invisible, inaprensible, que lo convierte permanentemente en extranjero de sí mismo, en ser para el desasosiego del camino: lo convierte en habitante de la frontera interior, con voluntad insoslayable de horizonte y, en cierto modo, con voluntad de muerte —siendo ésta (Baudelaire) el último horizonte que, real o metafóricamente, como un balcón entreabierto, nos aboca a la otra vida.

El hombre occidental, el *ex-istente* por excelencia, tras aparcar la metafísica, sigue aún soñando una trascendencia inmanente y laica, cuyo horizonte sitúa en el interior de ese espacio vacío y en deriva, al que llama yo, pues no ha sabido sustituir aún el sentimiento de destierro de los pobres hijos de Eva, errantes por valle de lágrimas desde el que antaño invocaba a la Madre de la trascendencia inmanida (*Consolatrice, vergine bella, di nostra vita tu sei la stella...*), sustituirlo por un sentirse viviente, capaz de asumir con dignidad su realidad de ser aquí y ahora, materia en trance permanente de amor y desamor, en trance de vida. El *existente* occidental no es sino el simulacro laico del cristiano imposible.

Más allá del ensimismamiento material del ser, en su comunión opaca con la materia y más acá del extrañamiento del *existente*, en su proyección desbocada hacia un más allá siempre diferido, participando de ambos, del ser en su inmanencia gozosa, pero sin asentarse en su pereza inconsciente, del *existente* en su voluntad de horizonte, pero sin dejarse arrebatar por las ráfagas de fuego de su añoranza de trascendencia hacia la verdadera vida ausente —vitalizando el paganismo del ser con los aleteos de las plumas desprendidas del existente que, incluso ateo, se sueña, en el bien o en el mal, en la diferencia, un elegido, un ángel.

Hay que inventarse, antes de que el hombre quede reducido a simple *estar* —muerto el *ser* e incluso el *existente* (pues estamos perdiendo la tensión espiritual que lo definía), en medio de una sociedad de un bienestar puramente material—, hay que inventarse *el ser viviendo*, le *vivant*, el ser

que se sabe en vida, en la conciencia gozosa y precaria del don de vida; el ser como devenir de acogida de la alteridad, en el interior de su propio ser.

Como decía hace unos minutos, un espacio de verdad (puesto que queremos que el yo sea un espacio), lugar simple o *lieu-dit*, no es tal si no está compuesto con los elementos de un paisaje que le dan su sustancia —«Le monde trouve en moi le lieu de son accueil» (J. Walh)—, si no ha sido significado y sacralizado con una historia que le da su sentido, real, y si no ha sido salvado de la temporalidad con un nombre que puede servir de guía y de llamada a los demás. Todo *lieu* está destinado a acoger a un visitante que lo ame y lo cuide, que construya en él su morada; como dijimos, uno no puede ser al mismo tiempo morada y morador de sí mismo, salvo si se es dios (el sueño frustrado del hombre occidental moderno), salvo si vivimos en la superficie de la fuente de Narciso (la realidad hoy dominante)²⁵: *La mélancolie au miroir*²⁶.

El yo, como espacio, es la morada del otro.

Dios muerto —o ausente de nosotros, de nuestro mundo, como dice de manera eufemística Heidegger—, el hombre, su espíritu, vacante²⁷, «Comme le pot de fard vacant au pied du mur» (*L'Azur* de Mallarmé) sólo volverá a ser espacio sagrado, verdadero *lieu-dit* y no sólo lugar de palabras, si es capaz de convertirse en morada del otro, olvidando el patetismo ensimismado, ridículo y elitista, pero ficcional, del existente, con el fin de conquistar la verdad humilde del ser: sustituir la teología de la Nada convertida en absoluto autotélico en el imperio de los signos —la semiótica como morada del no-ser—, por una ecología, casi salvaje, del ser en vida, la única, la presente: habitantes y habitáculos del placer y del dolor para el otro y en el otro.

25 *I love me*, reza, en torno a un bello cuerpo de mujer desnuda, un anuncio de cosmética (el gran ritual del hombre moderno degenerado en puro bien estar autotélico).

26 Título del libro de Starobinski, pequeña joya de 80 páginas, sobre Baudelaire: Paris, Collège de France – Julliard, 1989.

27 Inmenso artefacto espiritual que se ha quedado sin objeto, sin función que cubrir: el origen existencial y metafísico del Tedio, de *l'Ennui* mallarmeano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONNEFOY, Y., «Le désir de Giacometti», «Terre seconde», in *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1999.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. de, *Mémoires d'outretombe*, v. IV, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade».
- JANÉS, Cl., *Los caballos del sueño*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- LOEHER, J., «Ruines écrites et écriture de soi», in *Poétique*, février 2003.
- PRADO, J. del, «La función poética: El problema del referente», in GARRIDO, M.A. (coord.), *Teoría semiótica, Lenguajes y Textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional de la Sociedad española de Semiótica, Madrid, 1983.
- *Para leer a Proust*, Madrid, Palas Atenea, 1990.
- «Cuerpo nombrado cuerpo abolido», in *El imaginario del cuerpo. Homenaje a Ángel Chiclana*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- «El yo y la creación de su morada» in PÉREZ, C. - CABALLOS, M.^a G. (eds.), *Creación espacial y narración literaria*, Sevilla, 2001, pp. 17-35.
- «La frontera interior», *Revista de Filología Románica*, vol. 19, 2002, pp. 269-289.
- *La palabra y su habitante*, Madrid, La Discreta, 2003.
- RICHARD, J.-P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- *Études sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1970.
- *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.
- SERRES, M., *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.
- STAROBINSKI, J., *La mélancolie au miroir*, Paris, Collège de France-Julliard, 1989.
- WAHL, J., *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948.

**1. LOS ESPACIOS IMAGINARIOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO
FEMENINO, ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO, ETC.**

**LES ESPACES IMAGINAIRES:
LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE FÉMININ,
ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE, ETC.**

LE DÉPAYSEMENT (OU LE NON-ESPACE) CHEZ DURAS

EMMA ÁLVAREZ PRENDES
Universidad de Oviedo

INTRODUCTION

Marguerite Duras pourrait être considérée comme un clair exemple de ce que l'on appelle le «double je», c'est-à-dire, une personne qui, à sa culture et à sa langue d'origine, juxtapose une autre culture et une autre langue différentes. Sauf que dans ce cas l'exemple est relativement paradoxal, car ce qu'on devrait entendre par culture et langue d'origine et ce qu'on devrait entendre par culture et langue a posteriori acquises n'est pas tout à fait clair. Duras est née en Indochine, mais ses racines viennent d'un autre et lointain continent. Chez elle, au lieu de se succéder dans le temps comme c'est le cas habituellement ont cohabité, et cela dès sa naissance, deux civilisations. Malgré ce double point de départ, spatial et identitaire, elle a souvent pensé que, dans sa vie, il lui manquait un véritable point d'attache au monde.

Ce dépaysement initial, doublé d'un autre type de déracinement encore plus fort, plus marqué chez elle —le déracinement dû à l'absence d'un espace familial effectivement constitué en tant que tel— eut à son tour comme conséquence qu'on puisse conclure que, de sa vie, le seul «espace» qu'elle aura vraiment habité sera elle-même, sa propre personne, et la projection que de celle-ci elle a imprimé à son écriture. Sa personne, ou plutôt son personnage, sera donc une trace que l'on retrouvera partout dans son oeuvre, ainsi que le principal lien de cohésion de celle-ci. Nous ajouterions aussi que la littérature, le métier d'écrivain, ne fut en réalité pour elle que la méthode qui lui a permis de partir à la quête de sa véritable identité; un essai

de conquête de cet espace vital que nous avons conventionnellement dénommé Marguerite Duras.

LE DÉPAYSEMENT GÉOGRAPHIQUE

Marguerite Donnadiou, dite plus souvent Marguerite Duras, est née en 1914 en Indochine, à Gia Dinh, une ville toute proche de Saigon, au sud de l'actuel Vietnam. Les parents Donnadiou, Français de souche, avaient quitté la métropole, chacun de son côté, pour venir s'y installer, animés d'un vif sentiment de reconnaissance des bienfaits de l'aventure coloniale, porteuse, selon eux, d'un avenir meilleur, et passionnés par leur métier d'enseignants.

Marguerite Duras est née là-bas et toute son enfance et adolescence, jusqu'à l'âge de dix-huit ans (mis à part un bref séjour en France), se sont déroulées en Indochine, entre ces deux mondes si différents qu'elle tâchera de toutes ses forces d'assembler: celui d'origine, c'est-à-dire, la communauté blanche française, et celui d'adoption, celui de la culture et de la civilisation vietnamiennes, annamites. En effet, malgré son appartenance «génétique» à la société coloniale, tant Marguerite que ses frères vivaient comme de véritables Vietnamiens: ils parlaient vietnamien (au point de passer le bac dans cette langue-là), ils mangeaient vietnamien, refusant la nourriture occidentale, la viande rouge des steaks en l'occurrence¹, lorsqu'ils y seront confrontés, ils jouaient avec des compagnons annamites (Marguerite dira n'avoir eu que des amies vietnamiennes jusqu'à l'âge de quatorze, quinze ans²; ils passaient des journées entières dans la forêt, marchant pieds-nus, etc.:

[...] d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous (mon frère et moi) [...]. On restait parti des journées entières dans la forêt. On chassait [...]. Ça fait des enfances très différentes de celles d'ici. On était plus des Vietnamiens [...] que des Français. [...] Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais des souliers, on vivait à moitié nus, on se baignait dans la rivière[...]. En somme, on était de là-bas, de la brousse vraiment³.

Cette appartenance spontanée à la civilisation vietnamienne atteindra un degré tel que même l'amant chinois du récit éponyme reconnaîtra en elle des

1 Cf. DURAS, M., *L'amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 36.

2 Cf. DURAS, M., *Les lieux de Marguerite Duras* (en collaboration avec Michelle Porte), Paris, Minuit, 1977, p. 60.

3 DURAS, M., *Ibid.*

traits physiques caractéristiques des femmes orientales. Ainsi, il lui dira : tu as «la peau de la pluie comme les femmes de l'Asie. Tu as aussi la finesse des poignets, et aussi celle des chevilles comme elles; c'est drôle quand même, comment tu expliques...»⁴. Mais Duras, elle, n'expliquera pas, ne s'expliquera pas. Peut-être que ce métissage physique ne pourrait s'expliquer que par son profond métissage culturel, linguistique et surtout affectif, par sa fusion avec l'Indochine. Souvent elle se désignera elle-même en tant qu'Annamite, ou enfant maigre et jaune, ou jeune fille d'Indochine...⁵.

La découverte un jour, très tard, de son identité, de sa nationalité française, constituera un fait marquant, un moment bouleversant dans la vie de Duras; un véritable choc en définitive:

Vous êtes dans un milieu, dans un espace donné, vous êtes né dans le milieu, vous parlez la langue du milieu, etc. [...], et puis on vous apprend que vous n'êtes pas Vietnamiennne, et qu'il faut cesser de voir des petits Vietnamiens parce que c'est pas des Français et qu'il faut mettre des souliers, qu'il faut manger des steaks-frites et puis pas se conduire aussi mal, quoi⁶.

Elle reniera cette nationalité (elle parlera de la France comme de «cette patrie pourrie»⁷, refusera cette tradition culturelle (jamais elle ne se sentira française, même à la fin de sa vie)⁸, repoussera cette identité étrangère à sa personne, pourtant si naturelle pour sa mère. Cette mère qui répétait souvent à ses enfants qu'ils étaient Français, des Français; et par là il fallait sous-entendre qu'ils devaient agir en conséquence, se tenir dignement car eux, ils avaient au moins un honneur à sauvegarder:

Non, nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avions honte, nous vendions nos meubles, mais nous n'avions pas faim, nous avions un boy et nous mangions parfois, il est vrai, des saloperies [...], mais ces saloperies étaient cuites par un boy et servies par lui et parfois aussi nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger⁹.

4 DURAS, M., *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 82.

5 BLOT-LABARRÈRE, CH., *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 31.

6 DURAS, M., *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 61.

7 DURAS, M., *Les parleuses* (entretiens avec Xavière Gauthier), Paris, Minuit, 1974, p. 135.

8 En 1980, elle dira encore au réalisateur américain Elia Kazan qu'elle ne se sent pas française. Cf. DURAS, M., «Les yeux verts», in *Cahiers du cinéma*, Paris, 1980, p. 200.

9 DURAS, M., *L'amant*, op. cit., p. 13.

Plus tard dans sa vie, elle réalisera que cette appartenance proclamée à la race, ou plutôt à la nationalité française, et tout ce qui allait avec elle, était en réalité fausse¹⁰. Et ce sera peut-être à cause de ce malaise, spatial et existentiel, originel qu'elle se sentira par la suite plus proche du colonisé que du colonisateur, qu'elle appréciera s'identifier aux opprimés, à ceux qui souffrent, tant dans la vie comme dans ses livres. D'où peut-être aussi le caractère ou la nuance sociale qu'on retrouve dans la plupart de ses œuvres.

Ce ne sera qu'à l'âge de dix-huit ans que surviendra la rupture totale, définitive d'avec son pays natal. Le dépaysement sera brutal, absolu. Tout changera pour elle: les paysages, les odeurs, les us et les coutumes, la nourriture, les habits,... Tout. Même la mère semblera s'en rendre compte; elle, qui avait déjà eu l'expérience d'un autre monde, celui de la métropole, préviendra sa fille: jamais de sa vie elle ne reverra, par exemple, «des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages que le Mékong...»¹¹. Toutes les deux étaient pleinement conscientes que quelque chose se perdait pour de bon.

À son arrivée en France, tout lui sera nouveau, étranger; elle ne reconnaîtra plus rien autour d'elle. Elle sera elle-même une étrangère; une étrangère dans son propre pays, ou du moins, dans le pays dont elle avait la nationalité et où se trouvaient ses origines familiales. Suite à ce décalage géographique, elle déclarera ne plus avoir de pays natal, car l'un, elle vient de le perdre, et l'autre, il n'aura jamais existé en tant que tel pour elle. Duras affirmera même ne plus avoir pensé à l'enfance après son départ tellement ce dernier avait été douloureux¹². Pourtant, elle sera accueillie à bras ouverts dès le premier moment de son arrivée en France; mais, encore une fois, elle refusera cette tentative d'adoption, de *colonisation* de la part du pays envahisseur.

Ainsi, l'Indochine demeurera pour elle une sorte de monde rêvé ou de paradis perdu, son Arcadie à elle, le Jardin du Bien dont elle fut exclue¹³. Ce paradis, perdu, le sera non seulement d'un point de vue physique mais aussi temporel: cette Indochine, l'Indochine coloniale et l'Indochine colonisée, disparaîtra avec Duras. Quand, des années plus tard, Laure Adler préparera sa biographie, Duras lui dira de ne pas aller au Vietnam, car elle n'y trouverait rien mais, plutôt, d'aller voir la Seine à quelque trente kilomètres de

10 *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 60.

11 *L'amant, op. cit.*, p. 17.

12 Cf. DURAS, M., *Les parleuses, op. cit.*, p. 136.

13 Et celle de l'exclue sera par la suite une figure assez fréquente dans l'univers littéraire durassien.

Paris, «là où elle fait une boucle et les feuilles font un lit sur la rive et où la terre devient spongieuse. C'est pas comme le Mékong. C'est le Mékong»¹⁴. On pourrait affirmer en somme que, de son propre point de vue, elle n'a jamais eu de patrie¹⁵.

Et on pourrait même aller jusqu'à dire que c'est à cause de ce double dépaysement (celui, d'abord, vécu en Indochine, et celui d'après, vécu à l'arrivée en France), en raison de l'absence d'un espace géographique de rattachement à la Terre (et aussi à la terre) qu'est née sa volonté de devenir écrivain. «Toute l'écriture dépend d'une recherche de l'espace aussi bien que du temps perdus», avouera-t-elle un jour¹⁶. Ce temps et cet espace perdus seront bien sûr ceux d'une enfance qui deviendra la pierre angulaire de son œuvre: «Rien en dehors de mon enfance»¹⁷ n'inspirera ses romans. Elle ne retournera qu'une seule fois en Indochine, mais si paradoxal que cela puisse paraître, elle ne quittera jamais pour autant ces terroirs de l'enfance : «Ce n'est pas parce qu'on se déplace qu'on est coupé de son enfance [...]. Le lieu natal que j'ai, il est pulvérisé. Et si vous voulez, ça, ça ne me quitte jamais»¹⁸. «Interminablement l'enfance», disait Stendhal; Duras lui donne raison. Son importance dans l'œuvre et la vie de cette dernière ne sera peut-être jamais bien mesurée. «Tout ce que j'ai vécu après ne sert à rien»¹⁹, dira-t-elle encore.

Cependant, il ne conviendrait pas non plus de négliger que malgré son haut degré d'assimilation aux populations et cultures indigènes, Duras restait une Occidentale en Orient, et que l'Indochine, terre exotique pour les Occidentaux, a été pour elle aussi, en plus du lieu de son éveil à la vie et du foyer du désir de devenir écrivain, un important instrument de connaissance; une sorte de miroir complexe qui lui permettra de se regarder elle-même à travers le regard des autres, de découvrir ainsi, jeune, ce qu'est l'altérité, sa différence par rapport aux autres, à l'Autre.

L'expérience asiatique restera alors incontournable dans la vie de l'auteur. Elle sera décisive tant pour l'individu que pour l'artiste²⁰, au point que

14 ADLER, L., *Marguerite Duras*, Paris, NRF, 1998, p. 17.

15 Cf. *Le Petit Robert* (version électronique), pour l'entrée «patrie» on trouvera: «du lat. patria = pays du père, 1 ♦ Nation, communauté politique à laquelle on appartient ou à laquelle on a le sentiment d'appartenir; pays habité par cette communauté»; pays habité par cette communauté».

16 BLOT-LABARRÈRE, CH., *op. cit.*, p. 29.

17 Cf. *Ibid.*, *loc. cit.*

18 DURAS, M., *Les yeux verts*, *op. cit.*, p. 199.

19 Cf. *Libération*, 4-IX-1984.

20 Cf. CLAVARON, Y., *Inde et Indochine: E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 33.

nous nous demandons ce qu'elle serait devenue, elle, Marguerite Duras, si elle n'avait pas connu ce «double je»: le «je français» et le «je annamite», l'Orient et l'Occident ensemble, cette sorte de yin et yang qui ne l'ont jamais quittée.

LE DÉTACHEMENT FAMILIAL

À cet exil-là, géographique et social, il faudrait ajouter encore un autre qu'on a également évoqué; un dépaysement de nature très différente cette fois-ci, mais beaucoup plus important pour l'auteur, plus profond et intime aussi. C'est un écartèlement particulier, car il ne se rattache pas nécessairement à un temps ou à un endroit précis: c'est l'exil de la famille; cette famille, foyer des premières années de la vie de l'être humain, espace de son épanouissement. La famille, en somme, comme métaphore d'un lieu vital.

Duras sera également exclue de cet espace; ou plutôt elle n'y aura jamais appartenu. Le havre de paix et de bonheur qu'aurait dû être le noyau familial, elle ne l'aura jamais connu. À la disparition du père mort à un très jeune âge, dont Marguerite ne gardera qu'une seule photo comme souvenir, mort qui marquera par ailleurs le point de départ de la désintégration familiale, viendra s'ajouter la continuelle maladresse de la mère: la détresse à gérer la famille, l'échec de l'entreprise du «barrage contre le Pacifique», la prédilection insensée pour le fils aîné, les, de plus en plus fréquents, accès de folie, etc. La mère, «la saleté, ma mère, mon amour»²¹, toujours la mère; voilà le thème omniprésent et obsédant de l'oeuvre durassienne.

Marguerite, très petite, ressentira le rejet maternel et en souffrira toute sa vie, car la préférence marquée de la mère pour le fils aîné, «le voyou», «le chasseur de la nuit», mais toujours «l'objet de son amour»²², ne changera point du vivant de celle-ci. Même à sa mort la mère demandera à être enterrée avec le fils aîné, celui qui battait ses autres enfants, celui qui lui volait de l'argent, celui qui l'avait presque entièrement dépouillée. Pour sa seule fille, cette ultime image des deux corps, celui de la mère vénérée et celui du frère abhorré, eux deux seulement, dans la même tombe sera «d'une intolérable splendeur»²³.

De sa vie, elle dira ne pas avoir écrit, croyant le faire, ne pas avoir aimé, croyant le faire, n'avoir jamais rien fait qu'attendre devant la porte

21 DURAS, M., *L'Amant*, op. cit., p. 31.

22 *Ibid.*, p. 13.

23 *Ibid.*, p. 99.

fermée²⁴, celle de l'amour maternel... Mais tous ses efforts dans ce sens-là seront vains. À titre d'exemple, nous citons le premier de ses romans qui a connu une certaine notoriété, *Un barrage contre le Pacifique*, par lequel Duras voulait rendre justice et hommage à cet être maternel, seul et dépourvu, qui avait été trompé par les agents du cadastre colonial; la mère, elle, prendra cette oeuvre comme l'aveu public de son incapacité à mener à bien un négoce quelconque; pour elle, ce livre sera un affront, la honte la plus totale.

La mère, comme figure aussi autour de laquelle s'articulait tout le noyau familial où, mis à part le dévouement de Marguerite pour son petit frère, «l'enfant différent», et inversement, se tissaient de complexes relations d'amour-haine entre tous les membres:

Je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui est celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine²⁵.

Une histoire qui restera inaccessible pour Marguerite, qui dépassera toujours son entendement, peut-être à cause de la force tellement inouïe des rapports existant entre les différents acteurs:

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. [...] C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas [...]. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard portée sur elle. [...] Le mot conversation est banni. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante²⁶.

Il y aura tout de même un lien d'union entre eux; et ce seul point en commun entre les trois frères sera l'amour, l'immense amour, que, malgré tout, ils portaient à leur mère et leur solidarité avec elle, leur compréhension de sa situation et de ce qu'elle avait vécu dans le passé, au point de se laisser emporter eux-mêmes aussi par la tragédie maternelle:

24 *Ibid.*, p. 35.

25 *Ibid.*, p. 34.

26 *Ibid.*, p. 69.

Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de Ftte personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée. [...] À cause de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons²⁷.

Ils seront soudés par le malheur de leur génitrice, par ce découragement à vivre qu'elle avait et qu'elle devait affronter quasi quotidiennement. Un désespoir qui cachait en réalité un autre type d'état psychique, beaucoup plus proche de la folie celui-ci, mais dont Marguerite n'aura la clé que des années plus tard:

C'est là, [...], à la fin des choses de cette famille, c'est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vu. Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. De naissance. Dans le sang²⁸.

Aussi seront-ils unis dans le silence, dans le dessein de cacher cette situation, «cette misère, et puis tout le reste», aux autres, au monde extérieur. L'histoire de la famille sera «le lieu au seuil de quoi le silence commence»²⁹. Le silence, face aux autres mais surtout face à eux-mêmes. Leurs premiers confidents ne seront que leurs amants; ceux-ci représenteront également une voie d'échappement, car de jour comme de nuit, il n'y aura qu'une seule idée fixe en tête: «c'est qu'il faut sortir de là où l'on est»³⁰.

Mais bien avant cela, le malheur de la mère occupera toute la place. Dans leur enfance, ce malheur prendra aussi la place du rêve, diront-ils; à Noël le cadeau rêvé sera la mère et pas ce qu'ils pourraient découvrir sous l'arbre. Ils l'auront, en définitive, tous les trois aimée au delà de l'amour, tel que Marguerite elle-même le reconnaissait³¹. Même à la fin de sa vie et lors de la période d'écriture de *L'Amant*, elle avouera être encore comme «engluée, comme noyée dans son amour pour la mère»³². La famille, le seul espace qu'elle dira avoir toujours habité «à l'exclusion de tout autre

27 *Ibid.*, p. 69.

28 *Ibid.*, p. 40.

29 *Ibid.*, p. 34.

30 *Ibid.*, p. 32.

31 *Ibid.*, p. 70.

32 ADLER, L., *op. cit.*, p. 83.

lieu»³³, quoique là non plus elle n'ait jamais été acceptée, mais ce sera là aussi où elle deviendra le plus profondément assurée d'elle-même: «Au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai»³⁴. L'écriture, à la fois comme salut et comme catharsis.

L'ESPACE ÉCRIT OU LA CONQUÊTE DE LA PERSONNALITÉ

Marguerite Duras se sentira donc très tôt déliée du monde colonial dans lequel elle était née, elle ne parviendra pas non plus à véritablement s'assimiler au monde colonisé dont elle se voyait si proche, elle se sentira également repoussée par cette mère adorée et haïe en même temps. Tout ce qui lui restera alors comme espace où elle pourrait habiter sera elle-même, sa propre personne et personnalité. Et c'est justement cela ce qu'elle fera: elle choisira alors l'exil intérieur comme issue au passé.

La diversité et la complexité des expériences vécues, le fait de les avoir en quelque sorte toutes surmontées malgré leur dureté et malgré les blessures même qu'elles avaient pu lui laisser comme traces, tout cela lui donnera une mesure de sa propre valeur. Au point qu'elle avouera un jour que de sa vie le seul et véritable objet de fascination sera elle-même, sa propre personne ou plutôt son personnage, le personnage de M.D.; M.D. ou Marguerite Donnadiou-Duras, le réel et le fictif confondus.

Mais le fait d'être livrée comme cela à elle-même sans avoir aucun autre point servant de contrepoids comportait aussi des dangers. Et Duras s'en est bien sûr aperçue:

À vivre comme ça, comme je vous dis que je vivais, dans cette solitude, à la longue il y a des risques qu'on encourt. C'est inévitable. Dès que l'être humain est seul il bascule dans la déraison. Je le crois: je crois que la personne livrée à elle seule est déjà atteinte de folie parce que rien ne l'arrête dans le surgissement d'un délire personnel³⁵.

Toute sa vie elle craindra de basculer dans la folie³⁶, cette folie qu'elle savait si proche d'elle ayant envahi déjà sa mère. La folie, encore l'un des thèmes à propos desquels elle reviendra toujours dans ses œuvres. Dans ses récits, la folie sera parfois l'état caractéristique d'un personnage qui provoquera la peur et, en même temps, une certaine attirance (comme c'est le cas,

33 DURAS, M., *L'Amant*, *op. cit.*, p. 93.

34 *Ibid.*, *loc. cit.*

35 DURAS, M., *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 46.

36 ADLER, L., *op. cit.*, p. 50.

par exemple, de la mendiante ou la folle de Vinh Long); dans d'autres occasions (comme dans le cas du Vice-Consul, par exemple), il s'agira de l'état dans lequel se trouvera un personnage qui manque de point d'ancrage dans le monde, qui se retrouve alors entre deux univers très différents sans pour autant appartenir à l'un des deux. Dans tous les cas, la folie sera le dénouement, ou plutôt la conséquence, d'un malaise préalable, d'un conflit non résolu qui persiste encore dans le présent. La folie, comme échappatoire donc quand on ne peut pas envisager une autre solution.

Si finalement Duras ne basculera pas complètement dans la folie, cela sera peut-être à cause de son métier d'écrivain; un métier qui lui apportera des moments désirés de solitude («Il faut toujours une séparation d'avec les gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit³⁷, et qui lui fournira d'ailleurs, face à elle et face aux autres, une justification de ce désir d'être seule, car l'écrivain en a vraiment besoin pour pouvoir écrire: «La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas»³⁸).

Déjà étant toute petite, elle manifestait la détermination de devenir écrivain un jour. Quand ce jour arrivera, l'écriture sera tout pour elle: un moyen de retrouver les couleurs, les odeurs, les sons et les paysages du paradis perdu de l'enfance; une méthode pour analyser et conjurer toutes les souffrances éprouvées au sein de la famille; un miroir aussi où elle pourra s'observer et s'étudier, voire se comprendre, elle-même; une sorte de refuge, en somme, à l'abri de toute emprise extérieure. L'écriture donc, ou l'espace de la conquête de sa propre identité. C'est justement ce que Derrida caractérisait comme «écriture retraçant l'origine, traquant les signes de sa disparition, écriture éperdue d'origine».

CONCLUSION

Au malaise initial succédera chez Duras la quête de sa propre identité comme besoin inéluctable pour sa survie; l'écriture viendra s'y ajouter après comme réponse, ou plutôt comme méthode permettant d'accéder à la réponse à une telle quête. La boucle est bouclée, et le tout à partir d'un seul et unique point de départ: l'exil. Surtout de son exclusion originelle d'Indochine, mais aussi de l'exil durassien de partout, de tous les espaces —géographiques, familiaux ou autres— qu'elle aurait pu habiter. L'exil, un thème qui a toujours été cher aux écrivains, y compris cet auteur, car il équi-

37 DURAS, M., *Écrire, op. cit.*, p. 15.

38 *Ibid.*, p. 14.

vaudrait aussi à un drame qui ne finit jamais, à une source donc d'émotions infinie, même si dans le cas que nous examinons, plus qu'une exilée, Duras sera une étrangère: toujours, elle viendra d'ailleurs bien que cet ailleurs puisse se trouver nulle part dans le monde. Elle sera, en définitive, étrangère au monde.

Et si son dépaysement sera causé par cette absence d'un espace de rattachement au monde autre qu'elle-même, nous concluons qu'il viendra précisément du non-espace.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bibliographie de l'auteur

- DURAS, M., *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
— *Les Parleuses* (entretiens avec Xavière Gauthier), Paris, Minuit, 1974.
— *Les lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte, Paris, Minuit, 1977.
— *Les yeux verts*, Cahiers du cinéma, Paris, 1980.
— *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
— *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987.
— *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
— *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

Bibliographie sur l'auteur

- ADLER, L., *Marguerite Duras*, Paris, NRF, 1998.
BLOT-LABARRÈRE, CH., *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.
CLAVARON, Y., *Inde et Indochine: E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Honoré Champion, 2001.
TISON-BRAUN, M., *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1985.

L'ESPACE IMAGINAIRE DE L'AMOUR LESBIEN DANS L'OEUVRE POÉTIQUE DE R. VIVIEN

CLAUDE BENOÎT MORINIÈRE
Universitat de Valencia

Dans le fouillis d'images que le poète projette sur les choses, le lecteur critique peut déceler les rêveries intimes qui hantent l'esprit et la plume de celui-ci au moment même de la création poétique. Le poète, en effet, «ne se contemple pas indifféremment dans tous les spectacles de la nature, il va d'instinct à ceux qui lui offrent le symbole de ses tendances profondes»¹. Il ne mentionne pas gratuitement les lieux, les pays, les latitudes, les objets, les sensations qui l'envahissent au cours de ses rêveries spatiales; au contraire, il se laisse porter par ses affinités, ses attirances secrètes, sa compénétration affective ou sa répulsion instinctive face aux choses et aux espaces qui expriment symboliquement ses pulsions et ses sentiments les plus secrets. Ce qu'il aime ou ce qu'il maudit a été l'objet d'un choix qui le distingue et lui confère une place toute spéciale dans l'ensemble de son œuvre poétique.

Voici donc le terrain qu'il nous faudra tenter de défricher, cet espace imaginaire qui se dessine et prend forme sous ses aspects variés et changeants, au long des différents recueils poétiques de Renée Vivien, espaces dans lesquels elle évoque et fait revivre son amour pour ces «belles jeunes femmes» qu'elle aime et pour lesquelles elle a composé la plupart de ses poèmes².

1 MANSUY, M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967, p. 29.

2 Cf. *Œuvre Poétique complète de Renée Vivien* (1877-1909), Éd. de Jean Paul Goujon, (1986), Paris, Régine Desforges, p. 299. Toutes les références au texte sont faites à cette édition.

LES VIERGES VENUES DU NORD

Quand l'on parcourt l'ensemble des poèmes³, la trajectoire que poursuivent les personnages poématiques dessine un axe géographique qui part des pays nordiques pour s'acheminer peu à peu vers un orient dans lequel rayonne le monde hellénique. La femme venue du nord, invoquée dans le premier poème du recueil *Études et Préludes*⁴, celle qui vint «à pas réfléchis dans la brume», dont le corps se devine «Plus souple que la vague et plus frais que l'écume», semble rappeler les beautés pâles et blondes, filles de la blanche Albion, des fjords où se cache la cruelle Lorelei⁵ ou des côtes humides du Nouveau Monde, parmi celles qui parsèment l'œuvre poétique, auréolées des brumes marines et parfumées d'algues et de sel:

Nous poserons nos pieds triomphants sur les mers,
Et nous réjouirons de la danse des vagues;
Pour nous s'animeront les brumes, formes vagues; ... (M.J., p. 306).

Les espaces marins, surtout, attirent le poète qui s'imagine transformé en mouette, épousant son vol libre et puissant à travers ciel, pour obéir à l'appel impérieux des mers» (V.V., p. 400)

Je vous envie autant que je vous aime, oiseaux.
Qui traversez sans moi tout l'infini des eaux.
Que je sois libre ainsi que vous dans le ciel clair,
Que mon domaine soit le règne de la mer! (*Id.*).

À l'image marine de la mouette aux ailes puissantes, représentation métonymique du désir d'envol de la voix narratrice, présente dans plusieurs recueils⁶, fait écho celle des cygnes sauvages, grands oiseaux aquatiques,

À l'Heure des mains jointes.

«Vous pour qui j'écrivis, Ô belles jeunes femmes!

Vous que, seules, j'aimais, relirez-vous mes vers?».

3 Par commodité, nous utilisons les abréviations suivantes: *Études et Préludes* (E.P.), *Cendres et Poussières* (C.P.), *Évocations* (E.), *Sapho* (S.), *La Vénus des Aveugles* (V.A.), *Les Kitharèdes* (K.), *À l'Heure des mains jointes* (M.J.), *Flambeaux Éteints* (F.É.), *Dans un Coin de Violettes* (C.V.), *Le Vent des vaisseaux* (V.V.), *Haillons* (H.).

4 «À la Femme aimée», *op. cit.*, p. 42.

5 Nom qu'elle donne à l'héroïne dans son roman *Une Femme m'apparut*, Paris, Régine Desforges, 1977.

6 L'image de la mouette apparaît dans les poèmes suivants: «Vers le Nord» (E., p. 118), «Toi, notre Père Odin» (M. J., p. 306), «Essor d'une mouette» (V.V., p. 400), «Aux Mouettes» (*Id.*, p. 409), «Marine» (*Poèmes retrouvés.*, p. 469).

inspirée d'une chanson norvégienne, qui oriente le rêve poétique vers les froides contrées nordiques:

Refrain

Comme un vol de cygnes sauvages,
Battement d'ailes vers le Nord,
Passe le vol des blancs nuages,
Chassés par la bise qui mord.

Récit

Viens, nous respirerons les parfums de la neige.
Les brumes auront le bleu de tes regards froids.
Tes cheveux sont la nuit des sapins, et ta voix
Est l'écho des sommets que la tempête assiège (V.A., p. 208).

Reflétant l'image de leurs référents réels⁷, mais sans, pour autant, se confondre avec eux, la femme aimée et la femme poète qui laisse entendre sa voix sont également blondes et pâles, beautés nordiques au chromatisme discret qui les distinguent des autres personnages féminins:

Dans ta grâce blonde et blêmie,
Tu reviens du fond de jadis...
O ma blanche et lointaine amie (E.P., p. 43).

Ce sont les «mains blondes et légères» (E.P., p. 49), «Je brûle de baisers la blancheur de tes doigts⁸» nous dit-elle; l'amante est décrite «si blanche entre mes bras» (*Id.*, p. 50), sa blondeur a quelque chose de vaporeux, d'immatériel:

Tes cheveux irréels, aux reflets clairs et froids,
Ont de pâles lueurs et des matités blondes (*Id.*, p. 60).

Outre les schèmes de la blondeur et de la blancheur que nous retrouvons de façon réitérative, exprimés aussi à travers l'image du lys —«Puis, lys entre les lys, m'apparut ton corps blanc» (*Id.*, p. 52)— d'autres connotent la fraîcheur, le murmure et le mouvement ondoyant de l'eau qui coule⁹, soulignant tantôt le caractère inconstant et fuyant de l'amante et de l'amour,

7 On sait que Natalie Barney et Renée Vivien, venues d'Amérique et d'Angleterre, étaient blondes et de teint clair. Il a été démontré que l'oeuvre de Vivien est en partie autobiographique (Cf. les travaux critiques de J-P. Goujon et V. Sanders).

8 «Sonnet», *op. cit.*, p. 60.

pervers et trompeur comme la sirène⁹ ou le serpent¹⁰, tantôt la fraîcheur de la caresse qui désaltère, de la voix qui berce¹¹ et du baiser qui calme la brûlure du désir. L'amante devient alors cette «naïade moderne», dont le charme ensorcelle et subjugué celle qui la contemple:

Les remous de la mer miroitaient dans ta robe.
 Ton corps semblait le flot traître qui se dérobe.
 Tu m'attirais vers toi comme l'abîme et l'eau;
 (...) Et tes vagues cheveux flottaient sur ta poitrine,
 Fluides et subtils comme l'algue marine (E.P., p. 59).

La figure féminine qui symbolise le mieux ces vierges venues du Nord pourrait bien être celle d'Ophélie, que l'on retrouve en deux occurrences, d'abord dans *La Vénus des Aveugles*, sous le jour de la perversité —«À la perverse Ophélie» (V.A., p. 182)—, baignée dans une atmosphère d'automne, d'eaux mortes, de langueur et d'agonie, puis parmi les *Poèmes retrouvés* (pp. 434-5), dans «La Chanson d'Ophélie», cette fois sous une image champêtre plus innocente et plus tendre —«Elle chante, Ophélie, en tressant des couronnes, / (...) Et le soleil sourit à sa jeune beauté»—, présentant la mort acquatique dans «l'eau souriante» comme le chant du cygne et l'ultime voyage, «par le fleuve profond qui mène à l'infini».

À l'aide d'un rapprochement significatif quant à l'organisation des poèmes, dans *Évocations* sont décrites les «blanches Valkyries»¹², ces divinités de la mythologie germanique, comme élément de comparaison des nuages fuyant dans le ciel, à la suite du poème «Water Lilies», qui «sont des fleurs de mort et de mélancolies» car «Elles ont caressé les bras nus d'Ophélie» (E., p. 102).

L'attrait marqué pour ces figures féminines provenant de latitudes quasi boréales, renforcé par les images symboliques de l'eau coulant à profusion, des algues, du vent, des cygnes sauvages, des neiges, des tempêtes qui tissent le réseau sémantique de l'idée de nord, se manifeste surtout dans les

9 Voir les poèmes: «Les Sirènes» (E.P., p. 133), «Adieux à la Sirène» (*Poèmes retrouvés*, p. 460), et «La Sirène» (*Id.*, p. 464).

10 «Ondine»

Ta forme fuit, ta démarche est fuyante,
 (...) Ta voix ruisselle ainsi qu'un flot perfide
 Tes souples bras sont pareils aux roseaux... (E.P., p. 48).

11 «Parle-moi, de ta voix pareille à l'eau courante (...)

De ce timbre voilé qui m'attriste et m'enchante...» (E.P., p. 44, «Sonnet»).

12 Cf. «La Fleur du Sorbier», «Vois là-bas, tel un vol de blanches Valkyries / Les nuages suivant leurs chemins inconnus» (E., p. 103).

premiers ouvrages —*Mains Jointes, Études et Préludes* et *Poèmes retrouvés*—, puis tend à disparaître, à l'exception des images de l'envol de la mouette en quête de liberté, revenant trois fois dans l'avant-dernier recueil, comme pour mitiger l'angoisse croissante du poète.

LE RÊVE DE L'ORIENT

Toutefois, tandis que se développe le mythe de la blonde sirène ou de la vierge blanche et froide comme le lys, simultanément, un parfum d'Orient commence déjà à s'infiltrer dans *Études et préludes*, laissant présager l'attraction irrésistible qu'il exercera par la suite sur l'imaginaire de Renée Vivien. Ceci n'a rien de surprenant si l'on se souvient de la vogue que connaissait un certain orientalisme littéraire, hérité des romantiques et particulièrement exacerbé à cette époque¹³. On s'étonne encore moins quand on sait qu'en février 1900, la jeune fille achète à Londres l'édition critique de *Sapho* donnée en 1885 par H.T. Wharton, et que ce livre, selon J.-Paul Goujon, «ne tarde pas à devenir pour elle une véritable Bible»¹⁴. Désormais, son contact avec l'œuvre de la poétesse grecque ne s'interrompra plus¹⁵. Durant l'été 1902, de nouveau à Londres, elle s'acharne à de multiples traductions et adaptations, et s'identifie chaque jour davantage à l'Aède de Lesbos. Le 3 mars 1903, elle publie chez Lemerre *Sapho, traduction nouvelle avec le texte grec*. Ce livre, loin de reproduire fidèlement la pensée, les vers et la personnalité de l'auteur antique, en propose une image renouvelée, plus moderne, qui répond davantage à la conception propre que s'est forgée d'elle Renée Vivien¹⁶.

Cette connaissance exhaustive et parfaite assimilation du texte de la poétesse de Lesbos va influencer et nourrir l'imaginaire de Vivien, qui, à partir de cette période, introduit les thèmes, les personnages, le contexte et le ton des poèmes grecs et les reformule dans son œuvre.

13 Pour ne citer que ces cas bien connus, Colette et Missy jouent *Songe d'Égypte*, Les turqueries de Loti enchanteront le public, Barrès est attiré par l'Orient, Anna de Noailles revendique ses origines orientales...

14 Cf. *Œuvre poétique complète...*, op. cit., Chronologie de J.-P. Goujon, p. 30.

15 L'amour lesbien est devenu un thème populaire pour les hommes de lettres depuis les ouvrages classiques de Balzac, Théophile Gautier, Baudelaire et Zola. Mais vers la fin du XIXe siècle, il se produit un véritable engouement pour toutes les «perversions». Toutefois, c'est Sapho qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire de la Belle Époque et qui se maintient dans celui des «années folles».

16 Je prends ces informations dans l'introduction de l'édition critique de Jean-Paul Goujon (*Id.*, p. 32).

Cependant, dans le premier recueil poétique, aucune allusion directe à Sapho¹⁷. Tout au plus, dans le second poème (E.P., p. 42), on notera l'apparition d'un groupe de Bacchantes, dont les «cheveux emmêlés pleurent le sang des vignes», du «vin où le soleil des vendanges persiste», du «miel des caresses», autant d'éléments qui appartiennent à la couleur locale du Midi et servent de cadre aux mythes méditerranéens. Les allusions aux prêtresses de Dionysos, célébrantes mythiques des rites bachiques —le groupe de femmes poètes auquel on a rattaché Renée Vivien fut surnommé «Les Bacchantes»¹⁸—, exprime, dans ce texte, la tristesse que nous laissent les «fausses allégresses» de l'amour, les «baisers qu'on oublie» et la douleur qui accompagne le désir.

Dans le poème intitulé «L'Odeur des vignes» (E.P., p. 55), la figure de la Bacchante¹⁹ insiste à nouveau sur les souffrances et les mensonges de l'amour, à l'aide d'images de sang, d'oppression, de fièvre, de pesanteur qui suggèrent l'ivresse douloureuse de la passion. Ces Bacchantes que l'on retrouve dans quatre autres poèmes²⁰, symbolisent l'excès, l'exaltation dangereuse, le délire orgiaque propres à celles qui s'adonnent aux folies et aux dangers de l'amour.

Le second recueil, *Cendres et poussières*, s'ouvre sur une invocation enflammée à Psappha²¹ de Lesbos, en qui l'auteur salue son modèle, non seulement comme poétesse et comme prêtresse, mais aussi comme amoureuse passionnée:

O parfum de Paphôs! Ô Poète ! Ô Prêtresse!
 Apprends-nous le secret des divines douleurs,
 Apprends-nous les soupirs, l'implacable caresse
 Où pleure le plaisir, flétri parmi les fleurs! (C.P., p. 69).

La figure de Sapho tient une place dominante exceptionnelle dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Elle représente, chez Renée Vivien, le centre irradiant du monde hellénique dont on relèvera plus tard d'autres représen-

17 Seule, une citation de Sapho, que Vivien orthographie «Psappha» est mise en exergue du poème «Aurore sur la Mer» (E.P., p. 47).

18 Cf. DÉCAUDIN, M. - LEUWERS, D., *De Zola à Apollinaire; Littérature Française*, Paris, Arthaud, 1989, p. 132.

19 D'autres apparitions éparses sont à signaler: «L'automne s'exaspère ainsi qu'une Bacchante...» (C.P., p. 72)

20 Cf. *Œuvre poétique complète, op. cit.*, pp. 82, 94, 112-113, 134.

21 L'auteur préfère cette orthographe plus proche du grec que «Sapho», c'est pourquoi elle l'utilise en 36 occasions.

tations mineures. Elle donne son titre au recueil *Sapho* publié en 1903, qui débute par l'*Ode à Aphrodita*, chantée par la voix de Sapho elle-même, qui implore la déesse:

Accueille, immortelle Aphrodita, Déesse,
[...] Le frémissement, l'orage et la détresse.
De mon long appel (S., p. 147).

La voix énonciatrice s'adresse tour à tour aux filles de Lesbos, dont elle célèbre par ses chants l'amour et la beauté. L'écho évocateur des noms de ses disciples et amantes, —Atthis, Eranna, Eunika, Anactoria, Dika, Timas, Gorgô, transporte le lecteur dans la ronde sonore des vierges du chœur auquel répond —dans un recueil postérieur— celui des Kitharèdes²², ce groupe de poétesses grecques nommées Korinna, Thespia, Myrtis, Télésilla, Damophila, Télésippa, Nossis, Erinna, Praxilla, qui célèbrent, elles aussi, les beautés de Lesbos et la gloire de Sapho.

Dans ce monde grec, le lieu sacré qui a vu naître la poésie des amours féminines, l'île de Lesbos, devient le centre vital, le point névralgique du chant poétique. Mais ce n'est là que la représentation d'une Grèce imaginaire, littéraire, telle que l'ont évoquée les poètes. Le poème intitulé «Vers Lesbos» montre combien cette île est désirable et favorable aux plaisirs des sens. Les senteurs, les couleurs, les sonorités surtout, attirent la narratrice:

... les chants, les soirs d'or brun, [...]
Les nuits de Lesbos, où s'exalte un parfum
De fleurs éternelles (S. p. 150).

Telle, dans un verger, une femme qui chante,
Le bonheur nous attend dans cette île odorante (M.J., p. 295).

Au cœur de cette île heureuse, la ville de Mytilène, capitale de l'île égéenne et patrie de Sapho se présente comme le symbole de toutes les beautés:

... bleus de ce bleu des clartés infinies,
Tes yeux ont le reflet du ciel de Mytilène (C.P., p. 87).

«Ô langueur de Lesbos ! charme de Mytilène !» s'écrie la disciple de Sapho. Mais c'est encore, dans le poème *En débarquant à Mytilène* que l'on ressent le mieux l'enthousiasme et l'émotion de la voix poétique:

22 *Les Kitharèdes* est aussi le titre du sixième recueil de poèmes.

Je retrouve tes flots, tes oliviers, tes vignes,
 Et ton azur où je me fonds et me dissous,
 Tes barques, et tes monts avec leurs nobles lignes,
 Tes cigales aux cris exaspérés et fous...
 [...] Mytilène, parure et splendeur de la mer,
 Comme elle versatile et comme elle éternelle... (M.J., pp. 268-9).

DU MYTHE UNIVERSEL AU MYTHE PERSONNEL

Lesbos et Mytilène s'érigent en patrie imaginaire de la poétesse, pays de ses rêves et de ses désirs, terre de sa naissance aux amours lesbiennes et synonyme de la communauté féminine groupée autour de Sapho. Elles constituent le décor idyllique des amours saphiques. Ainsi, dans toute sa sensualité, Mytilène est comparée à un corps féminin entouré de fleurs et de plantes odorantes, qui connote le désir et les langueurs de l'amour:

Étrangère aux yeux noirs qui vas vers Mytilène
 Où l'on cueille la fleur des grâces de Sappho, [...]
 Parle-nous de la ville indolemment couchée,
 Telle une courtisane aux voiles de byssus,
 Qui s'allonge sur la couche molle, jonchée
 De roses, de fenouil, d'iris et de crocus (K., p. 231).

La fixation que démontre l'auteur pour Lesbos et, plus particulièrement pour Mytilène, se fait sentir dans tous les recueils poétiques, à partir de *Cendres et Poussières*, jusqu'à *Sillages*, où, dans un texte dramatique bref —*Dans un Verger*—, on narre la mort de Sapho. Ce sera la dernière évocation des lieux mythiques de la poésie de Vivien. Cette période de production poétique s'étend de 1902 à 1908. Or, il est intéressant de préciser que Renée Vivien, poussée, sans doute, par les attirances géographiques de son imaginaire poétique et romanesque, avait réalisé un premier voyage à Mytilène en août 1905, en compagnie de Natalie Barney. Après un court séjour à l'hôtel de Grande-Bretagne, sur le port de Mytilène, les deux amies décidèrent de louer une villa entourée d'un grand jardin et proche de la mer, dans le quartier de l'Aklidiou. Ce fut, pour la jeune fille, une période d'intense bonheur²³. Lors d'un séjour à Nice et Monte-Carlo avec Helen de Zuylen, elle confiait à Kérimé, son admiratrice turque: «Moi, je préfère mon verger de Mytilène à tous les Monte-Carlo du monde»²⁴. Cette île, dont elle avait tant rêvé, et

23 GOUJON, J-P., *op. cit.*, p. 35.

24 *Ibid.*

qu'elle avait si souvent imaginée et décrite dans ses poèmes, devint pour elle sa véritable patrie du cœur et de l'esprit. Comme l'explique Jean-Paul Goujon dans son livre *Renée Vivien à Mytilène*, ce premier voyage de Renée et Natalie célébrait leurs «retrouvailles» et fut, pour elles, comme un pèlerinage. «Asile de leurs amours, Mytilène était aussi pour les deux femmes un symbole: le symbole de l'amour et de la poésie, un véritable lieu magique»²⁵. Ceci explique l'émotion religieuse et l'enthousiasme sans borne de l'écrivain lorsqu'elle s'installa au pays de ses rêves.

Les séjours qu'elle fit dans l'île, furent brefs mais fréquents. Entre 1905 et 1909, elle y revint chaque année, et même, à plusieurs reprises dans une même année. Elle avait surnommé sa villa «Paradis», entre la mer, le ciel et la «splendeur verdoyante» du verger pleins de plantes odorantes, d'arbres, de fleurs et d'oiseaux exotiques²⁶. C'était là le lieu idéal pour oublier les déceptions et les souffrances de la vie, un refuge pour son âme tourmentée, le site naturel où elle pouvait jouir des nuits constellées d'étoiles, du chant des vagues et de la compagnie de la femme aimée. C'est ainsi que Natalie Barney évoque ces moments privilégiés: «L'île entière s'offrait à nous comme un lit ouvert: étendues au soleil sur de larges lits d'algues molles, humant l'air salin, nous continuions de rêver sur cette rive murmurante de la mer Égée»²⁷.

Quand elle y retourna, à la fin mai 1906, elle écrivit à son grand ami Charles-Brun: «Mon destin à moi, fille du Nord, c'est de m'enfoncer de plus en plus dans la rêverie orientale». L'espace imaginaire s'était peu à peu confondu avec l'espace réel; il avait modifié les coordonnées vitales de l'auteur car Vivien s'en était approprié et croyait pouvoir revivre le mythe de Sapho dans l'île vénérée de Lesbos.

AU-DELÀ DE LESBOS

Pourtant, quelquefois, dans son œuvre, le décor saphique s'étend au-delà de Lesbos. On le trouve transporté, de temps à autre, à travers les toponymes que Sapho cite dans ses poèmes: Piera, Kupros, Télôs, Eleusis, Tanagra, la Crète, etc. On le retrouve même jusqu'en Turquie, où, dans un cadre digne des *Mille et une nuits*, l'énonciatrice fait discrètement allusion à la belle

25 GOUJON J.-P., *Renée Vivien à Mytilène*, Reims, À l'Écart, 1978.
GOUJON J.-P., *Œuvre Poétique Complète*, op. cit., p. 35.

26 Cf. *Ibid.*

27 Cité par J.-P. GOUJON, *Renée Vivien à Mytilène*, op. cit.

Kérimé Turkhan Pacha, amante turque de Vivien entre les années 1904 et 1908:

Elle demeure dans son palais, près du Bosphore, [...]
 J'entre dans le palais baigné par l'eau charmante
 Où l'ombre est calme, où le silence est infini,
 Où sur les tapis frais, plus qu'un herbage uni,
 Glissent avec lenteur les pas de mon amante (F.E., p. 315).

Moins enchanteurs, d'autres parages prennent place, faisant revivre l'Espagne —Madrid, Tolède, Grenade, Séville, où Vivien commence son roman *Une femme m'apparut*—, mais les récréations spatiales —le jardin mauresque²⁸, «l'Alhambra du songe» (M.J., pp. 296-7), «les champs malsains et les villes malades» des pénitentes espagnoles, «le vent de Grenade et le vent de Tolède» (*Id.* pp. 286-7)— ne renvoient plus à l'espace des amours lesbiens. À Tolède, «Notre Dame des fièvres» reflète une vision religieuse malade, obsessive et dégradée par des images de brûlure, de pourriture, de souillure telles que celle qui nous montre que par:

... L'écoulement des âcres sanies.
 S'exhale un relents de pestiférés.
 Le pus et le sang et les larmes pâles... (*Poèmes retrouvés*, 459).

Les évocations d'Israël, de Palestine, de Jérusalem, ne sont que passagères. Elles connotent tantôt la volupté ardente de la «Virgo Hebraïca» (V.A., p. 201) ténébreuse et fatale, tantôt la fièvre, le sang et la mort, comme dans certains poèmes de *La Vénus des Aveugles*. Quant à l'Égypte, elle nous permet de passer en revue les «souveraines» de l'Antiquité: Cassiopée, Rhodopis, Cléopâtre, Bethsabée, femmes de grande beauté mais toutes vouées au malheur²⁹.

Il arrive même que l'horizon s'élargisse jusqu'au Moyen-Orient. Après que la référence à Lesbos ait totalement disparu, la voix poétique semble chercher un ailleurs lointain, inconnu, un lieu sombre où s'exiler et poursuivre son chant. Vivien, qui depuis 1906 était de plus en plus attirée par les civilisations et les religions orientales³⁰, compose ce «Sanctuaire d'Asie», où le personnage a choisi de poursuivre sa poésie:

²⁸ «Ô mauresques jardins où dorment les fontaines.», «Nous irons vers les poètes» (M.J., p. 258).

²⁹ Cf. «Souveraines» (E., pp. 113-16).

³⁰ Elle voyage au Japon avec sa mère en 1907.

J'abrèterai dans mon sanctuaire d'Asie.
Mon éternel besoin d'ombre et de poésie (C.V., p. 389).

Comme on vient de le montrer, à partir du moment où s'écroule l'univers hellénique, les notations topographiques diminuent graduellement. Elles disparaissent dans les deux derniers recueils, *Le vent des Vaisseaux* et *Haillons*, exception faite d'un «Paysage Hollandais», aux accents baudelairiens, qui symbolise la crise intérieure, l'angoisse et le désespoir du personnage poétique:

Voici que s'alourdit en moi le lourd malaise,
L'eau mauvaise pourrit dans le morne canal...
Et je sens augmenter, dans mon cœur tout le mal
Ainsi que se pourrit, là-bas, cette eau mauvaise...
[...] Et je n'espère plus secours ni réconfort.
Cette tristesse est plus terrible que la mort... (H., p. 422).

Mais «le sororal amour fait de blancheurs légères»³¹, si éprouvé au long de ce pénible pèlerinage, survivra à la mort. Aux beautés de Lesbos succéderont «les hauts et longs cyprès du Purgatoire» (H., p. 424). La religion et les mythes de l'Antiquité païenne ont laissé place aux accents d'une autre croyance aux teintes mortuaires. Le souvenir des amours enfuis perdurera après le grand départ. Le sombre décor de l'au-delà préside à l'ultime rencontre, dans l'ultime poème de ce dernier recueil:

Nous voici toutes deux mortes, car tout survient...
[...] et nous, les deux Esprits désunis et très las,
Nous voici cheminant sur le chemin sans borne.
Debout dans un couchant se dressent les cyprès
Et l'on y cherche en vain un frisson de ramure,
Un chant, un vol d'oiseau... Dans leur noire verdure,
Ils se dressent... Viens près de moi, encore plus près!... (H.).

31 «Paroles à l'Amie» (M.J., p. 259).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anthropos* n° 125, «La autobiografía como literatura, arte y pensamiento», octubre 1991.
- BARNEY, N., *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960.
- BENSTOCK, S., *Mujeres de la «Rive gauche», Paris 1900-1940*, Barcelona, Lumen, 1992.
- FERLIN, P., *Femmes d'encrier*, Paris, Christian de Bartillat, coll. Gestes, 1995.
- GOUJON, J.-P., *Œuvre poétique complète de Renée Vivien. 1877-1909*, Paris, Régine Déforges, 1986.
- *Renée Vivien (1877-1909). Essai de biographie et vues sur l'œuvre*. Thèse de doctorat, Université de Sorbonne nouvelle (Paris III), 1983. Inédit.
- POUGY, L. de, *Idylle saphique*, Paris, Édition des Femmes, 1987. [Première édition, Jean-Claude Lattés, 1979].
- SANDERS, V., *La Poésie de Renée Vivien*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, G-A, 1991.
- VIVIEN, R., *Une femme m'apparut*, Paris, Régine Déforges, 1977.

EL DISCURSO LITERARIO EN LA OBRA DE PATRICK MODIANO

JUAN MIGUEL BORDA LAPÉBIE
Universidad San Pablo-CEU

ESPACIO Y MEMORIA / ANTIMEMORIA

«Era como si la *Petite Bijou* se encontrara entre dos espejos opuestos que proyectaran su imagen hasta el infinito»¹.

La infinita proyección especular del protagonista de una de las novelas de Patrick Modiano (*La Petite Bijou*) a la que éste hace referencia en una entrevista, podría perfectamente utilizarse como punto de partida, a la hora de definir una de las principales características del conjunto de la obra de este autor, nacido en la posguerra (1945), en Boulogne-Billancourt. En efecto, la imagen de repetitivo e ilimitado desdoblamiento del personaje principal, basada en un mera ilusión óptica, se asemeja en Modiano al propio acto de escritura, entendido igualmente como ininterrumpida, vertiginosa y obsesiva búsqueda del pasado. Desde una doble dimensión cronológica —a la vez virtual— la Francia de la Ocupación², ajena a la propia biografía del autor —y real—, refleja la evocación auténtica de una juventud vivida en los años sesenta. La memoria y la antimemoria constituyen respectivamente, mediante el rescate del pasado o la huida de éste, el verdadero fundamento del acto de escritura, alumbrador de un espacio ficcional. Dicho espacio es paradójicamente capaz de suscitar en el lector reacciones tan diversas como encontradas, caracterizadas por un incondicional fervor o bien, una natural aversión a una escritura, juzgada por sus detractores de demasiado repeti-

1 MODIANO, P., *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2001, p. 43.

2 *Ibid.*

tiva y monótona. En este sentido, afirmaciones del mismo autor, tales como «tengo la impresión de estar escribiendo desde hace treinta años el mismo libro» o «agoto un sueño»³ no hacen sino corroborar el perfil de una producción novelesca entreverada en torno a una misma constante temática, inspirada, en parte, en la autobiografía y comparable a una misma música con distintas variaciones pero siempre emparentadas entre sí. Tanto es así que el lector apenas se percata del paso de un título a otro, al inscribirse la escritura modianesca —como tendremos la ocasión de ver— en términos de un discurso narrativo en permanente retroalimentación intertextual, situado más allá de las distintas unidades textuales correspondientes a cada una de las novelas. Por otra parte, la intertextualidad forma cuerpo con unas coordenadas no sólo temporales —memoria/antimemoria— sino también espaciales, base de la unidad ontológica del héroe modianesco. Veremos, pues, en este análisis, cómo el espacio de la memoria en sus dos vertientes, íntimamente vinculado a una milimétrica topografía casi *catastral*, retomando la fórmula de Ezine⁴, en el ámbito de la intertextualidad, puede llegar a componer la arquitectura mítica de la producción novelesca de Modiano. Este aspecto constituirá el objetivo de nuestro estudio, a través del recorrido por aproximadamente una veintena de obras del autor de *Villa Triste*.

ESPACIO Y BÚSQUEDA DEL PASADO

El espacio perdido

La función textual del espacio, inserto en las distintas novelas con exhaustiva minuciosidad de *escribano* («greffier»)⁵, aparece ante todo ligada a la búsqueda de un pasado, inesperada y momentáneamente surgido de las brumas del olvido y la nada, desvanecido al poco tiempo, al término de su recorrido⁶. Los débiles y desvaídos retazos del recuerdo, emergentes del vacío de la amnesia y similares al proceso instantáneo de revelado de las cámaras Polaroid⁷, en un marco escritural donde el lenguaje fotográfico

3 *Ibid.*, p. 8.

4 EZINE, J.-L., «Modiano, l'homme du cadastre», in *Magazine Littéraire*, mai 1995, pp. 63-64.

5 MODIANO, P., *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, p. 97.

6 «Hutte y yo hablábamos a menudo de esos seres cuyas pistas se porran. Un buen día surgen de la nada y vuelven a ella, tras haber brillado como lentejuelas» (MODIANO, P., *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, p. 31).

7 «Nuestra memoria se asienta sobre un mecanismo similar al de la Polaroid [...] Su recuerdo había estado invernando y de repente surgió al inicio de esa primavera de 1992» (MODIANO, P., *Chien de printemps*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1995, p. 17).

reviste una gran importancia, ven inopinadamente la luz en un *aquí*, dominado por una extraordinaria nitidez. En este contexto mítico, el héroe de las novelas de Modiano aparece intrínsecamente unido, o más bien, *fundido*⁸ en los distintos espacios topográficos que jalonan su recorrido existencial. De este encuentro, fuente de acercamiento al pasado, surge el propio acto de escritura. Al mismo tiempo, el espacio, convertido en foco de ensoñación mítica, puede desembocar, por medio de su ausencia (espacio perdido), en un proceso de desintegración del yo. Aunque presente en todas sus novelas, esta función trascendente de la coordenada espacial sin cuya existencia la unidad del ser se resquebraja, aparece especialmente definida en este fragmento de *Une jeunesse*:

Por la noche, cuando tenía que quedarse en el despacho de Bejardy [...] se veía solo, delante de los edificios que habían sustituido el velódromo, con el estrépito del metro por encima de su cabeza y con la sensación de no ser más que una mota de polvo, en el polvo del bulevar Grenelle⁹.

Confrontado al vacío del Vél' d'Hiv', lugar tristemente emblemático del París de la Ocupación, Louis, el protagonista de la novela, *alter ego* del propio autor —no en vano ambos comparten curiosamente, en el presente del relato, un pasado e incluso una misma edad, 35 años— se siente aspirado por una sensación de vacío, de miedo a la evanescencia, al tiempo que todo lo devora y borra tras él, al espacio y, por tanto, al recuerdo de las trayectorias existenciales en él inscritas. En Modiano, la cohesión ontológica del héroe tiende, pues, a disgregarse sin una presencia espacial que dé fe del pasado, al igual que, en el ámbito mediático, una noticia deja de serlo cuando no puede ir acompañada de un soporte fotográfico. De este modo, la fotografía perdida, al igual que el espacio borrado, desempeña en el texto una idéntica función mítica. En *Des Inconnues*, con el extravío, en una tienda de revelado, de una instantánea tomada en una calle de Londres, única prueba material de la fugaz relación de la protagonista con su amante, se desencadena un mismo proceso de aniquilamiento ontológico:

8 El héroe modianesco se define ante todo como parte integrante del espacio, al igual que ha de serlo el fotógrafo, tal como podemos apreciarlo en esta reflexión: «[Jansen] pensaba que un fotógrafo debe fundirse al decorado y hacerse invisible para trabajar mejor y captar, como él decía, la luz natural» (*op. cit.*, p. 113).

9 MODIANO, P., *Une jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 36.

Todos los momentos compartidos habían caído en el vacío. Habían querido suprimir la única prueba de nuestra existencia, la de René y la mía. Ya no me sentía segura de nada, la acera se hundía bajo mis pies¹⁰.

Estas Atlántidas que tanto abundan en el discurso del autor, nos revelan como el espacio no sólo se inserta en un marco real y presente —lugares que han sobrevivido a un pasado cargado de recuerdos tales como la calle de las Boutiques Obscures, la plaza de l’Etoile, el bulevar Saint-Michel...— sino también ausente, como en el caso del Vel’d’Hiv’ que acabamos de ver, la calle Delaizement, el hotel de Verdun...

El espacio y la videncia borrosa del pasado

Dentro de esta cosmogonía, el héroe modianesco construye su propio espacio imaginario en el que el autor se convierte en demiurgo, *voyant* o *voyeur d’ombres* —retomando la expresión de Dylan Thomas que abre *Villa Triste*— «empeñado en romper esa capa de silencio y amnesia»¹¹ y así, hacer frente a ese miedo al eclipse, *leitmotiv* en torno al cual gravita, como ya hemos visto, toda la obra de Modiano. La radionovela *Las aventuras de Luis XVII*, escrita por Jimmy Sarano, protagonista de *Vestiaire de l’enfance* —la mayoría de los héroes modianescos escriben— aparece descrita en las primeras páginas en términos muy similares: Es el tema de la supervivencia de las personas desaparecidas, la esperanza de encontrar algún día a todos aquellos a los que hemos perdido en el pasado¹².

En *Dora Bruder*, esta función ontológicamente redentora del acto de escritura aparece además explícitamente revestida de un don de *videncia*, rasgo ya señalado, al igual que un siglo antes lo hiciera Rimbaud:

Como otros muchos antes que yo, creo en las coincidencias y a veces en un don de videncia en el novelista. Se trata simplemente de algo que forma parte del oficio: el esfuerzo de imaginación necesario para este trabajo, la necesidad de fijar la mente en pequeños detalles, todo ello de manera obsesiva, con el fin de no perder el hilo y no dejarse arrastrar por la pereza. Toda esta tensión, esta gimnasia cerebral puede sin duda provocar a la larga breves intuiciones acerca de *acontecimientos pasados o futuros*, como señala el diccionario Larousse en videncia¹³.

10 MODIANO, P., *Des Inconnues*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999, p. 137.

11 MODIANO, P., *Chien de...*, *op. cit.*, p. 43.

12 MODIANO, P., *Vestiaire de l’enfance*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1992, p. 12.

13 MODIANO, P., *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2002, p. 53.

El espacio representa, pues, inequívocamente, en la obra de Modiano, la llave de acceso a un pasado dentro del cual el escritor vidente bucea, en busca de un *ailleurs* que le hace trascender el vacío¹⁴ del tiempo presente. En *Vestiaire de l'enfance*, lo primero que hace Jimmy Sarano cuando decide rastrear su infancia, en busca de la madre perdida, es hacerse con un plano de París. Del mismo modo, el protagonista entrega a Radio Mundial, para ser leídos por antena, avisos de búsqueda de hace décadas, rescatados de las hemerotecas, relativos a personas y objetos desaparecidos, con listas enteras de direcciones. En *Rue des Boutiques Obscures*, el texto se interrumpe en varias ocasiones para intercalar fichas de seres desaparecidos en las que se incluyen sus lugares de residencia.

Esta ensoñación mítica fundamentada en la memoria surgida del espacio otorga a la obra de Modiano ciertos rasgos propios de la novela policiaca. Como lo indica Bernard Valette¹⁵, «las intrigas de sus novelas representan una reconstrucción en el sentido policial del término». De todas ellas, la que acabamos de mencionar, Premio Goncourt en 1978, centrada en la historia de su protagonista, Guy Roland, detective, enfermo de amnesia como consecuencia de un accidente y tras las huellas de su pasado, tal vez sea la que mejor refleje este rasgo de la escritura de Modiano. También es en ésta, junto con algunas más, donde el *chemin de mémoire*, expresión utilizada por Jimmy Sarano en *Vestiaire de l'enfance*, más se detiene en los anuarios telefónicos, registros documentales del propio espacio:

Detrás de Hutte, varias estanterías de madera oscura cubrían la mitad de la pared: todas ellas estaban llenas de listines telefónicos y anuarios de los últimos cincuenta años. Hutte me había comentado en repetidas ocasiones que esos tomos constituían herramientas de trabajo insustituibles de los que no se separaría nunca¹⁶.

14 En todas las novelas de Modiano, el término vacío («vide»), junto con los relacionados con el referente de la memoria, se repite una y otra vez, no sólo con respecto al presente sino también al pasado. Se puede afirmar de este modo que el espacio mítico del autor corresponde, ante todo, a un espacio del vacío. Dicho espacio alcanza su máxima expresión en *Dimanches d'août*. El vacío, asociado en la novela a la podredumbre, llegará incluso a conferirle algunos rasgos naturalistas próximos a la escritura de Zola. En la parte del libro situada en la Marne se puede apreciar incluso una clara intertextualidad con *Thérèse Raquin*.

15 BEAUMARCHAIS, J.-P. - COUTY, D. - REY, A., *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, p. 351.

16 MODIANO, P., *Rue...*, *op. cit.*, p. 12.

¿Sabe lo que me contaba siempre de Rocroy? Pues me contaba que en los anuarios uno siempre encuentra lo que busca¹⁷.

Yo también me preguntaba de repente por qué no me hallaba en los Tilleuls leyendo mis listines telefónicos¹⁸.

El espacio casi siempre urbano, inscrito en primera línea del universo ficcional, como elemento coadyuvante a la búsqueda de un pasado incierto y borroso, tiende a menudo a repetirse en las novelas de Modiano, aspecto al que sin duda la realidad autobiográfica del autor no es del todo ajena: París, en la mayoría de ellas; Annecy y Ginebra en *Villa Triste*, *Une jeunesse*, *Des Inconnues*, *Éphéméride...*; Londres, en *Des Inconnues*, *Du plus loin de l'oubli*, *Une jeunesse*; Niza y la Costa Azul, en *Rue des Boutiques Obscures*, *Dimanches d'août*, *Voyage de nocces...* Precisamente, desde esta dimensión autobiográfica, y más concretamente en el marco de ese referente mítico tan importante del discurso modiano constituido por la búsqueda de las raíces familiares, el espacio puede llegar a convertirse en metáfora del yo. Las figuras del padre, judío de origen italiano, y la madre, belga y actriz de tercera fila, se inscriben respectivamente en *Une jeunesse* en dos espacios: el Vel'd'Hiv' y un cabaret, el Tabarin. Ambos enclaves geográficos, vinculados al recorrido existencial de los padres —vivencia directa por parte del padre de las persecuciones antijudías y carrera artística de la madre—, adscritos a la categoría ontológica del espacio perdido, se erigen, pues, en una obsesiva y onírica figura metafórica del pasado:

De este modo, los dos lugares que habían sido para él como los centros de gravedad de la vida de sus padres ya no existían. Una angustia le clavó en el suelo [...] Aquella noche soñó que París era un espacio negro, sólo iluminado por dos luces: el Vel'd'Hiv' y el Tabarin¹⁹.

Pero el espacio, así como todo lo que puede guardar relación con él (fotos, anuarios, recortes de prensa...), supone por encima de todo, una ensoñación del pasado y no una aprensión real de él, contrariamente a la ilusión que la trama policial del texto puede llegar a crear en el lector acerca de la dilucidación de *lo realmente sucedido*. La labor detectivesca del héroe modiano es más un ejercicio de videncia que una investigación auténtica coronada por el éxito, más una poética del espacio como medio ontológico

17 MODIANO, P., *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999, p. 182.

18 MODIANO, P., *Villa triste*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, p. 104.

19 MODIANO, P., *Une jeunesse*, *op. cit.*, p. 72.

de supervivencia que un hilo de Ariadna conducente a la salida del laberinto. De hecho, la mayoría de las novelas de Modiano acaban como empiezan. Pese a su fuerte parentesco con el género policiaco —en ellas se percibe la atmósfera brumosa de los decorados simenonianos— el texto no es a menudo sino una mera constatación del fracaso de una búsqueda, huérfana de pruebas concluyentes que puedan llevar a la certeza de un pasado. Para comprobarlo, sólo basta con fijarse en las frases con las que se cierran algunas novelas:

¿Acaso nuestras vidas no se desvanecen al atardecer con la misma rapidez con la que se disipa la tristeza de un niño?²⁰.

Nunca sabré a qué dedicaba [Dora Bruder] sus días, donde se ocultaba, en compañía de quién se hallaba²¹.

En *Dora Bruder*, la situación de *impasse* a la que se ve abocada la investigación sobre la suerte corrida por una adolescente judía, fugada de su domicilio familiar en pleno apogeo del Holocausto, en el París de la Ocupación, constituye igualmente un buen ejemplo de este devenir del texto, vinculado al género policiaco pero al mismo tiempo, siempre derivado hacia un discurso mítico. Dentro de la intertextualidad, con la continuación, mediante una segunda novela (*Voyage de nocces*), de *Dora Bruder*, historia que arranca a partir de un hecho real, extraído de un recorte de prensa, se puede perfectamente apreciar ese deslizamiento de lo real hacia lo imaginario que se opera constantemente en la escritura de Modiano. Como resultado de su propio fiasco, al arqueólogo del pasado que es el autor, siempre aferrado al espacio, sólo le queda volverse hacia el imaginario, como medio de exploración del tiempo:

Me parecía que nunca conseguiría dar con ninguna pista relacionada con Dora Bruder. Por ello, esa carencia que sentía me llevó a escribir una novela, *Voyage de nocces*, un medio como otro cualquiera de centrar mi atención en Dora Bruder, y a lo mejor, de dilucidar o adivinar algo sobre ella, un lugar por el que hubiera pasado, un detalle de su vida²².

20 MODIANO, P., *Rue...*, *op. cit.*, p. 251.

21 MODIANO, P., *Dora...*, *op. cit.*, p. 144.

22 MODIANO, P., *ibid.*, p. 53.

El espacio espectral

La vacuidad de la empresa modianesca convierte por tanto el pasado en algo prácticamente inaprensible, razón por la cual el espacio, su máxima expresión metafórica, acaba adquiriendo igualmente sus propios rasgos de intangibilidad, por medio de la irrupción, en el espacio escritural, de decorados espectrales. El tiempo —lo hemos visto— fugazmente rescatado de los recuerdos errantes, pertenecientes a otro plano al que acaba reintegrándose, y, por lo tanto, apenas capturable, emana de un espacio espectral, por el cual el escritor se erige de algún modo en *espírita del pasado* o *voyant*, como decíamos más arriba. Los fantasmas que lo pueblan contribuyen, pues, a alimentar esa efímera y frágil dimensión sobre la que se asienta el yo ficcional del autor. De un modo general, todas las ciudades integrantes de los decorados de Modiano —magníficamente plasmados en las portadas de Pierre Le Tan²³— están impregnadas de este mismo rasgo. París —ya lo hemos visto con el ejemplo de la irrupción onírico-espectral del Vel'd'Hiv'— pero también Niza, son tal vez los espacios urbanos más *cargados* en lo que a este ingrediente mítico se refiere. En el caso concreto de Niza, resulta curioso destacar, como elemento de intertextualidad, una insistente ensoñación fantasmagórica en *Dimanches d'août* y *Rue des Boutiques Obscures*, expresada en términos análogos:

Observo la luz iluminada por una luz amarilla. [...] Era un fantasma amable, entre los millares de ellos que pueblan Niza. [...] Los fantasmas no mueren. Habrá siempre luz en sus ventanas²⁴.

Me he acabado haciendo a esta idea y hoy me siento a gusto en esta ciudad de fantasmas donde el tiempo se ha detenido²⁵.

Aquí, los días son todos iguales pero Niza es una muy hermosa ciudad. Tendría que venir aquí a hacerme una visita. Curiosamente, a menudo me encuentro, a la vuelta de una calle, a una persona a la que no había vuelto a ver desde hacía treinta años o a otra a la que creía muerta. Nos asustamos entre nosotros. Niza es una ciudad de espectros²⁶.

La dimensión espectral de la ciudad no hace sino integrarse en una ensoñación onírica del pasado, permanentemente desarrollada en el discurso

23 Pierre Le Tan, dibujante e ilustrador, nacido en 1950 y conocido en el mundo artístico a partir de 1969 por sus colaboraciones en *The New Yorker*, ha sabido reproducir admirablemente en sus dibujos la atmósfera tan especial de las novelas de Modiano.

24 MODIANO, P., *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, p. 37.

25 *Ibid.*, p. 108.

26 MODIANO, P., *Rue...*, *op. cit.*, p. 51.

modianesco. Sueño-realidad, pasado-presente se erigen en binomios cuyos respectivos elementos se hallan constantemente superpuestos en el plano espacial. Esta superposición arrastra a unos personajes, cautivos de un pasado *revelado* —¿ilusionario?— generado por el espacio u otros elementos coadyuvantes ya vistos, hacia un largo proceso de delicuescencia ontológica. De este modo, el yo, resultante de un pasado incierto y un presente vacío, acaba fragmentado en mil pedazos, como puede apreciarse, por ejemplo, en la identidad multifacial del amnésico Guy Roland en *Rue des Boutiques Obscures*. En definitiva, el héroe de las novelas de Modiano pasa por la existencia como un sonámbulo, con un sinfín de vidas ocultamente paralelas en su interior, trasegado de un lugar a otro de un espacio en el que yerra. Carente de voluntad, en contraposición al héroe de la novela realista del XIX, los personajes de Modiano habitan, pues, en un *ailleurs* rimbaldiano, donde el sueño, esto es, el pasado imbricado en el presente, coexiste con la gris cotidianeidad. De ahí, la importancia del referente onírico en el texto:

Durante mis años de internado, aquellos que se cruzaron en mi camino no me dejaron ningún recuerdo. Esos años, los recorrí en medio de una niebla que borró todos los rostros y detalles de mi vida hasta el punto de que me pregunto si no se trató simplemente de un sueño²⁷.

Dicen que vivimos como sonámbulos²⁸.

Me hallaba en un sueño en el que uno sabe que se puede despertar de un momento a otro²⁹.

Espacio y transparencia del tiempo

En el espacio, inscrito —como ya hemos visto— en términos de máxima precisión, se asienta, pues, la irrealidad de un tiempo fluctuante, borroso, a partir del cual la abolición del futuro deja paso a un pasado y presente, adscritos a la categoría de lo que Modiano denomina *sobreimpresión o transparencia del tiempo*. Esta coordinada en cuyo marco el pasado puede leerse en filigrana, mediante un fenómeno de *sobreimpresión* —de nuevo aquí, el referente fotográfico como metáfora del yo del autor— constituye de este modo la clave de la temporalidad en la que se asienta el héroe modianesco:

27 MODIANO, P., *Des Inconnues*, op. cit., p. 61.

28 *Ibid.*, p. 154.

29 MODIANO, P., *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001, p. 80.

El pasado y el presente se entremezclan en mi mente sobre la base de un fenómeno de sobreimpresión. [...] Ya no existe ninguna frontera entre el pasado y el presente³⁰.

Todo se confundía a través de un fenómeno de sobreimpresión, sí, todo se confundía y se volvía de una absoluta e implacable transparencia³¹.

ESPACIO Y HUIDA DEL PASADO

El espacio y la juventud

De objeto de búsqueda, el pasado puede igualmente llegar a convertirse en objeto de rechazo. Abundando en el análisis de Jean-Claude Bologne³², se puede afirmar que en Modiano coexisten dos pasados: el de la infancia, que aunque a menudo no exento de sufrimiento, representa el eje hacia el cual se vuelve la memoria, frente a otro, la juventud y la transgresión de la legalidad, relacionado igualmente con el espacio autobiográfico. Este último, pese a ser voluntariamente desterrado del campo de la memoria, acaba siempre emergiendo en el universo ficcional. Habitado por personajes ligados a entornos más que dudosos y envueltos en turbios tejemanejes, este pasado, rodeado de un halo brumoso de misterio e irrealidad, se trenza siempre en torno a la figura de un joven —el yo del autor— que inicia su andadura por la vida, en consonancia con esta recreación que el propio Modiano hace de su juventud: «En nuestra adolescencia, a principios de los años sesenta, frecuentábamos a gente mayor que nosotros y teníamos la impresión, no de estar manipulados, sino de vivir como clandestinos de una manera fraudulenta»³³.

Dentro del género de la novela de aprendizaje, el protagonista —a menudo vértice de un triángulo amoroso— emprende casi siempre la huida, como respuesta a una deuda pendiente consigo mismo o con la justicia. En *Dimanches d'août*, Jean huye con Sylvia a Niza, tras robar al compañero de ésta, Frédéric Villecourt, un collar de gran valor. *Du plus loin de l'oubli* reproduce prácticamente la misma trama: el joven narrador y Jacqueline, casada con Gérard Van Bever, dejan París para iniciar una nueva vida en Inglaterra, llevándose consigo una importante suma de dinero sustraída. *Une jeunesse*, aunque sin triángulo amoroso, recrea una historia análoga, a través de la escapada a Suiza, con un importante botín, de Louis y Odile, al igual

30 MODIANO, P., *Voyage...*, *op. cit.*, p. 26.

31 MODIANO, P., *Fleurs de ruine*, Paris, Points/Seuil, 1995, p. 43.

32 BOLOGNE, J.- Cl. in *Magazine Littéraire*, septembre 1992, pp. 100-104.

33 Entrevista con Patrick Modiano en *Magazine Littéraire*, septembre 1992, pp. 100-104.

que Victor Chmara, prófugo de la guerra de Argelia, instalado en la limítrofe localidad de Annecy. En el agitado y convulso periodo de la Ocupación, Dora Bruder, Ingrid Theyrsen, en *Voyage de nocces*, y Pedro Mc Evoy, en *Rue des Boutiques Obscures*, optan también por la fuga. Como destaca Bernard Valette³⁴, a través de la huida, el héroe modianesco, cargado del lastre de su historia, sueña con convertirse en un personaje sin historia. El espacio, como receptáculo de una experiencia vital, y el acoso de un pasado (tiempo) que se quiere borrar, actúan entre sí, mediante una relación por la cual el elemento geográfico se fusiona con el ontológico. En *Fleurs de ruine*, por ejemplo, el Sena que divide geográficamente París en dos partes (*rive gauche* y *rive droite*), se convierte igualmente —a la altura del Puente de las Artes— en frontera mítica, delimitadora de dos universos míticamente contrapuestos (zozobra/bienestar), vividos por un personaje que también huye de un pasado:

Me invadía una sensación de malestar al pasearme por algunas calles de la *rive gauche*. A los veinte años, sentía un gran alivio cuando pasaba de la *rive gauche* a la *rive droite*, atravesando el puente de las Artes. Nada más alcanzar la *rive droite*, el aire me parecía más ligero³⁵.

De nuevo aquí, el rasgo genuino de una escritura —*écriture blanche* o escritura minimal de *grado cero*, con fuertes reminiscencias simenonianas o bovianas— que sugiere más que desvela, insinúa más que destapa sobre un estado ontológico, un pasado oculto, cuyas circunstancias exactas permanecen en una oscura vaguedad, la vaguedad autobiográfica de lo dejado atrás que se prefiere callar.

El espacio como escapada

El espacio como escapada y la escapada, al servicio de una memoria que sólo quiere olvidar el pasado³⁶, se reflejan de modo especial en *Vestiaire de*

34 BEAUMARCHAIS, J.- P. *et alii.*, *op. cit.*, p. 1225.

35 MODIANO, P., *Fleurs...*, *op. cit.*, p. 88. Esta sensación opresiva, ligada a recuerdos del pasado o a la vacuidad del presente, en lo que constituye un «espacio vacío», se opone siempre a la ingravidez de lo que el autor entiende como un estado pasajero cercano a la felicidad.

36 Este obsesivo anhelo de pérdida de la memoria se repite constantemente en la escritura de Modiano. Los siguientes ejemplos son una muestra: «Yo tampoco, a partir de ahora, quiero acordarme de nada» (MODIANO, P., *Quartier...*, *op. cit.*, p. 184); «Había perdido la costumbre de esos ejercicios de memoria desde que vivía en una especie de intertemporalidad» (MODIANO, P., *Vestiaire...*, *op. cit.*, p. 38); «Había cogido a mi hija en mis brazos y dormía

l'enfance. La espacialidad, marcada por una enigmática inconcreción se asienta sobre un *presente atemporal*: «A esta ciudad acaban viniendo todos aquellos que, al término de su recorrido, intentan huir de su pasado»³⁷.

En ningún momento se indica el nombre exacto de la ciudad en la que transcurre la historia, situada en el norte de Africa, «puerto antaño célebre por su población cosmopolita»³⁸ —¿Tánger?—. Este rasgo, totalmente inusual en la escritura de Modiano, caracterizada, por el contrario, por su veracidad topográfica —se trata de la única novela en la que el espacio urbano no se halla nominalmente definido— resulta especialmente significativo en la medida en que la estrecha relación espacio-tiempo de su discurso, alcanza aquí su máximo grado de cohesión. Este innominado espacio de fuga «de cuya realidad se acaba dudando y sobre el cual es fácil hacerse preguntas acerca de su ubicación exacta en el mapa: ¿España? ¿Africa? ¿Mediterráneo?»³⁹ se alinea de este modo con un tiempo vaciado de su temporalidad —*presente atemporal*—, en unas condiciones de extrema precariedad existencial (ausencia de pasado, desarraigo, desubicación), próximas a la escritura del absurdo.

Profundizando en esta relación espacio de fuga-tiempo, resulta importante también resaltar tres ámbitos espaciales reiteradamente presentes en el universo mítico de Modiano: la estación, las afueras y Suiza. Estos tres decorados se erigen, en el imaginario del autor, en espacios neutrales, tierras de nadie (*no man's land*) a través de los cuales se cristaliza la ensoñación de escapada. En *Du plus loin de l'oubli*, por ejemplo, la estación reviste claramente esta dimensión mítica:

De vez en cuando, me volvía hacia Jacqueline. Hubiera querido proponerle marcharnos de la cafetería y dirigirnos los dos hacia la estación de Lyon. Hubiéramos cogido un tren de noche y hubiéramos llegado, al día siguiente, a la Costa Azul o a Italia⁴⁰.

Veía siempre a mi padre en salas traseras de bares, en vestíbulos de hotel o en las cafeterías de las estaciones, como si eligiera lugares de paso para deshacerse de mí y huir con sus secretos⁴¹.

con la cabeza apoyada sobre mi hombro. Nada alteraba su sueño. Aún no tenía memoria» (MODIANO, P., *Livret de famille*, p. 215).

37 *Ibid.*, p. 15.

38 *Ibid.*, p. 60.

39 *Ibid.*, p. 133.

40 MODIANO, P., *Du plus... op. cit.*, p. 47.

41 *Ibid.*, p. 149.

Como soporte de esta misma ensoñación, el espacio urbano periférico se convierte también en un *ailleurs* del anhelo de fuga del héroe:

¿Por qué a los dieciocho años dejé el centro de París para instalarme en esas regiones periféricas? Me encontraba a gusto en esos barrios, respiraba. Constituían un refugio, lejos del tumulto de la ciudad, y un trampolín hacia la aventura y lo desconocido. Bastaba con atravesar una plaza o seguir una avenida y París quedaba atrás. Sentía un enorme placer al sentirme en la frontera de la ciudad, con todas sus líneas de huida⁴².

En la *frontera* se inscribe también, en un marco claramente autobiográfico, el microcosmos estudiantil de la Ciudad Universitaria de París (*Fleurs de ruine* y *Une jeunesse*), espacio de inmunidad en cuyo seno buscan refugio, fundiéndose en el anonimato del exotismo cosmopolita de los distintos pabellones internacionales, personajes que han hecho de su vida una permanente huida. El *falso estudiante*, vinculado a la juventud del propio autor, a contracorriente —como también lo es su propia obra— de una joven generación, enfrentada en las barricadas del Barrio Latino al orden establecido, constituye, pues, un elemento clave de la mitología modianesca. Thérèse, la protagonista de la *Petite Bijou*, también se adscribe a esta tipología, enmascarando su existencia errante y vagabunda bajo una falsa identidad estudiantil. Esta figura, expresión autobiográfica de una juventud clandestina y fraudulenta, ahonda en definitiva en los rasgos ontológicos de un periodo de la vida sin rumbo que acaba con el inicio de la edad adulta. En este sentido, tal vez sea *Une jeunesse* —el propio título ya nos lo sugiere— la obra que más incida en este paso de la juventud a la edad de razón, mediante un espacio simbólicamente polarizado en términos de bruma (pasado, envuelto en las brumas parisinas e inglesas)/claridad (presente del periodo adulto, enmarcado en la nítida transparencia alpina de Annecy). Por último, como tercer elemento mítico de esta ensoñación de la fuga, en la que converge toda la producción modianesca, Suiza —fundamentalmente Ginebra— ocupa un lugar destacado (*Villa Triste*, *Livret de famille*, *Rue des Boutiques Obscures*, *Une jeunesse*, *Des Inconnues* y *Ephéméride*). En *Villa Triste*, por ejemplo, Modiano, desde su peculiar percepción de fuga del mundo, nos muestra el anverso de la tranquila y aséptica Ginebra:

¿Por qué siempre iba a Ginebra? ¿Con quién se encontraba en el Bellevue o en el Pabellón Arosa, esos lugares que me indicaba por teléfono Kustiker?

42 MODIANO, P., *Voyage...*, *op. cit.*, p. 96.

Un buen día, no regresaría vivo de ahí. Ginebra, ciudad aparentemente aséptica pero crapulosa. Ciudad incierta, ciudad de tránsito⁴³.

Estos tres ámbitos a los que podríamos añadir elementos de carácter no espacial como por ejemplo, las voces radiofónicas (*Vestiaire de l'enfance*, *Des Inconnues*, *La Petite Bijou*) o los cromados y lujosos automóviles americanos de otras épocas, conforman, pues, un universo en el que el pasado fascina pero también, envenena, quedando al final como única vía la huida sólo fugazmente convertida en ingrátida eternidad, un islote frente al opresivo peso de la memoria que nunca muere:

La fuga, parece ser, es una llamada de auxilio y algunas veces una forma de suicidio. Con ella no sólo se cortan los vínculos con el mundo sino que también con el tiempo. E incluso puede ocurrir que al final de una mañana, el cielo sea de un azul ligero y que no sintamos ningún peso. Las agujas del reloj del jardín de las Tullerías se han inmovilizado para siempre. Un hormiga no acaba nunca de atravesar el haz luminoso que el sol proyecta en el suelo⁴⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUMARCHAIS, J.-P. - COUTY, D. - REY, A., *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001.
- EZINE, J.-L., «Modiano, l'homme du cadastre», in *Magazine Littéraire*, Paris, mai 1995, pp. 63-64.
- MODIANO, P., *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1992.
- *Chien de printemps*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1995.
- *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1995.
- *Une jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995.
- *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.
- *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.
- *Villa Triste*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.
- *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.
- *Des Inconnues*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999.
- *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999.
- *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001.
- *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001.
- *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2002.

43 MODIANO, P., *Villa...*, *op. cit.*, p. 196.

44 MODIANO, P., *Dora...*, *op. cit.*, p. 78.

MUJERES MAXIMALISTAS

ROSA DE DIEGO MARTÍNEZ - LYDIA VÁZQUEZ MOLINA
Universidad del País Vasco

Dice Madame d'Épinay que hay confidencias que una mujer nunca debe hacer. Una es ésta que hoy hacemos aquí: y es que la palabra vehículo de verdad (por muy subjetiva que ésta sea) por excelencia, la palabra sentenciosa, tiene, ha tenido siempre y tendrá, rasgos femeninos. Las mujeres, por educación, por tradición, quizá por naturaleza, han sido siempre consejeras, educadoras, preservadoras del saber humano y del conocimiento social, conservadoras de la memoria colectiva. Las escritoras han recogido en sus obras esta inquietud propiamente femenina, a través de un tipo de escritura maximalista, a menudo ocultada dentro de distintos géneros literarios, en concreto la novela, subterfugio frecuente en la búsqueda de una confesión más o menos íntima, cuando no de una emergencia de la literatura femenina propiamente dicha. La tradición francesa tiene múltiples ejemplos de ello, desde la edad Media hasta nuestros días, y a veces incluso cuenta con casos de escritoras propiamente maximalistas, es decir, autoras de volúmenes de sentencias y máximas.

Y es que tradicionalmente la mujer, lejos de estar ausente de las letras, como de otros campos, ha pasado desapercibida porque ha ocupado «poco espacio»; las mujeres somos discretas, no ambicionamos puestos de poder, primeras líneas, vedetismos. Sintetizar, pues, un profundo pensamiento en una frase, en unas pocas frases, en un pequeño libro, en el rincón de un libro, de un folleto, puede ser considerado de esencia femenina, y, si nos ponemos provocativas, podríamos hasta decir que los hombres maximalistas y sentenciosos están despertando su lado más femenino de la creatividad literaria.

Así, cuando Montaigne se define a favor de un «habla suculenta y nerviosa, corta y apretada, vehemente y brusca» (Ensayos, I, 26), es decir, por una escritura a la vez densa, viva y apresurada, a la manera de Séneca, agudo y sutil, defiende un estilo más femenino, menos masculinamente grandilocuente, como el de Cicerón, ampuloso, extenso y aburrido. La escritura breve es lo contrario de la charlatanería, siempre tediosa y monótona, propia de los machos, de esos individuos vanidosos que con esas palabras, hacen de las cosas pequeñas algo grande. Al contrario, el estilo conciso permite que la imaginación de quien escucha olvide las palabras para retener las cosas; la forma breve se enriquece así de lo que no dice, erigiéndose como «la elocuencia del fuero interno», eternamente femenino.

Frente al orden y jerarquización canónicos de la cultura imperante, históricamente en manos de los hombres, la fórmula ensayística, autónoma o en el seno de otro tipo de escrito, que da cobijo a la sentencia, se presenta como un pequeño espacio, pero un espacio de libertad. En dicha escritura, se desafía la coherencia ficticia de la forma canónica, del discurso erudito, de la construcción geométrica. Se abandonan voluntariamente las leyes retóricas de la *dispositio* y se suprimen las articulaciones lógico-retóricas. Y así se llega a ese escrito dislocado, que reclama no obstante, contraviniendo todas las normas, su valor significativo. Eso sí, siempre dentro de una revalorización de la multiplicidad de formas y de multiplicidad de sentidos que, lejos de anular el yo autorial, lo enriquecen, traducéndolo de manera más auténtica, en toda su complejidad.

Dicho de otro modo, en la escritura maximalista, lejos de prescribir como en el tratado, lejos de convencer como en el ensayo sesudo, las ideas presentadas no se separan de la experiencia y de la opinión personal de aquél que las elabora, que no pretende tanto la exhaustividad, la pedantería o la sistematización, como una reflexión fundada explícitamente en un punto de vista particular sobre una cuestión, y situado en un contexto específico, es decir, en un espacio y en una época. Es una manera de pensar, de reflexionar, comprender, de conocerse y de profundizar en el otro, a través de lo que se escribe. Con frecuencia la exposición de las ideas no aparece según un criterio lógico e irreversible; de hecho, la lista, la compartimentación en el caso de las obras autónomas compuestas por máximas, no es sino una declaración de impotencia frente a la búsqueda de una lógica estructuradora; al contrario, pues, las máximas, en relación de vecindad, de contigüidad, de una autoría o múltiple, puesto que la escritura sentenciosa gusta de compartir espacios autoriales, abordan, afrontan, admiten su diversidad e incluso sus contradicciones, sin por ello entrar en enfrentamientos. La coherencia maximalista es interna a la frase, et encore... puesto que bien sabemos que uno de los juegos

retóricos preferidos de la sentencia es precisamente llevarse la contraria a sí misma en el seno de su propia aserción.

Podríamos afirmar, con Jorge Wagensberg, escritor de aforismos, que la sentencia, lejos de aportar « conclusiones para terminar », expone « conclusiones para empezar », sensaciones que, lejos de ayudar a entender mejor las cosas desde la coherencia, desequilibran al receptor y le obligan a reflexionar.

Frente al *continuum* de la demostración, el autor, en nuestro caso la autora, maximalista, prefiere pues los saltos analógicos del imaginario y la vaguedad sugerente del estilo. El yo del escritor está sin cesar presente, pero no como garante de verdad, a pesar de las apariencias, sino como medida de su alcance, de manera que consigue esa complicidad con el lector de la que hablábamos.

La forma aforística, entendida como síntesis ejemplificadora de la forma ensayística, puede relacionarse etimológicamente, como ha descubierto Fumaroli, con la palabra « enjambre », ya que *exagium* proviene de *exigere*, que significa « expulsar, echar afuera lo que sobra »; y el enjambre no es sino una multitud de seres sobrantes de una unidad social, seres desordenados que avanzan dando bandazos... Qué puede haber más acorde con la esencia femenina, individuo tradicionalmente excluido de las sociedades organizadas, aún más de las intelligentsias. Individuo que se ve perfectamente representado, a nivel lingüístico, por un enjambre verbal que se libera del discurso ordenado, porque no cabe en él; que libera su energía, desperdigándose lingüísticamente, enriqueciéndose con digresiones, paréntesis, ensoñaciones, fabulaciones, ... un enjambre de frases inconexas, pero ¡tan llenas de deseos! ... y dialogantes, porque la mujer, a defecto de interlocutor masculino, ha aprendido a dialogar consigo misma, a través de esas máximas que no sólo se *cotoient*, sino que se hablan, se replican, se discuten, se completan llevándose la contraria.

Las formas breves, las sentencias, los aforismos, se caracterizan por ser una forma literaria paradójica. Se pretenden universales y verdaderas, y al mismo tiempo se muestran dubitativas y subjetivas: una máxima puede contradecir a otra, su modo de afirmar se manifiesta a veces negando, la ironía y el sarcasmo son sus adornos preferidos, la hipérbole es una de sus figuras más frecuentes... Y muchas veces inventan verdades, que no son sino mentiras verosímiles. Todo este proceso desemboca en una desacralización de la palabra que, a fin de cuentas, lejos de sentenciar, busca revisar opiniones susceptibles de error, subrayando sus incertidumbres, sus equívocos, sus contradicciones. La palabra se rechaza a sí misma, deja de ser vehículo de

verdad, para que el lector se cuestione el valor de la escritura y el propio sentido del lenguaje.

Hay una tradición de la máxima, pero que se enmarca dentro de esa tendencia femenina que hemos intentado defender. Y no lo decimos nosotras, lo decía ya la Bruyère. En efecto, La Bruyère esbozaba en sus *Caractères* el ideal de la elocuencia del honnête homme, es decir, la elocuencia mundana, en negativo, opuesta a la verborrea, a la pedantería, a la ampulosidad; y ponía como ejemplo la escritura femenina epistolar, porque sólo ellas, decía La Bruyère, dominaban el arte de hacer leer en una palabra todo un sentimiento. Frente a una escritura canónica masculina, podría hablarse de otra literatura marginal, paralela, no oficial, subterránea, esencialmente femenina. La mujer escribe donde y como puede: memorias, cartas, consejos, crónicas de salón, divertimentos literarios, siempre subgéneros menospreciados cuando no ignorados, todos ellos en cualquier caso textos de la brevedad.

Cuando empieza la moda de la máxima literaria, y los hombres de letras siguen las pautas de Séneca, la mujer cultivada se inicia en la práctica de la escritura, y esta estética se adapta a su imaginario, a sus tradiciones y a sus nuevas ambiciones de mujer de letras. Así que escribe sentencias y máximas, porque esta literatura periódica, interrumpida, fragmentada, entre paréntesis, no sólo reproduce el flujo de su conciencia, sino que se adapta perfectamente a su intimidad y a sus inquietudes, además de justificar su anterior espacio secreto en la pequeña historia literaria de la mujer. Paradójicamente, estas mujeres ensayistas fragmentarias del Antiguo Régimen, que fueron dejando sus testimonios desperdigados en el tiempo, han sido menospreciadas siempre, silenciadas hoy, en una época en la que la literatura femenina conoce un auge sin precedentes. Más extraño resulta aún, si consideramos que las obras de máximas despiertan en la actualidad un gran interés editorial. Todos los diccionarios de sentencias, pensamientos, citas, reflexiones, aforismos, recogen principalmente voces masculinas. ¿No será que en el siglo XXI, la palabra de la autoridad, de la verdad, sigue en manos de los hombres?

A pesar pues de su papel precursor en la creación de este género literario, la forma breve, a pesar de su intensa actividad en los salones, las mujeres de letras permanecen separadas de la evolución del mundo que las rodea. En un siglo barroco, el siglo XVII europeo, marcado por el auge de la novela y del teatro, ellas destacan por la originalidad de una escritura fragmentaria, y en torno a la noción de preciosidad.

Como el espacio público estaba prohibido a la mujer, el espacio privado, el salón, tiene una gran influencia en la creación literaria de las mujeres. Y

al reunirse en los salones, al cultivar el arte de la conversación, al interesarse por la cultura y por la política, las preciosas ponen en cuestión el equilibrio de la sociedad masculina, que se basaba en el aislamiento de la mujer y en la dedicación de los hombres a la guerra y a los negocios. La escritura breve, la del presente, la del salón, la del diálogo, va a ser para ellas una especie de antídoto contra este mal moral, consiguiendo así un espacio y un tiempo de libertad, aunque como ya hemos dicho no sea reconocido, y no constituya, a fin de cuentas, sino una amalgama de sueños de papel encerrados en un cajón. El siglo XVIII será la época de la emancipación de la escritura maximalista femenina, con figuras tan relevantes como Cristina de Suecia... A partir del siglo XIX, y de manera especial en el siglo XX, la mujer ha seguido practicando la escritura aforística como parcela de libertad de pensamiento y de expresión contradictoria, misteriosa, rebelde, revolucionaria.

¿Se podría, pues, afirmar que existe un ensayismo fragmentario propiamente femenino? Algunas de las mujeres que han practicado la máxima han contestado afirmativamente a esta pregunta, como Jenny d'Héricourt, que en 1872 declaraba taxativamente: «Señores, sólo puedo escribir como una mujer, porque soy una mujer». Aunque no creamos en ninguna especificidad genérica, ni en la literatura, ni en ninguna de las artes, entendemos que en la máxima más que en ningún otro tipo de género, la mujer haya tomado la palabra para pronunciarse, para afirmarse, para reivindicar espacios prohibidos. Además es cierto que la máxima le ha permitido históricamente abordar ciertos temas del ámbito de la privacidad, incluso de su intimidad, que no tenían cabida en los géneros denominados nobles. Por eso, sí que creemos en ese «toque» femenino en algunos temas recurrentes en la literatura maximalista, como la educación, el amor, la preocupación por la desigualdad entre hombres y mujeres, el aburrimiento o la urbanidad.

En definitiva, nos ha parecido necesario, y lo hemos hecho a través de un libro que con el título de *Mujeres maximalistas*, recuperar la escritura femenina sentenciosa, fragmentada en el tiempo y en el espacio, dispersada en bibliotecas olvidadas, reuniéndola para que cobre existencia, respetando ante todo sus individualidades, y sin que este lugar común suponga en absoluto identificación alguna entre ellas, ni ideológica, ni estilística. Para que el eco de sus voces, de sus máximas, despierte en el público del siglo XXI nuevas fabulaciones, para que se abran nuevos caminos, nuevos espacios de experiencia, de tolerancia, de libertad, de cohabitación, en definitiva de cohabitación.

A continuación, y a manera de muestrario, leeré una pequeña selección de las máximas que hemos recogido en esta obra, que presento en castellano, puesto que una labor complementaria de este libro ha sido la traducción de

dichas máximas, en su mayoría inéditas en castellano, a veces no editadas o agotadas incluso en francés, en nuestros días.

Como en los libros clásicos de máximas, hemos reunido estas formas breves de autoras francófonas de todas las épocas en apartados que van de las «máximas generales», de alcance más universal y/o inclasificables, hasta distintos epígrafes: «máximas sobre la vida política», «máximas sobre la fortuna y la miseria», «máximas sobre la educación», «amistad», «amores», «sentencias sobre la verdad y la mentira», «sobre la felicidad», «sobre la juventud y la vejez», «acerca de la muerte», «de los hombres y de las mujeres», y por fin, «sobre el arte y la literatura».

GENERALES

Los profesores de universidad son unos cobardes; no es de extrañar que sean buenos políticos. Anne Archet.

Los discursos son inútiles: el pueblo no los entiende, a los jóvenes no les importan, los sabios no los necesitan, y los tontos tampoco. Madame du Deffand.

Preferirse a sí mismo frente a los demás no es tan natural como parece. Madame de Genlis.

El viajero es un coleccionista de cuadros vivos. Chantal Thomas.

Los cuerpos muy fuertes y muy robustos encierran a menudo almas extremadamente débiles e imperfectas. Gabrielle Suchon.

Es más fácil cambiar de aires que de humor. Madame de Pompadour.

Los pendientes sirven para impedir el paso al oído de las malas palabras. Séverine Auffret.

Sólo los gramáticos son tan ingenuos como para pensar que la excepción confirma la regla. Amélie Nothomb.

VIDA POLÍTICA

Se cambia de ladrones al cambiar de ministros. Cristina de Suecia.

Si la mujer tiene derecho a subir al cadalso, también lo tiene a subir a la tribuna. Olympe de Gouges.

Quienes buscan la guerra sólo necesitan buscar el pretexto. Madame de Pompadour.

Conozco demasiado a los hombres como para votar por ellos. Anne Archet.

Las mujeres hermosas no están hechas para la política. Madame de Pompadour.

FORTUNA Y MISERIA

La salud y el dinero están para gastarlos. Cristina de Suecia.

Hay que ser avaro con su tiempo, no con su dinero. Cristina de Suecia.

La muerte de un hombre cambia a menudo la fortuna de los demás.
Madame de Pompadour.

TRABAJO

Todas las grandes civilizaciones han despreciado el trabajo; ¿qué pensar de la nuestra? Anne Archet.

EDUCACIÓN

Una hora de conversación en ciertas casas abre más la mente que todos los libros leídos. Madame d'Épinay.

Habría que tener hijos sólo para educarlos de manera distinta a la que nos educaron. Madame de Lafayette.

Cultivarse sólo para aprender, es aburrido. Julie de Lespinasse.

AMOR Y AMISTAD

El amor y el mérito no pueden fingirse. Cristina de Suecia.

Los amantes celosos merecen la infidelidad. Cristina de Suecia.

En amor, como en amistad, habría que ser más ahorrador y no gastarlo de golpe. Madame de Lambert.

Cuando se rompen las cadenas del amor, las sacudidas son terribles.
Madame du Châtelet.

Amar es abdicar con alegría. Anne Archet.

Las grandes amistades son tan excepcionales como los grandes amores.
Cristina de Suecia.

El discernimiento es lo propio de la amistad; la ceguera, lo propio del amor. Madame d'Épinay.

La amistad es la fuente de la eterna juventud. Madame du Deffand.

La amistad no es propia de la juventud. Madame de Lambert.

LA VERDAD Y LA MENTIRA

Cuando hay que decir verdades desagradables, mejor hacerlo por escrito. Madame Roland.

No saber disimular es no saber vivir. Cristina de Suecia.

Cuando uno está muy seguro de algo, es por miedo a descubrir que no es verdad. Madame d'Épinay.

SOBRE LA FELICIDAD

La felicidad son veinticuatro horas sin aburrirse. Madame du Deffand.

Prefiero mi desgracia que la felicidad ajena. Julie de Lespinasse.

Sólo empiezan a entreverse los medios de alcanzar la felicidad cuando la edad y las limitaciones que hemos ido imponiéndonos nos impiden llegar a ella. Madame du Châtelet.

JUVENTUD Y VEJEZ

Dichosos quienes mueren sin envejecer. Cristina de Suecia.

¡Nadie quiere tener ya cierta edad, qué pena! Porque cada edad posee su belleza. Alina Reyes.

Se envejece por vagancia, no por edad. Cristina de Suecia.

LA VIDA Y LA MUERTE

Hay que acabar la vida antes de morir. Madame de Lambert.

Cuando frente a la muerte ya no se experimenta el increíble sentimiento de estar vivo, el suicidio es ineluctable. Chantal Thomas.

Es mejor morir que no haber vivido. Julie de Lespinasse.

HOMBRES Y MUJERES

Hay hombres que son tan mujeres como sus madres, y mujeres que son tan hombres como sus padres, porque el alma no tiene sexo. Cristina de Suecia.

Las mujeres muestran más firmeza que los hombres en la práctica del bien. Gabrielle Suchon.

Los hombres son tan previsibles que a menudo me pregunto por qué me molesto en burlarme de ellos. Anne Archet.

Sólo me gustan los hombres lo bastante fuertes y viriles como para ser dulces y tiernos. Anne Archet.

Los hombres están hechos para la amistad y las mujeres para el amor; por eso hago el amor con los primeros y me beso con las segundas. Anne Archet.

Un zapatero es un hombre como cualquier otro. Madame de Pompadour.

Sólo las mujeres son capaces de engendrar verdaderos hombres. Gabrielle Suchon.

ARTE Y LITERATURA

La causa del placer que provocan la elocuencia, las bellas artes, todas las obras maestras de la imaginación, es que hacen retroceder los límites del destino humano. Madame de Staël.

Cuando se es escritor, se sabe resucitar a personajes históricos, pero sobre todo se sabe hacerles morir de nuevo. Yaël Pachet.

El escritor retoma el lenguaje para rebelarse contra la capacidad que éste tendría, si le dejaran, de encerrar al individuo en una red de significados limitados, manifestación de un poder único manipulador. Séverine Auffret.

Si leo un libro que me deje el cuerpo tan frío que nunca más entrará en calor, eso es poesía; si leo un libro y tengo la sensación de que me han levantado la tapa de los sesos, eso es poesía; estos son para mí, los únicos medios de reconocer la poesía. Yaël Pachet.

La desviación poética o amorosa poseen un esplendor ligado al rigor; y su rigor consiste en partir de la nada para volver a la nada. Annie Le Brun.

La verdadera poesía no huele a rosas sino a opio; o a gas lacrimógeno. Anne Archet.

La poesía se confunde con el tiempo; no con el tiempo de los relojes, sino con el tiempo suspendido del amor, el tiempo boomerang de las revueltas... ese es el tiempo escandalosamente inactual de la poesía. Annie Le Brun.

Cuando uno lee una correspondencia, cartas, testimonios, siempre se queda estupefacto: alguien aparece, y en un momento dado, ese alguien soy yo. Yaël Pachet.

En su correspondencia, en sus diarios, en notas cogidas en momentos de meditación y soledad, en ensayos, en escritos inéditos concebidos para serlo, a veces en obras literarias más acabadas pero regadas de aforismos, las mujeres han transmitido desde siempre un saber hecho de experiencia y vida, de ingenio y supervivencia, más que de libros, aunque hubieran leído tanto o más que sus congéneres. La obra que hemos concebido las resucita, las reivindica, las mezcla con sus contradicciones, las une en la reivindicación de la palabra breve, sin separarlas de los hombres que, practicándola como ellas, se acercaron a sus compañeras. De una literatura llena de energía y de sensualidad: A veces, dice Yaël Pachet, estamos en ese espacio entre el arte y la vida, sin saber qué es real y qué no lo es, como en una situación de incertidumbre amorosa.

ET S'IL Y AVAIT ENCORE UN VENTRE? L'ART DE GRANDIR DE CLAUDE DARBELLAY

M.^a CARMEN GARCÍA CELA
Universidad de Salamanca

Claude Darbellay aime dire que «depuis l'âge de 18 ans, il subvient à ses besoins [...] comme poseur de faux-plafonds, monteur de parois mobiles et en enseignant l'anglais et le français à des mécaniciens auto»¹. L'on pourrait se demander avec Jean Kaempfer si ce détour par le travail manuel de la construction n'est pas en quelque sorte révélateur de la nature du métier d'écrivain: l'écrivain, c'est-à-dire, «celui qui maîtrise et déplace les apparences»². Dans le cas de Darbellay, l'aménagement des apparences va jusqu'à remuer la physionomie de l'identité littéraire car ce Suisse, qui habite toujours à la Chaux-de-Fonds, ne saurait proclamer, littérairement parlant, son appartenance au canton. Pour lui, l'écriture n'a d'autre filiation que celle de l'imaginaire, n'a d'autre patrie que celle de la langue française.

Cette passion pour la langue française devient visible dans ses recueils de poèmes dont les titres insinuent, avant la lettre, la mouvance du décentrement: *Si les crabes changeaient de direction* (1983), *En sortant n'oubliez pas d'éteindre* (1988), *L'horizon n'a qu'un côté* (1993)³, *Plus au nord, le sud* (1998). Peut-être cet «inventeur»⁴ de langage a-t-il puisé dans la poésie la puissance des formes insolites que devront déployer ses récits —*L'île* (1987), *La cité* (1991) et *Vivre étonne* (2002)—, puis ses romans —*Le ciel*

1 Dans l'actualité, il est professeur à l'École supérieure de commerce.

2 In «Postface» à *Vivre étonne*, Genève, Zoé, coll. «Minizoé», p. 43.

3 Que l'on peut trouver également en édition bilingue français/espagnol, Medellín, Prometeo, 1996.

4 Ainsi l'a affirmé Jean Kaempfer dans la «Postface» à *L'île*, p. 153.

plié (1996), *Les prétendants* (1998)⁵ ou *L'art de grandir* (2002)⁶—. En prose comme en vers, l'écriture de Darbellay épouse les contours de la clôture, ausculte les forces de l'oppression qui se resserrent autour de l'individu, le poussant à la limite de l'annihilation de soi et de l'autre, le cernant dans un univers où la claustrophobie règne en majesté. D'ouvrage en ouvrage, l'enfermement nuance ses degrés: la lueur jaune qui entretient l'espoir de pouvoir aller de l'autre côté dans *Les Prétendants* compense l'anéantissement de la passion de l'ailleurs de *L'île*. Par contre, la «froideur clinique» dépourvue de «cynisme»⁷, la noirceur, «le regard un peu entomologique»⁸ se trouvent atténués dans un dernier roman, *L'art de grandir*⁹, où la tendresse, légèrement tatouée à l'encre de la cruauté, informe la trajectoire de ce récit sur l'enfance dont les mots tentent le défrichage du chemin scabreux qui conduit vers l'autre.

Les nombreux traités sur l'enfance publiés de nos jours partagent peu de vues avec ce volume dont le titre ne va pas sans suggérer le style des bréviaires ou des «modes d'emploi pour usage de bébés» qui viennent secourir d'urgence l'effarement et l'impuissance des adultes devant la présence déconcertante du nouveau-né. Le regard que Darbellay adresse au bébé ne manque certainement pas de perplexité mais, comme il le dit lui-même, ce regard interroge le bébé de l'intérieur dans un besoin de fréquenter sa subjectivité énigmatique:

[Ce] qui m'a donné envie d'écrire ce roman, c'est que beaucoup de livres s'intéressent à l'enfant — comment le nourrir, comment le soigner, etc. — on assiste à une véritable crise de 'bébélogie'. Et dans tous ces livres, l'enfant est pris comme objet, jamais comme sujet. On voit une appropriation de l'enfant, surtout des tout-petits, et il manque une dimension subjective, que j'ai voulu reconstituer¹⁰.

Dans *L'Art de grandir* Darbellay renverse les perspectives en privant les adultes du primat de leur point de vue, en laissant à l'enfant une place cen-

5 Qui lui valut le Prix Michel Dantan en 1999.

6 De nombreux prix littéraires lui ont été décernés en Suisse aussi bien qu'en France: «Grand Prix des 'Poètes d'Aujourd'hui'» en 1984, «Prix Bachelin» en 1994, «Prix Alpes-Jura» en 1996, «Prix Michel Dantan» en 1999.

7 Jean Kaempfer, «Postface» à *Vivre étonne*, p. 41.

8 *Ibid.*, p. 40.

9 Neuchâtel, l'Hèbe, 2002.

10 Déclarations de Darbellay recueillies par BOURQUIN, S., dans l'article «La vie, vue du berceau», in *L'Impartial* du 18 mai 2002 (www.limpartial.ch).

trale afin qu'il puisse se dire lui-même à la première personne, sans les atouts d'un nom propre aliénant peut-être destiné à quelqu'un d'autre que lui. L'enfant commence à narrer cette traversée difficile qui va du moment de sa naissance jusqu'à son premier jour d'école, une période fascinante pendant laquelle il grandit à soi et au monde, exposé à une multitude de signes l'assaillant de toutes parts. Le bébé qui vient de naître ne possède pas encore les rudiments du langage: il est un *infans*, au sens étymologique du terme; il est appelé à faire signe dans un univers d'adultes qui émettent leurs signaux sur une longueur d'onde différente de la sienne. Pour soulager cette précarité verbale, Darbellay glisse à l'intérieur de son corps ce langage indispensable à la restitution «des sensations oubliées et dépourvues de mots»¹¹, tout en inventant une énonciation à la limite de l'aporie où le langage devient un artefact collé au corps du bébé à la manière d'une prothèse. Une prothèse qu'il faut comprendre dans le sens qu'accorde à ce terme Carole Hoffmann, c'est-à-dire non pas «comme remplaçant un membre absent ou disparu [...], mais comme mise en continuité du corps biologique avec d'autres corps» —ici le corps du langage. De cette perspective, la notion de prothèse pourrait «renvoyer à l'idée d'une insuffisance du corps biologique, non pas parce qu'il y a déperdition du corps [...], mais parce que le corps n'est pas à même de remplir certaines tâches et que nous avons besoin d'y remédier en accroissant les facultés du corps, en intensifiant et en amplifiant le corps»¹². Le bébé de Darbellay n'a pas, pour ainsi dire, «perdu» un langage qui tient d'un apprentissage culturel plus tardif. Cette faculté qu'il n'a pas encore acquise lui est donc prêtée, comme une prothèse, dont le rôle n'est pas celui de combler une quelconque disparition, mais celui d'augmenter les dimensions son corps par l'annexion d'un organe lui permettant de prendre la parole à travers l'écriture.

Le texte et le nouveau-né s'appuient sur la béquille verbale pour pousser le cri qui annonce leur arrivée en proclamant simultanément une victoire et une défaite: la victoire d'apparaître sur la scène du monde après avoir franchi les enceintes du corps de la mère; la défaite de ne pas avoir reçu les félicitations que l'on croyait mériter. Il faut dire que nous sommes le premier

11 MARTIN, I., «Le rose et le noir», in *Le temps des livres*, Genève, 18 mai 2002 (www.letemps.ch).

12 HOFFMANN, C., «Le réseau comme extension prothésique du corps», in Publication électronique des actes des 1ères rencontres internationales «Art, sciences et technologies», 22.23.24. novembre 2000. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de la Rochelle. En collaboration avec le Ballet Atlantique Régine CHOPINOT, p. 2.

janvier de l'an 2000 et que la télévision a été appelée pour acclamer la naissance du premier enfant du millénaire. Dans cette course au premier, l'enfant a dû pousser une seconde fois pour sortir, ce qui lui a valu un second poste honorable le reléguant malgré tout parmi les «attardés». De ce fait, la première image qu'il se fait de lui-même est celle du coupable: coupable de ne pas avoir satisfait aux désirs de son père. Le cri de la naissance «recrache» ainsi cette douleur doublée de celle d'avoir été expulsé du ventre de la mère dont les sanglots retombent sur l'enfant avec le poids d'une faute indélébile: «Quand enfin je suis sorti, dans la douleur, après une ultime poussée, que j'ai crié ma joie, cette voix s'est tue et maman a commencé à sangloter. Alors je tête, de rapides gorgées, que l'on ne puisse rien me reprocher» (A.G., p. 18)¹³.

Ce cri qui attire l'enfant vers l'ailleurs trace la frontière acoustique délimitant l'espace du dedans et celui du dehors. Dehors, le système cognitif du bébé, encore dépourvu de raisonnement abstrait, commence à s'exercer à partir du réseau perceptif d'un corps que seuls les sens sont en mesure de situer dans ce nouvel espace d'accueil, un espace dont la carte de présentation est celle de la pesanteur. Déjà lourd d'une faute originare, le corps du bébé se saisit lui-même comme un poids qui accepte le défi d'occuper un espace dont la loi majeure, celle de la gravitation, lui impose la discipline d'un axe vertical et d'un axe horizontal¹⁴. Dans un article intitulé «Danse et pesanteur», la chorégraphe Kitsou Dubois — qui s'occupe de la gestuelle en apesanteur en collaboration avec la recherche spatiale — décrit comment l'absence de gravité est vécue par l'astronaute comme une «agression d'origine sensorielle», comment il est «confronté à des messages sensoriels [...] insolites et conflictuels» qui provoquent chez lui une espèce de «mal

13 Par la suite les références à *L'Art de grandir* seront indiquées par A.G. entre parenthèses.

14 «La pesanteur du corps humain privilégie, d'une certaine manière, deux axes spatiaux: a) *l'axe vertical*, dans le sens duquel s'exerce la pesanteur, introduit la catégorie du *contact* vs *non contact* du volume humain par rapport à d'autres volumes, tantôt euphorisant le non-contact par les connotations de libération du corps à l'égard de la pesanteur (ballet), tantôt valorisant certaines postures du fait de leur écart de la norme (marcher sur les mains en acrobate); b) *l'axe horizontal* constitue, à son tour, la superficie solide (ou liquide dans le cas de la natation) qui donne son lieu au déplacement 'naturel', s'opposant à la posture 'naturelle' qui est la station debout. Bien que n'étant que partiellement motivée, l'articulation 'terre horizontale' vs 'homme vertical' est généralement admise comme la position inchoative, antérieure à la mobilité». Ainsi l'a vu Greimas in *Du sens. Essais de linguistique*, Paris, Seuil, 1970, p. 58.

de l'espace»¹⁵. Contrairement à celle de l'astronaute, l'expérience spatiale du bébé consiste dans le passage de l'apesanteur à la pesanteur, ce qui ne l'empêche pas de subir lui aussi cette maladie de l'espace. Privé de la protection du ventre maternel, il est lancé dans un ailleurs inconnu le forçant à se percevoir lui-même comme un poids fastidieux à la recherche d'une place. L'enfant, dont la conscience pré-logique est démunie de catégories spatio-temporelles abstraites, doit s'initier à la perception à l'aide des sens qu'il doit aiguiser pour apprendre à parcourir son propre organisme, à scruter le monde, à y humer les formes corporelles et mondaines de la subjectivité.

Avant la conscience, les sens savent que «dans maman» ce n'est pas la même chose que «hors maman»: «dans maman, il faisait sombre, j'entendais le battement de son cœur, les sons étaient doux, maintenant, il y a une lumière crue, les sons sont durs, le goût de maman a disparu. Je suis seul. Tout ça pour me retrouver tout seul?» (A.G., pp. 10-11). La synthèse tactilo-acoustico-visuelle de l'espace du ventre maternel nourrissait les coordonnées perceptives d'un lieu affectif où l'on était à l'abri. À présent, les percepts, intégrés à un processus cognitif indifférent aux concepts, organisent l'espace affectif du sujet, tissent la trame de sa cohérence émotionnelle. Ces percepts configurent un espace imaginaire déduit du corps de l'enfant où les sens, qui conservent la trace de la géographie douillette du ventre, entament la quête de cette forme dans le monde. Le ventre devient ainsi le premier référent spatial et affectif pour cet être dont la venue au monde s'accompagne de ce seul conditionnement perceptif préalable.

Investi du désir d'être présent comme mémoire du ventre, le bébé flaire dans le monde les lieux propices à recouvrir cette forme première. Mais il butte d'abord sur des simulateurs le forçant à éprouver le leurre analogique: il y a ces bras qui le soulèvent pour le soulager de sa pesanteur; il y a aussi ce liquide sucré que l'on introduit dans sa bouche comme s'il pouvait reproduire le goût de la mère. Or ce ne sont là que des analogons qui se contentent de remémorer de façon très incomplète le conglomerat sensible du ventre. Le bébé est également amené à intercaler son corps entre l'empreinte mnésique primitive et le monde pour en faire l'écran d'une perception de formes plus complexes. La réponse du monde à cet appétit analogique — et anaphorique — est celle d'un espace ventru où prolifèrent les lieux de l'exclusion. Le silence aurait pu être un ventre maternel s'il avait su garder l'o-

15 In *Quitter la gravité*, Anthologie de l'Association des Astronautes, l'Éclat, Livre électronique, novembre 2001 (www.lyber-eclat.net/lyber/aaa).

deur et les sons de la mère, s'il ne s'était pas dilaté en une vaste étendue vide de sensations dont les bras de l'enfant ne retrouvent plus les contours. La maison où l'on va l'amener à la sortie de l'hôpital est aussi pressentie comme un ventre: «C'est quoi, la maison? Un immense ventre où l'on enferme les enfants qui sont nés trop tard?» (A.G., p. 31) Une maison-ventre habitée par la crainte d'être puni par le père: «Papa me prend, il a l'air très content, il sait que personne ne me viendra en aide. Qu'il prenne sa revanche, me mettre dans le ventre dont on ne sort pas» (A.G., p. 33). Puis le ventre de cet animal fantastique qui suit la femme de ménage partout et s'apprête à le faire disparaître en l'avalant:

Le bras tourne autour du parc puis, soudain, il saute par-dessus les barreaux, rampe vers moi. Je hurle, le bras est contre mon ventre, à son extrémité il a une bouche qui aspire mon pyjama, tente de l'avalier. La femme rit très fort. Je hurle plus fort. Heureusement que tu ne sais pas parler, dit la femme (A.G., p. 37).

C'était un aspirateur!

Tous ces remplaçants incapables de reproduire l'espace affectif intimement le sujet à endurer son propre corps comme un non-lieu qui se désagrège:

Mon souffle s'accélère, se saccade, tout tremble, se disloque. Pour me rassembler, j'agite les bras, les jambes, tout autour de moi explose, je crie en me débattant pour rejoindre la rive où j'étais entier, suçais ma main, ma respiration s'unit à mon cri, le pousse, l'expulse. Ça me soulage (A.G., pp. 19-20).

Le corps se met en garde pour repousser ces volumes dangereux. Dès le jour de sa naissance, le bébé a appris que la stridence du cri a le pouvoir de contrecarrer l'avancée des espaces inquiétants, le pouvoir d'éloigner le péril de la désintégration pour que son corps percevant puisse réorganiser son univers sensoriel. À certains égards, cette intelligence sensorielle du corps avait déjà été décrite par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, où le philosophe exprimait en ces termes la présence au monde du corps phénoménal:

Ce n'est jamais notre corps objectif que nous mouvons, mais notre corps phénoménal [...] Le corps n'est qu'un élément dans le système du sujet et de son monde et la tâche obtient de lui les mouvements nécessaires par une sorte d'attraction à distance, comme les forces phénoménales à l'œuvre

dans un champ visuel obtiennent de moi, sans calcul, les réactions motrices qui établissent entre elles le meilleur équilibre¹⁶.

Chez Darbellay, le cri du corps possède la sagesse de la modulation acoustique de l'espace, non seulement parce qu'il éloigne la menace des lieux de la douleur et de la peur, mais aussi en ce qu'il s'attire des espaces plus avenants, comme celui du cri de Patricia. En mélangeant au sien le cri de Patricia —son grand amour depuis le jour de sa naissance— le bébé peut enfin s'engager sur la voie des rencontres harmonieuses:

Le cri de Patricia est une lumière qui danse, m'entraîne. [...] La voix du visage tout près du mien murmure, une main me caresse la tête, la musique de la voix retient le monde qui s'enfuyait, le ramène à moi. [...] dedans il fait plus clair, c'est la lumière du cri de Patricia qui est entrée, celle qui rythme le balancement. Je cesse de pleurer. Je n'ai plus mal (A.G., p. 20).

Ce cri de l'amour est réveil des sens, induction du corps à la mise en mouvement, sollicitation sensorielle appelant deux sujets à entamer ce que Jacques Paillard appelle un «dialogue sensorimoteur»: «le corps agissant interpelle l'espace sensoriel qui l'environne et découvre dans la réalité physique les zones où un véritable dialogue sensorimoteur peut efficacement s'engager»¹⁷. Perméable à la communion criarde du goût, du son, de l'odorat et du toucher, l'espace du texte, rompu à la synesthésie, invente, après *Les Correspondances* de Charles Baudelaire, «les langages d'espace du corps»¹⁸ dont la gestuelle se place sous la régie des yeux vers lesquels convergent tous les autres sens du corps. L'alchimie de la synesthésie transforme imperceptiblement l'espace sensible en espace sensuel où le regard s'incline devant Éros pour lui céder son territoire, celui d'un corps qui fait de ses yeux les organes du plaisir: «les yeux de Patricia sont à nouveau devant mes yeux, pas son visage, seulement ses yeux. Je m'y glisse. A l'intérieur tout est

16 MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 123-124.

17 PAILLARD, J., «Le corps: approche neuropsychologique et neurologique. Le corps et ses langages d'espace. Nouvelles contributions psychophysiologiques à l'étude du schéma corporel», in JEDDI, E. (éd.), *Le corps en Psychiatrie*, Paris, Masson, 1982, p. 59. Repris dans «Comment le corps bâtit l'espace?», in *Science et vie*, n° 158, mars 1987, pp. 36-42.

18 Paillard définit en ces termes ces «langages d'espace du corps»: «pour souligner la pluralité des médiations sensorimotrices dont dispose le corps pour investir et s'approprier l'espace qu'il habite et celui qui l'entoure, nous parlons des 'langages d'espace du corps'», *ibid.*

doux, chaud, paisible. Mes yeux sont dans ses yeux. Ils jouent» (A.G., p. 20). Jouer dans les yeux de Patricia c'est découvrir la possibilité de se réinsérer dans ce «ventre immense dans lequel [les deux enfants pourront] grandir à l'infini» (A.G., p. 15) dont le bébé rêve depuis son premier jour sur terre, un ventre infini qui n'est pas à la portée de tous les yeux, ni même de toutes les voix. Il y a ces yeux qui percent la surface du corps, il y a aussi ces voix blessantes au rythme musical détraqué, ou encore cette voix terminée par des doigts qui croit savoir jouer:

Mais [cette voix] est rejointe par d'autres qui s'approchent, s'éloignent, se cognent, l'une d'elles se détache, elle sonne plus haut, peu à peu les autres rétrécissent, deviennent un murmure sur lequel elle s'appuie pour monter encore, au bout de la voix il y a une main qui me gratte le ventre [...]. Elle appelle ça jouer ? Jouer, c'est doux, c'est chaud, ça n'a pas de doigts (A.G., pp. 23-24).

Les doigts de cette voix ne comprennent rien aux accords sensuels de la synesthésie. Jouer, ce n'est pas une histoire de harcèlement de l'espace affectif, ni une histoire d'exil.

C'est peut-être à la limite de cette mésentente synesthésique que se creuse le profond écart entre le monde de l'enfant et celui des adultes. Alors que la croissance infantine semble entièrement fondée sur le rapport à la sensation, chez les adultes, cette croissance est interrompue par une certaine ablation des sens dont les effets se laissent sentir comme une décroissance affective, voire même comme une sclérose du corps. L'art de grandir pourrait consister dans une expansion du sujet à travers la sensation contrariant la décroissance existentielle des adultes. Les adultes ont, par exemple, la maladie de l'oubli, un oubli qui doit être rapproché de ce que les techniciens de la santé nomment l'amnésie ou le refoulement: pour devenir adulte, il faut savoir oublier. Mais, qu'est-ce que l'oubli? L'enfant s'essaye à l'art de la définition:

je compren[ds] mal le sens de ce mot, mais ça voulait dire, à peu près, qu'ils ont des trous à l'intérieur par lesquels s'échappent des morceaux de leur vie et qu'ils ne savent plus où les chercher, les morceaux se cachent trop bien. Ça devait être douloureux parce qu'ils fronçaient, juraient, il fallait être sage, ne rien leur demander. Quand ils étaient comme ça la réponse était toujours non (A.G., p. 76).

Oublier c'est trouser l'espace du corps, c'est en «court-circuiter» la mémoire et la temporalité, c'est, en fin de parcours, ravager la logique affec-

tive. À travers ces orifices on évacue une vie traitée en déchet. Les adultes tiennent fermement à cette pratique qu'ils tentent de transmettre aux plus petits: lorsque les parents découvrent que leur bébé souffre de maux d'amour, ils décident de l'amener dans une île, dont la surface perfore l'étendue d'eau uniforme de l'océan, pour qu'il jette dans cette poubelle d'oubli les affects nocifs. Ce voyage initiatique révèle aussi l'efficacité de l'île à provoquer des pertes de mémoire au moyen d'insolations qui détraquent le cerveau et y font basculer les objets soigneusement gardés:

Mon cerveau cogne tellement contre mon front que son image tremble sans que je puisse la retenir. Elle apparaît, s'étire, ondule, revient, comme les vagues sur la plage mais la plage bouge elle aussi, se soulève, retombe, je me sens vraiment mal (A.G., p. 119).

Le texte multiplie les exercices de déperdition de la mémoire, car oublier ne va pas de soi: impossible, par exemple, d'oublier et de dormir en même temps; impossible, également, d'oublier consciemment en fixant du regard les objets censés devoir être effacés du répertoire de la mémoire. Une fois que le regard a identifié la chose, il faut découper le nom qui en reproduit l'image dans le cerveau. Le sujet qui s'adonne à de telles tâches croit qu'en faisant disparaître le nom, il élimine la chose grâce à une opération complexe par laquelle on vide la mémoire pour la remplir d'oubli. Or c'est cela même qui perturbe gravement les adultes car leurs actions mettent en péril l'alliance des noms et des choses: les choses qui ont perdu leur nom se révoltent contre le sujet de l'oubli en le forçant à restituer le lien primitif. En outre, les adultes ne réalisent pas que l'oubli de la chose est un poids plus lourd à supporter que la chose reliée à son nom, dans la mesure où une chose oubliée c'est: une chose qui résiste à la disparition; une chose qui s'obstine à retrouver son nom; une chose et un nom dont l'absence ne cesse d'être dénoncée par une place vide¹⁹. C'est dans cette fuite dans l'oubli que Blanchot a vu «l'engendrement de l'espace sans refuge» puisque la fuite est

19 Le roman décrit de façon plus détaillée la difficulté de se débarrasser de l'oubli: «je me demande si un jour j'oublierai qu'il existe des palmiers et des cocotiers, que je dirai, en les voyant, c'est quoi ces arbres étranges? Est-ce que les oublier c'était revenir juste avant, quand les choses n'avaient pas encore leur nom? Oui, oublier, je le comprenais maintenant, c'était effacer le nom que nous avions donné aux choses pour faire semblant qu'elles n'existaient plus, qu'elles n'avaient jamais existé. Mais ça servait à quoi? Devenir grand n'était pas simple. Comment choisir d'oublier plutôt les cocotiers que les palmiers ou les deux? Pouvaient-on se souvenir de la mer et oublier le bleu de l'eau? Ou est-ce que si on oubliait la mer, le bleu disparaîtrait aussi? Que faire de tout cet oubli? Où le mettre?» (A.G., pp. 104-105).

«mouvement infini qui dérobe, se dérobe et ne laisse rien où l'on puisse se dérober»²⁰. Heureusement pour l'enfant, qui ne maîtrise pas encore la technique de l'oubli, les choses et les noms restent à leur place:

«Ouf! Ils sont exactement là où ils étaient avant que je les oublie. Aucun n'en a profité pour bouger, trouver un endroit qui lui plaisait plus, prendre la place d'un autre. J'ai de la chance de vivre avec des objets si sages» (A.G., p. 105).

L'évidant sélectif de la mémoire comporte encore d'autres inconvénients. Les adultes qui imaginent pouvoir se débarrasser du manque laissé par l'oubli ignorent que ces zones de silence gâchent leurs échanges dans l'acte de la communication. Comme si le succès de ces échanges reposait sur la mise en rapport de deux corps se remémorant —se commémorant—, ceux qui choisissent d'oublier sont porteurs de lacunes qui perturbent les rencontres verbales, le fait étant qu'il faudrait que deux sujets puissent faire coïncider leurs vacuités respectives pour que la communication suive son cours sans entraves. Mais les sites perdus sont rarement les mêmes, d'où un dérèglement qui prend l'aspect d'une conversation entre aphasiques: «papa et de maman qui se disputent souvent parce que lui ou elle a oublié quelque chose [...]. Bizarre, cette manie de maman et papa d'oublier. En plus, ils n'oublient jamais en même temps la même chose» (A.G., p. 134). Les mots disparus s'emparent de la voix pour faire gronder l'oubli, pour que ces fragments d'innommable restent muets sans pour autant renoncer à dire leur violence. Violence de la métamorphose des interlocuteurs qui ne se reconnaissent plus; violence qui réduit l'enfant à un «moi au milieu de rien» (A.G., p. 105).

Absorbé par le néant de la perte affective, le bébé a l'intuition de cette forme d'oubli irréversible qu'est la mort. Il faut franchir la limite: «J'essaye, de toutes mes forces, ferme les yeux, serre les dents. Pas facile de mourir. Je retiens ma respiration mais, à la fin, ma bouche s'ouvre toute grande sans que je puisse le lui interdire. Je presse mes mains sur mon cœur pour l'arrêter mais il bat régulièrement» (A.G., p. 99). Pour mourir, il ne suffit pas de le vouloir car la machine biologique du corps se joue de la volonté et continue à fonctionner sans interruption malgré la pulsion fatale qui gagne le sujet: le seul désir suicidaire s'avère être impuissant face à la routine mécanique du corps dont les fonctions vitales se rétablissent sans peine. La tentative de suicide n'est pourtant pas complètement ratée puisque la survie

20 BLANCHOT, M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, p. 29.

biologique ne peut empêcher la mort symbolique portant le sujet à occuper l'espace végétatif du mort-vivant que les affects ont déserté.

Le roman se ressaisit de ce deuil affectif par un dernier essai de réinsertion provenant du langage lui-même. Lorsque les affects partent loin en laissant le sujet à sa faim, il reste toujours les mots: on peut aller au lit sans dîner, mais pas sans avoir écouté son histoire. Dans ces premiers contacts avec les livres, les parents agissent en intermédiaires entre l'enfant et ces mots écrits auxquels il ne peut pas accéder tout seul. Pour lui, ces mots gardés dans les livres ont le même statut que les images qui les accompagnent: ce sont des dessins²¹; ils ne sont, pour ainsi dire, pas encore de vrais mots mais des objets mystérieux avec lesquels il entretient des rapports affectifs. Les mots, déposés dans l'oreille de l'enfant par les parents cherchent à être dégustés dans sa bouche puis finissent par rejoindre son ventre où ils s'amalgament à son corps pour y exercer leur pouvoir nourricier:

C'est bon les mots. Ça craque sous la dent, ça fond sous la langue. Je les mâchouille, les tourne dans la bouche. Parfois, ils s'échappent juste au moment où je croyais les tenir. Mais, si je suis patient avec eux, ils se laissent apprivoiser, ils sont contents, ils dansent, chantent. Beaucoup sont déjà mes amis. Quand papa se fâche, ils ont peur, s'enfoncent en moi, se resserrent les uns contre les autres, ne font aucun bruit. Après, pour qu'ils reviennent, ce n'est pas facile. Il faut que je les appelle très doucement jusqu'à ce qu'ils soient convaincus qu'ils ne craignent plus rien, que le danger est passé. Un à un, ils remontent. D'abord, ils trébuchent, se bousculent, puis ils reprennent confiance. Certains restent à l'écart. Ils boudent, ne veulent pas jouer avec les autres. Il faut que je les rassure, que je leur montre que je les aime autant que les autres. Alors, ils viennent (A.G., pp. 53-53).

Encore une histoire d'amour qui sollicite le corps et ses organes.

En les assimilant, en les incorporant, l'enfant fait des mots ses pairs, il les amène à partager sa propre nature corporelle dont la syntaxe volumineuse, composée de propositions affectives, récuse la ligne sur laquelle s'articulent les propositions logiques. Les mots et le corps finissent par former

21 De façon similaire, le premier contact de l'enfant avec l'écriture consiste dans la reproduction d'un dessin:

«[Mon père] a pris une feuille de papier, il a écrit mon nom en grand, m'a tendu un stylo. Mais, je ne savais pas écrire. Je dessinais, non? Je pouvais dessiner mon nom. Il m'a pris le poignet, a guidé ma main. Mon dessin est assez ressemblant» (A.G., p. 117).

une même chair, une même pâte signifiante, dans une entente qui modifie quelque peu la formule d'Alfred Tomatis selon laquelle «parler, c'est jouer de son corps»²² comme s'il s'agissait d'un instrument de musique. L'enfant de Claude Darbellay semble plutôt s'aviser qu'il faut d'abord savoir jouer de son corps, qu'il faut d'abord l'avoir construit comme espace de lecture²³ pour qu'adviennent sensuellement les mots, pour qu'ils s'espacent dans l'écriture du roman, en apesanteur, comme dans un ventre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHOT, M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.
- BOURQUIN, S., «La vie, vue du berceau», in *L'Impartial*, Genève, 18 mai 2002 (www.limpartial.ch).
- DARBELAY, C., *Si les crabes changeaient de direction*, Le Locle, Baroque, 1983.
- *En sortant n'oubliez pas d'éteindre*, Genève, Vernay, 1986.
- *L'île*, Carouge-Genève, Zoé, 1987.
- *La cité* (récits), Carouge-Genève, Zoé, 1991.
- *L'horizon n'a qu'un côté*, Pully, P.A. Pingoud, 1993.
- *Le ciel plié*, Zurich, Zoé Carouge-ProLitteris, 1995.
- *El horizonte sólo tiene un lado*, Medellín, Prometeo, 1996, Trad. Esp. David Dumoulin et Ángela García.
- *Plus au Nord, le Sud*, Delémont, D'autre part, 1998.
- *Les Prétendants*, Carouge-Genève, Zoé, 1998.
- *L'art de grandir*, Neuchâtel, l'Hèbe, 2002.
- DUBOIS, K., «Danse et apesanteur», *Quitter la gravité*, Anthologie de l'Association des Astronautes, l'Éclat, Livre électronique, novembre 2001 (www.lyber-eclat.net/lyber/aaa).
- GREIMAS, A.-J., *Du sens. Essais de linguistique*, Paris, Seuil, 1970.
- HOFFMANN, C., «Le réseau comme extension prothésique du corps», in Publication électronique des actes des 1^{ères} rencontres internationales «Art, sciences et technologies», novembre 2000. Maison des Sciences de

22 TOMATIS, A., *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1978, p. 145.

23 Cf. PICARD, M., *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, 1986.

- l'Homme et de la Société de l'Université de la Rochelle. En collaboration avec le Ballet Atlantique Régine CHOPINOT.
- KAEMPFER, J., Postface à *Vivre étonne*, Genève, Zoé, coll. «Minizoé», pp. 39-43.
- MARTÍN, I., «Le rose et le noir», in *Le temps des livres*, Genève, 18 mai 2002, (www.letemps.ch).
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- PAILLARD, J., «Le corps: approche neuropsychologique et neurologique. Le corps et ses langages d'espace. Nouvelles contributions psychophysiologiques à l'étude du schéma corporel», in JEDDI, E. (éd.), *Le corps en Psychiatrie*, Paris, Masson, 1982, pp. 53-69.
- PAILLARD, J., «Comment le corps bâtit l'espace», in *Science et vie*, n° 158, mars 1987, pp. 36-42.
- PICARD, M., *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1986.
- TOMATIS, A., *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1978.

MARGUERITE YOURCENAR OU LE REFOULEMENT DU FÉMININ

MANUELA LEDESMA PEDRAZ
Universidad de Jaén

Mémoires d'Hadrien (1951), *L'Oeuvre au Noir* (1968), *Un homme obscur* (1982)¹, voici les trois grands romans de la maturité de Marguerite Yourcenar, tous trois protagonisés par des héros masculins: Hadrien, empereur romain du IIe siècle, le seul à être historiquement attesté; Zénon, médecin et alchimiste tout autant que philosophe et voyageur arpentant les routes d'une Europe divisée en plein XVIe siècle; et Nathanaël, voyageur malgré lui en route vers le Nouveau Monde avant de devenir correcteur d'épreuves dans une imprimerie hollandaise du XVIIe. Des femmes dans ces trois romans, il y en a, bien entendu, et même des femmes considérées très positivement, mais le portrait qui nous est proposé de celles-ci, aussi bien celui de Plotine (M.H.) que ceux de la dame de Frösö (O.N.) et Madame d'Ailly (H.O.), nous offre chaque fois une image parfaite de la femme² qui, pour sa perfection même, ne nous satisfait pas, et qui nous semble, pour sa beauté et son idéalité, issue d'un vieux rêve plutôt masculin que féminin³. Il

1 Ces trois romans ont été édités par Gallimard. Nous utilisons l'édition consacrée de la Pléiade (YOURCENAR, M., *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982) et nous nous servons des sigles adoptés par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY), c'est-à-dire *MH* pour *Mémoires d'Hadrien*, *ON* pour *L'Oeuvre au Noir*, et *HO* pour *Un homme obscur*. [Note des éditeurs: les normes d'édition nous contraignent à utiliser les sigles du SIEY dans le format suivant: M.H., etc.].

2 Cf. à ce sujet notre travail sur «L'Autre et le Même: Jeanne de Vietinghoff», *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal (Québec), XYZ éditeur, 1997, pp. 153-161.

3 Sujet abordé par CIXOUS, H. - CLÉMENT, C. dans *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», Série Féminin Futur, 1975, pp. 120 ss.

nous faut pourtant reconnaître que ces trois «Belles au bois dormant» ne sont pas tout aussi passives que le veut le conte de Perrault et le voudrait peut-être l'imaginaire masculin, mais nous considérons que cette femme aussi parfaite qu'idéale, aussi lucide que distante, nous renvoie, non pas à une femme réelle, en chair et en os, mais à l'*Anima*, c'est-à-dire à l'archétype féminin chez l'homme⁴.

Ceci dit, il faut admettre que ces visions de la femme éthérée parviennent au lecteur à travers le point de vue du héros masculin, soit Hadrien, Zénon ou Nathanaël, ce qui justifie pleinement aussi bien leur apparition dans les trois romans que leur caractère fantasmatique. Mais ces héros sont dans tous les cas des *alter ego* de l'auteur, un auteur-femme qui est capable, comme jusque là tant d'auteurs masculins, de se travestir en adoptant le point de vue du sexe contraire, mais un auteur-femme qui, dans sa maturité, semble pourtant avoir moins de problèmes à s'identifier à un homme qu'à une femme⁵. Or, si nous prenons la peine de remonter jusqu'à l'oeuvre des années vingt et trente, époque de formation de notre romancière, nous constatons que, tout au contraire, les femmes y abondent. Nous allons donc essayer d'en établir les différents types après avoir relu notamment *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *Denier du rêve* (1934 et 1959), *Feux* (1936), *Nouvelles orientales* (1938) et *Le Coup de grâce* (1939)⁶.

Ce qui frappe au premier abord dans ce *corpus* est bel et bien le grand nombre de femmes non seulement abandonnées, mais sacrifiées sous différents prétextes: au nom de la fidélité à soi-même, comme c'est le cas d'Alexis, qui quitte Monique après la naissance de leur enfant pour pouvoir suivre librement sa pente (A.); au nom des amitiés viriles, comme fait plus ouvertement Éric, qui laisse tomber Sophie au profit de son frère Conrad (C.G.); au nom, aussi, de la fidélité au maître dans le cas de Ling, le disciple du peintre Wang-Fô (N.O.), lequel pousse inconsciemment sa jeune femme

4 Cf. JUNG, C. G., *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1960, p. 52.

5 Il serait extrêmement facile de faire ici allusion au lesbianisme de Marguerite Yourcenar, mais en tant que professeur de littérature, il s'agit pour nous d'interroger les textes et non pas de nous arrêter aux bavardages. L'excellente biographie de SAVIGNEAU, J., *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, fournit toutefois aux curieux toutes les informations souhaitables à ce sujet. Voir aussi SARDE, M., *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, et GOSLAR, M., *Yourcenar. «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, Bruxelles, Racine, 1998.

6 Ouvrages également compris dans l'édition déjà citée de la Pléiade. Voici les sigles conseillés par la SIEY qui seront employés désormais dans chaque cas: A. pour *Alexis ou le Traité du vain combat*, D.R. pour *Denier du rêve*, F. pour *Feux*, N.O. pour *Nouvelles orientales* et C.G. pour *Le Coup de grâce*. [Pour cette édition A., D.R., F., N.O. et C.G.].

au suicide; au nom, finalement, de la fidélité à ses idées, ce qui explique que Giovanna, mère d'une petite fille infirme, soit abandonnée par Carlo Stevo, son mari (D.R.)⁷. Ce qui semble toutefois évident c'est que, dans les quatre cas, la femme est considérée par le héros masculin comme un obstacle à la réalisation de son destin.

Il est vrai qu'il existe la contrepartie féminine dans le cas de Marcella Ardeati, héroïne du *Denier du rêve*, laquelle quitte son mari, un brillant médecin dans l'entourage de Mussolini, et une vie insouciant pour se consacrer à un idéal aussi abstrait que la justice. Mais cette femme qui abandonne son époux choisit d'elle-même la solution la plus difficile: le renoncement à l'amour, aux enfants, aux biens matériels, se vouant ainsi consciemment au sacrifice d'elle-même en essayant de tuer le dictateur. Le cas le plus extrême de ce sacrifice de soi est toutefois celui d'Électre⁸, la fille d'Agammenon et de Clytemnestre qui dans la version théâtrale de Yourcenar nous apparaît comme une jeune femme ayant renoncé à la vie, devenant ainsi une Furie qui n'a d'autre but que venger la mort du père en tuant la mère et l'amant de celle-ci.

Or, si Marcella Ardeati renonce à s'oublier dans les bras de son mari, l'homme qu'elle aime, et Électre choisit de rester vierge malgré son mariage avec Théodore, il faut avouer que d'autres femmes yourcenariennes se laissent franchement emporter par le délire des sens. C'est le cas, notamment, des femmes adultères, lesquelles, il faut le dire tout de suite, se trouvent presque toujours dans l'impossibilité d'échapper à une fin aussi honteuse que funeste. Les exemples les plus tragiques sont encore ceux qui dérivent de la mythologie grecque et nous les trouvons dans *Feux*. Les récits intitulés «Phèdre ou le Désespoir» et «Clytemnestre ou le Crime» nous offrent, en effet, par leur cruauté nue et sans euphémisme, les deux cas les plus frappants de la sanction de l'adultère, l'une se suicidant après avoir provoqué la mort du fils aimé, l'autre étant terrorisée par le fantôme du mari par elle assassiné, en attendant, bien entendu, sa propre mort aux mains de leurs enfants, sujet qui sera développé quelques années plus tard par Yourcenar dans *Électre ou la Chute des masques*, la pièce dont nous venons de parler.

7 Nous devons préciser que, puisque cela est indifférent pour notre propos, nous citons *Denier du rêve* d'après l'édition définitive de 1959.

8 Il s'agit, en effet, du personnage central d'une pièce de théâtre de YOURCENAR, M., intitulée *Électre ou la Chute des masques*, publiée par la Librairie Plon en 1954 et reprise par Gallimard en 1971 (sigles: E). Ce texte est pourtant annoncé dans ce que nous pouvons bien appeler un avant-texte: «Mythologie III: Ariane et Électre», *Les Lettres françaises* de Buenos Aires, n° 15, 1er janvier, 1945, pp. 34-45.

Le cas de «La Veuve Aphrodisia», l'héroïne au nom combien évocateur du septième récit des *Nouvelles Orientales*, est également significatif à ce sujet. Il s'agit ici d'une femme grecque, encore jeune, qui trompe son mari, un vieux pope grotesque, avec un bandit appelé Kostis le Rouge. Le récit nous place dix ans après le début de cette relation et six ans après la mort du mari aux mains du bandit, au moment même où Kostis vient d'être pris et égorgé par les voisins d'Aphrodisia, qu'ils croient d'ailleurs avoir ainsi vengée. Celle-ci, au cours de son deuil secret, revoit sa vie pendant ses années, une vie stigmatisée par l'occultation de sa passion pour Kostis, «cet homme [qui] était devenu pour elle plus nécessaire que le pain et l'eau» (N.O., p. 1195), et qui aboutit au vol de la chère tête ensanglantée, qu'elle cache dans son tablier, et à sa plongée dans l'abîme d'un précipice hérissé de rochers. La mort d'Aphrodisia est donc déterminée d'une manière explicite par «la nécessité d'échapper au village et au mensonge, à la lourde hypocrisie, au long châtement d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée» (N.O., p. 1201), mais cette mort est implicitement provoquée par l'impossibilité, dans une petite société aussi conservatrice que fermée, de vivre en plein jour l'amour et la sexualité, et cela d'autant plus qu'ils ne sont pas vécus à l'intérieur permis du mariage.

Angiola Fidès, de *Denier du rêve*, est aussi une femme adultère, mais elle est surtout marquée par un narcissisme porté à son plus haut degré⁹, symbolisé dans le roman par le dédoublement de celle-ci, devenue une actrice finalement reconnue grâce à l'argent de son dernier amant, en Algénib, le rôle qu'elle joue dans le film qu'elle va regarder dans une salle de cinéma lors de son passage à Rome, juste au moment même où Marcella essaie de tuer Mussolini. Elle représente le type même de la femme qui, enfermée dans la stérilité de l'autocontemplation et l'autosuffisance, avoue avoir «tout sacrifié à ce fantôme doué d'ubiquité» (D.R., p. 240) qui n'est en réalité qu'une ombre aussi facticement séduisante qu'immortelle d'elle-même.

Il est donc évident que pour Angiola la sexualité n'est qu'un moyen comme un autre de parvenir à ses propres fins. Un moyen aussi, mais cette fois de gagner sa vie, pour la jeune prostituée appelée Lina Chiari, laquelle est atteinte d'un cancer au sein dont l'issue ne peut être que fatale, car, comme elle se dit à elle-même, «les poitrines mutilées ne plaisent que sur les statues de marbre qu'admirent les touristes au musée du Vatican» (D.R.,

⁹ En ce qui concerne la femme narcissique, cf. BEAUVOIR, S. de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, vol II, pp. 459-476.

p. 175). Or, cela n'empêche pas pour autant que ce personnage soit traité par notre écrivain avec une grande tendresse, ce qui revient à souligner aussi bien sa simplicité que sa générosité à l'égard des autres au moment où elle a le plus besoin de leur aide. En somme, l'humble Lina Chiari nous semble, à la relecture, bien plus digne que la belle et riche Angiola Fidès, mais pourquoi alors l'auteur choisit pour elle un destin aussi atroce alors que Angiola, considérée par le narrateur «comme un Ève qui se serait amalgamé son serpent» (D.R., p. 241), demeure intacte dans sa tour d'ivoire?

La situation de Marie-Madeleine, la prostituée par excellence des Évangiles, la femme impure, est présentée par Yourcenar d'une manière fort complexe: épouse de Jean, le disciple bien aimé, elle est abandonnée la nuit même de leurs noces par un mari pour lequel elle représente «la pire faute charnelle, le péché légitime» (F., p. 1092). Tombée par choix et «sans transition au dernier rang des créatures» (F., p. 1094), elle finit par concevoir l'idée de séduire Celui qu'elle appelle le grand Séducteur pour se venger de «ce transfuge incapable de préférer une femme à la poitrine de Dieu» (F., p. 1093), mais sa mise en scène de grande courtisane ne la conduit, paradoxalement, qu'à la découverte de «cette détresse qui —d'après Marie-Madeleine elle-même—, seule, le faisait Dieu» (F., p. 1096), ce qui fait d'elle la plus fidèle et la plus passionnée de ses adeptes.

Ce qui nous intéresse donc ici, c'est de souligner que la chair est conçue dans ce contexte chrétien comme quelque chose de honteux, d'avilissant et de redoutable (comme c'était d'ailleurs dans le récit d'Aphrodisia), mais signalons que, parallèlement et en contrepoint, Yourcenar consacre deux récits des *Nouvelles orientales* aux figures emblématiques de la sexualité féminine en liberté: les Nymphes et les Néréides, quelques unes de leurs variantes¹⁰. Émanant de l'Antiquité grecque, ces divinités des sources et des fontaines représentent, dans le récit des Néréides, le pouvoir de la volupté féminine, mais un pouvoir qui se révèle toutefois ambivalent, car «ces fées vraiment fatales —nous dit le texte— sont belles, nues, rafraîchissantes et néfastes comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre» (N.O., p. 1181). Ainsi, l'accès du jeune grec Panégyotis à ce monde féminin, très différent de celui qu'il connaissait jusque là, aura comme résultat aussi bien son abêtissement que la perte de sa voix, devenant par le contact des Néréides «une espèce de faune innocent» (N.O., p. 1183), ce qui met par ailleurs à nu l'an-

¹⁰ Il s'agit, respectivement, de «L'homme qui a aimé les Néréides» (N.O., pp. 1178-1184) et de «Notre-Dame-des-Hirondelles» (N.O., pp. 1185-1192).

cestrale peur masculine devant la sexualité féminine qui ose s'exprimer librement¹¹.

Quoi qu'il en soit, ces deux conceptions aussi contraires que possible des plaisirs dérivés de la chair révèlent un jeu d'oppositions qui se manifeste dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar dès ses commencements entre le monde païen, normalement valorisé, et le monde chrétien, souvent déprécié¹². Cet affrontement est d'ailleurs exploité dans le deuxième récit consacré aux Nymphes, où le moine Thérapion poursuit de sa haine «ces femmes aux yeux d'onyx qui se nourrissent de thym et de miel», auxquelles il se réfère comme «les Malignes», «les Maudites», «une bande de louves» et «un troupeau de prostituées» (N.O., p. 1186). Or, il est bien vrai que Yourcenar choisit la voie de la conciliation pour fermer ce récit teint de dogmatisme, faisant intervenir la sainte Vierge qui vient transformer les Nymphes en hirondelles, les rendant ainsi tolérables à Thérapion, donc à l'Église.

Mais nous n'avons pas encore épuisé la liste des prostituées dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar: Sarai, l'un des personnages d'*Un homme obscur*, en est peut-être le type le plus accompli et le plus frappant. Perçue pour la première fois dans un musico¹³ par Nathanaël, héros du dernier roman de notre écrivain, il est tout de suite séduit par «la voix un peu sourde» de cette «fille plus tout jeune, au beau visage doré comme une pêche. Juive sans doute, car il ne connaissait qu'aux Juives ce teint chaud et ces yeux sombres» (H.O., p. 929). Accusée d'un vol dont elle s'avoue innocente, Nathanaël lui offre de se réfugier chez lui, accédant par là à une expérience du plaisir qu'il n'avait jamais eue auparavant et qui lui fait se sentir «comme un roi ou comme un dieu» (H.O., p. 931). Mais au bout de «quelques jours ou quelques semaines (il n'en sut jamais le compte)» (H.O.,

11 Le narrateur lui-même, établissant le rapport entre les origines de ces croyances et l'auteur le plus célèbre de l'Antiquité, raconte qu'«Homère déjà savait qu'ils voient consumer leur intelligence et leur force, ceux qui couchent avec les déesses d'or» (N.O., 1183). Nous nous demandons si Marguerite Yourcenar partageait ce point de vue, mais sachant qu'elle a avoué sa «foncière misogynie» (YOURCENAR, M., *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 276), nous nous inclinons à le croire. Consulter aussi l'interprétation de l'abandon de Didon par Enée que fait Hélène Cixous en commentant les livres III et IV de l'*Enéide* de Virgile, dans *La jeune née*, op. cit., pp. 140-142.

12 Cf. à ce sujet LEDESMA PEDRAZ, M., *Marguerite Yourcenar: Vida y obra en espiral*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1999, notamment les pages 39-40 et 365-367.

13 Mot d'origine néerlandaise, il se référerait au XVIIIe siècle à un cabaret où l'on faisait de la musique.

p. 932), Nathanaël découvre chez lui les objets volés et alors «un sentiment d'horreur le saisit à l'égard de cette femme venue se terrer dans sa chaumine et faisant l'amour en guise de loyer» (H.O., p. 932), effaçant d'un coup le bonheur précédent et lui donnant «le sentiment de coucher avec une femme contaminée»¹⁴ (H.O., p. 933).

Le mot est fort, nous en conviendrons malgré le contexte¹⁵, mais ce qui nous étonne le plus, c'est qu'il se rapporte, non pas au premier métier de Saraï, la prostitution, mais au deuxième, le vol, et nous craignons que cette condamnation ne soit en réalité qu'une manière détournée d'exprimer celle de la liberté de la chair chez la femme. Cette crainte nous est par ailleurs confirmée par le récit des *Nouvelles orientales* qui nous parlait des Néréïdes en tant que fées «néfastes comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre» (N.O., p. 1181), nous ramenant à ces femmes en principe bénéfiques qui sont pourtant capables de transmettre une maladie ou, si nous parlons en termes religieux, de souiller par un contact impur, comme Marie-Madeleine, la femme impure des Évangiles. Pareillement, et en conséquence avec tout ce que nous venons de dire, la mort de Saraï par pendaison vient sanctionner de manière explicite son dernier vol, et non pas son métier de prostituée, ce qui reste pour l'implicite.

Mais Saraï est aussi une femme-mère qui, tout d'abord, ne veut pas croire à sa grossesse et qui ne songe ensuite qu'à se faire avorter (H.O., p. 933). Dissuadée de tel extrême par Nathanaël pour les dangers qu'elle pourrait encourir, elle finit par accepter la proposition du seul mariage que Nathanaël, vu leurs circonstances, peut lui offrir, un mariage donc suspect qui, le soir même, est «tourné en dérision par l'épousée elle-même» (H.O., p. 934). Retournée alors chez sa prétendue mère, la Loubah, en réalité une sorte de mère maquerelle, Saraï y accouche d'un enfant qui sera «le matin même mis en nourrice chez une voisine» (H.O., p. 936).

Cet enfant appelé Lazare, dont il ne sera plus question dans ce roman, sera par ailleurs le protagoniste du dernier récit de Marguerite Yourcenar:

14 C'est nous qui soulignons.

15 D'autant plus fort que la prostitution est, au XVII^e siècle, une des seules formes «professionnelles» auxquelles la femme ait accès. Voir à ce sujet DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), *Histoire des femmes*, Paris, Plon, 1991, et BEAUVOIR, S. de, *op. cit.*, pp. 376-398. Il faut pourtant reconnaître que Nathanaël lui-même semble comprendre la situation de Saraï. La dernière fois qu'il la voit, c'est dans les bras d'un de ses clients et profitant de son abandon pour le voler: «Il se retrouva dans la rue; il se disait: «Elle fait son métier... Elle fait son métier...»/ (...) Mais Saraï avait été élevée à tirer parti des hommes, comme les hommes tiraient parti d'elle. C'était très simple.» (H.O., 942)

*Une belle matinée*¹⁶, où il réapparaît âgé de douze ans, vivant chez la Loubah et sous sa tutelle, se ventant d'une mère, dont il ne se souvient d'ailleurs pas, qui avait été «pendue en public» (B.M., p. 1010), car il semblait à cet enfant féru d'art dramatique que sa mère «était morte sur un grand théâtre» (B.M., 1011). De son père, il avoue ne rien savoir. Nous nous trouvons donc avec Lazare devant le dernier exemple du refus de la filiation familiale si caractéristique des personnages de notre romancière, lesquels, aussi bien Alexis (A.) et Éric (C.G.) qu'Hadrien (M.H.), Zénon (O.N.) et Nathanaël (H.O.), se montrent soucieux de rompre les liens familiaux ou s'en détachent sans plus au profit de la poursuite de leur liberté personnelle et, en somme, de leur destin.

Il serait donc facile de constater le peu de place qu'ont les femmes-mères dans les grands romans de Marguerite Yourcenar¹⁷, mais cela nous permet d'analyser plus aisément aussi bien quelle est l'attitude d'autres personnages féminins envers leurs enfants que le traitement que leur réserve notre écrivain. Nous venons de voir que Saraï se désintéresse du sien aussitôt né et que sa mort à elle, compte tenu de la disparition du père dans une île frisonne, le laisse complètement seul au monde; de même, nous avons vu que sa mort est aussi violente que dégradante, et cela malgré son air provocateur et son courage (H.O., pp. 981-982). Sous le même signe de la honte et du défi, nous trouvons également la mort d'Hilzonde, la mère toujours absente de Zénon¹⁸, laquelle, installée à Münster pendant la rébellion des Anabaptistes, se livre à tous ses instincts avant d'être décapitée avec ses compagnons d'aventure dans une atmosphère aussi apocalyptique que déliquescente (O.N., p. 614).

16 Il s'agit, en effet, du dernier récit inclus dans *Comme l'eau qui coule* (Paris, Gallimard, 1982), le plus court des trois qui, avec *Anna, soror...* et *Un homme obscur*, composent ce tryptique. Ses sigles: *BM*. Les trois textes font également partie des *Oeuvres romanesques* éditées par la Pléiade-Gallimard en 1982.

17 En voici quelques exemples: La mère de Nathanaël (H.O.) est vue par lui dans ses souvenirs comme une femme puritaine, sans plus, car il ne retourne pas en Angleterre après son départ à l'âge de seize ans. Zénon (O.N.) est abandonné par la sienne dans sa quatrième année et n'aura des nouvelles de sa mort, survenue à Münster quatorze ans plus tôt, que trente-cinq ans après cet abandon. Hadrien (M.H.), quant à lui, quitte la sienne sans un regret pendant son adolescence: «J'avais douze ans quand [mon père] nous quitta. Ma mère s'installa pour la vie dans un austère veuvage; je ne l'ai pas revue depuis le jour où, appelé par mon tuteur, je partis pour Rome. Je garde de sa figure allongée d'Espagnole, empreinte d'une douceur un peu mélancolique, un souvenir que corrobore le buste de cire du mur des ancêtres» (M.H., p. 309).

18 Il faut préciser qu'Hilzonde conçoit Zénon hors des lois de l'Église, ayant été séduite et puis abandonnée par un jeune prélat italien nommé Albérico de' Numi (O.N., pp. 566-570).

Mais Yourcenar nous avait également offert auparavant plusieurs figures de femmes-mères dans ses ouvrages des années vingt et trente, ce qui peut nous aider à comprendre un peu mieux quelle est la vision de la mère chez notre écrivain. Après cette Monique sans voix à qui Alexis adresse sa longue lettre de rupture une fois advenue la naissance de leur enfant (A.), nous avons dans *Denier du rêve*, tout d'abord, le cas de Giovanna Stevo, mère d'une petite fille infirme qu'elle ne parvient pas à aimer, qui lui fait ressentir «la honte d'avoir formé ce petit être perclus et éternellement malade» et qui parfois, au plus profond de son désespoir, lui inspire «l'envie folle, lancinante, affreuse, d[*e l'*]étouffer [...] sous son oreiller, puis de mourir» (D.R., pp. 213-214). La mère Dida, pour sa part, nous est présentée comme une femme marquée par l'âpreté et l'avarice dérivées des besoins de la survie: mère ayant eu au moins huit enfants, dominatrice à l'excès, elle exploite «ses hommes dans le plaisir et le travail» avant d'exploiter les enfants qui lui restent, les ayant «dressés à lui rapporter leur gain comme les chiens des grives» (D.R., p. 255).

La contrepartie nous en est offerte dans «Le Lait de la mort» par la jeune femme d'une légende albanaise qui est sacrifiée elle aussi, et cette fois au nom d'une superstition selon laquelle «un édifice s'effondre si l'on n'a pas pris soin d'enfermer dans son soubassement un homme ou une femme dont le squelette [le] soutiendrait jusqu'au jour du Jugement dernier» (N.O., p. 1160), c'est-à-dire au nom de la sécurité du groupe. Elle sera donc emmurée aux pieds de la tour que les hommes de la famille sont en train de construire pour se défendre des Turcs après avoir tué son jeune mari, qui s'y opposait. Toutefois, elle réussit à convaincre ses beaux-frères de ne pas murer sa poitrine pour que ses «deux seins restent accessibles» (N.O., p. 1163) à l'enfant qu'elle est en train de nourrir. Considérée par le narrateur, un ingénieur français, comme une «bonne mère» et identifiée par lui à «ces créatures riches de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant» (N.O., p. 1159) que l'on rencontre seulement «dans les légendes des pays à demi barbares», elle s'oppose, toujours d'après le narrateur, aux «femmes stérilisées contre le malheur et la vieillesse (N.O., p. 1159) qui pullulent dans les sociétés occidentales.

Or, ce monde à demi barbare peut également produire des femmes capables de tuer leur enfant pour éviter la honte publique. C'est notamment le cas d'Aphrodisia, laquelle, tombée enceinte de Kostis pendant son veuvage, est obligée de cacher comme elle peut sa grossesse et puis son accouchement, se réfugiant alors chez la belle-mère complice, à quelques lieues du village: «Et c'était là que l'enfant était venu au monde, et qu'il avait fallu l'étouffer entre deux paillasses, faible et nu comme un chaton nouveau-né» (N.O.,

p. 1197). Mais nous trouvons un autre cas d'infanticide dans *L'Oeuvre au Noir* et dans un contexte tout à fait différent, celui d'Idelette de Loos, une jeune fille de seize ans appartenant à la noblesse des Pays-Bas qui, poussée par des circonstances adverses qu'elle n'est pas en mesure de contrôler, étrangle d'elle-même son enfant (O.N., P. 777).

Il semble évident que ces femmes-mères, y compris la mère idéale de la légende albanaise, n'ont droit, de la part de notre auteur, à aucun regard compatissant. Inconnues de leurs enfants, oubliées pour la plupart, craintes parfois, jugées avec sévérité sauf peut-être dans le cas d'Idelette, elles forment dans l'oeuvre un réseau féminin marqué par la négativité. Le cas le plus frappant est celui de la Clytemnestre de cette pièce de théâtre intitulée *Électre ou la Chute des masques* dont nous avons déjà un peu parlé. En effet, Clytemnestre, la mère adultère et meurtrière du père est à son tour assassinée par ses enfants, mais dans la version de Yourcenar c'est la fille, Électre, perçue comme «une bête fauve grondant dans sa tanière» (E., p. 50) qui tue la mère, l'étranglant de ses propres mains (E., pp. 55-61); et c'est le fils, Oreste, qui, écarté par la soeur de ce crime atroce, exprime le plus nettement l'horreur que la mère lui inspire: «[Clytemnestre et Égisthe] ont fait pour moi de chaque femme un masque de trahison et d'horreur, s'arrangeant ainsi pour tuer en moi ses héritiers...» (E., p. 51).

Ce refus de procréer, mis dans la bouche d'un jeune homme, n'est d'ailleurs qu'un écho de la volonté d'Électre de rester vierge, ce qui ne fait que confirmer l'inversion des rôles entre eux, car non seulement le frère s'y trouve féminisé à l'extrême, mais aussi et surtout c'est la soeur qui assume le crime actif, réservé dans l'Antiquité à l'homme¹⁹. Or, ce protagonisme féminin nous laisse par ailleurs perplexe, parce que s'il est vrai qu'aussi bien le frère que la soeur se montrent intraitables à l'égard de leur mère, c'est Électre qui, réduisant la vengeance à une rivalité entre femmes pour un homme aimé, Égisthe en l'occurrence, semble ramener la tragédie à une simple affaire personnelle certainement suspecte.

Le moment nous semble venu de nous demander pourquoi Marguerite Yourcenar traite les femmes, et notamment les femmes-mères avec cette dureté que nous venons de constater. Il est connu que sa mère biologique, Fernande, est morte dix jours après sa naissance²⁰, ce qui a dû évidemment marquer, sinon la petite, au moins l'adolescente, et cela malgré ses efforts

19 Cf. CIXOUS, H., *op. cit.*, pp. 198-208. Voir aussi GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, (1951) 1990 (10e édition), pp. 136 et 330.

20 Tous ces renseignements nous ont été donnés par notre romancière dans le premier des ses ouvrages autobiographiques: *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974. Sigles: S.P.

pour nous convaincre du contraire²¹. Soignée par une bonne d'enfant appelée Barbara, ou Barbe, jusqu'à l'âge de sept ans, Yourcenar avoue dans *Souvenirs pieux* ce qui suit: «Barbara ne fit pas que remplacer pour moi la mère (...); elle fut la mère, et (...) mon premier déchirement ne fut pas la mort de Fernande, mais le départ de ma bonne» (S.P., p. 65). Ceci dit, il faut reconnaître que ce départ a par ailleurs quelque chose de louche et même de grotesque, car la jeune Barbe, qui avait le «goût des hommes», prend l'habitude de «fréquenter les maisons de passe» (Q.E., p. 221)²², emmenant parfois avec elle la petite, ce qui finit par se savoir, est considéré très logiquement scandaleux par la famille et détermine, malgré les pleurs de Marguerite, son renvoi.

Abandonnée donc pour la deuxième fois, la petite Marguerite s'attache, sous l'influence de son père, à une autre femme appelée Jeanne de Vietinghoff, ancienne amie de la mère biologique et, si nous faisons confiance aux suppositions que Marguerite Yourcenar a pris la peine de déployer dans *Quoi? L'Éternité*, maîtresse de son père après la mort de sa mère. Cette femme devient ainsi la troisième mère de notre romancière, mais, pour la première fois, cette mère de substitution semble jouir de tous les prestiges: elle a la beauté, la bonté et l'intelligence, elle est en somme «une image parfaite de la femme» (Q.E., p. 304), d'autant plus facile à conserver qu'elle demeure toujours lointaine: «Je serais sans doute très différente, si Jeanne à distance ne m'avait formée» (Q.E., p. 253).

Mais revenons à la mère biologique et analysons comment elle est vue par sa fille dans les chapitres de *Souvenirs pieux* qui lui sont consacrés, une vision qui, forcément, nous parvient par l'entremise de Michel, le père. Fernande a ses charmes, bien entendu: sa voix, son imagination et sa fantaisie, son éducation libérale²³ et son peu de goût pour le bavardage de femme (S.P., pp. 19-20). Mais si ses charmes sont discrets, ses défauts sont, par contre, très voyants: son incapacité comme maîtresse de maison, sa négligence dans ses toilettes, son côté fantasque, que Michel considère insupportable, et sa peur devant la mer et les chevaux, ce qui pour un homme dont la première femme a été une sorte d'amazone (S.P., pp. 20-22) ne semble guère jouissant.

21 Cf. à ce sujet, YOURCENAR, M., *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec GALEY, M., Paris, Éditions du Centurion, 1980, pp. 14 et ss. Voir aussi S.P., pp. 65-67.

22 Il s'agit du troisième volet des écrits autobiographiques de notre auteur, intitulé *Quoi? L'Éternité* (Sigles: Q.E.), Paris, Gallimard, 1988, donc posthume et encore inachevé.

23 Et pourtant, il nous sera dit plus loin que «Fernande a acquis bien à tort la réputation d'une jeune personne à idées, qu'elle n'est pas» (S.P., p. 313).

En ce qui concerne la nouvelle de la prochaine maternité de Fernande, l'autobiographe nous dit que le père «se trouvait pris au piège au côté d'une femme pour laquelle il avait des sentiments affectueux, avec une pointe d'irritation» (S.P., pp. 23-24). Quant à la mère, elle nous la montre dominée par l'ignorance et de vagues terreurs que nous trouvons tout à fait justifiées: «Sa propre mère, épuisée par dix accouchements, était morte un an après sa naissance à elle (...); sa grand-mère était morte en couches dans sa vingt et unième année» (S.P., p. 26). La description de la chambre où a lieu l'accouchement comme le «lieu d'un crime» (S.P., p. 32) et l'indifférence de la mère qui, «trop exténuée pour supporter une fatigue de plus détourna la tête quand on lui présenta l'enfant» (S.P., p. 33) se passent de commentaire, mais nous rendent manifeste l'empreinte que la vision du père en a laissé sur Marguerite Yourcenar.

La description des photos de «cette gisante de 1903» est également très significative, en ce sens que la narratrice, consciemment ou pas, procède de manière systématique à une dépréciation soutenue de la mère. Après avoir constaté «l'impression de la beauté» que donnent ces photographies mortuaires face à celles où une Fernande vivante «n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus», elle passe en revue, d'abord, «les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines [qui] lui confèrent *une fermeté et une dignité qu'on ne soupçonnait pas*» (S.P., pp. 47-48); et ensuite «[l]es grands paupières fermées [qui], donnant l'impression du sommeil, lui dispensent *une douceur qui autrement lui manquerait*» (S.P., p. 48)²⁴.

Mais ces photos, que Marguerite Yourcenar ne voit, d'après son propre témoignage, qu'en 1929 (S.P., p. 68), c'est-à-dire très probablement après la mort de son père²⁵, cachent une réalité toute différente et beaucoup plus complexe, plus polémique aussi, ce qui ouvre pour nous de nouvelles perspectives d'analyse et nous offre une explication plausible à son refus de la maternité. Étant donné que «le cadavre —vu sans Dieu et hors de la science— est le comble de l'abjection»²⁶, car il nous indique ce que nous

24 C'est nous qui soulignons, dans les deux cas.

25 Notre écrivain avoue d'ailleurs dans ce premier ouvrage autobiographique que, à l'âge de sept ou huit ans, elle ne savait «presque rien» de sa mère, «dont [s]on père ne [lui] avait jamais montré l'image», ce à quoi semble aussi contribuer sa tante Jeanne, soeur de Fernande, mais qui, par contre, ne semble guère croyable: «Mademoiselle Jeanne avait d'elle une photographie parmi beaucoup d'autres placées sur le piano, mais ne pris guère la peine de me le faire remarquer» (S.P., pp. 51-52).

26 KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 11-12.

écartons en permanence pour vivre, c'est-à-dire la mort, il semble évident que cette identification de la mère avec le cadavre ou, si l'on veut, cette assimilation de l'image de la mère à la mort invahissant la vie, fait que la maternité soit perçue par Yourcenar comme une menace réelle qui peut finir par l'engloutir. Si nous ajoutons à cette idée de la transmission de la mort avec la vie une sexualité qui fait fi des lois permises, l'horreur éclate alors sous nos yeux quand nous la trouvons exprimée par Oreste (encore lui!) avec cette crudité: «Et je proviens de ce corps, où déjà commence la pourriture, et un homme l'a jadis assez aimée pour me faire naître d'elle, de cette masse d'horreur. Et je ne puis la renier sans renier la moitié d'Oreste...» (E., p. 63).

Il est pourtant vrai que les images de la femme considérée ouvertement comme un être abject ou immonde ne prolifèrent pas dans l'oeuvre de Yourcenar, mais nous en avons cependant un exemple éclatant dans «Kâli décapitée», un récit construit sur une solide charpente d'oxymores dantant de 1928 qui sera inclus, en 1938, dans *Nouvelles orientales*, où nous lisons: «Kâli est abjecte. Elle a perdu sa caste divine à force de se livrer aux parias, aux condamnés...»; «Elle fut immonde comme le rat des égoûts et détestée comme la belette des champs»; ou encore: «Elle tua comme l'insecte femelle qui dévore ses mâles; elle écrasa les êtres qu'elle enfantait comme une laie qui se retourne sur sa portée...» (N.O., pp. 1203-1206). Mais si le fait de ramener cette abjection à une divinité de l'Inde qui joint la pureté à l'infamie et qui devient par là un symbole de la fusion des contraires nous éloigne, par le masque adopté de l'exotisme extrême-oriental, de la résolution du problème, cela même nous permet parallèlement de constater la fascination que cette déesse-courtisane a toujours exercée sur Marguerite Yourcenar²⁷, et plus profondément peut-être sa fascination tout court pour la prostitution et la débauche²⁸. Il est d'ailleurs significatif de constater que

27 En effet, dans un essai intitulé «Sur quelques mythes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda», écrit par Marguerite Yourcenar en 1957 et inclus sans changements significatifs dans le recueil *Le temps, ce grand sculpteur* (Paris, Gallimard, 1983; sigles: T.G.S.), elle parle encore de «la tête de Kâli posée sur le corps d'une courtisane» et du «divin soudé à ce qui passe pour immonde» (T.G.S., p. 115), ce qui ne fait que confirmer le sens du récit de 1928: «Le corps, auquel sa tête divine était jointe, avait la nostalgie des quartier mal famés, des caresses interdites, des chambres où les prostituées, méditant de secrètes débauches, guettent l'arrivée des clients à travers des persiennes vertes. Elle devient la séductrice des enfants, l'incitatrice des vieillards, la maîtresse despotique des jeunes hommes, et les femmes de la ville, négligées par leurs époux et se considérant comme des veuves, comparaient le corps de Kâli aux flammes du bûcher» (N.O., p. 1204).

28 Josyane Savigneau fait état, dans sa biographie, de cette attirance, signalant que Marguerite Yourcenar a confié cela «seulement à la toute fin de sa vie» (*op. cit.*, p. 102).

cette obscure attirance s'est exprimée dans *Quoi? L'Éternité*, l'ouvrage auquel elle travaillait avant de mourir, par l'entremise d'Egon de Reval²⁹ et le récit de ses rapports avec Franz von Stolberg, c'est-à-dire encore une fois par l'entremise d'un personnage masculin, homosexuel avoué qui, se sentant attiré par le danger, a «côtoyé l'abîme» (Q.E., p. 314) des gouffres charnels et des substances interdites après la rencontre avec «cet abject ami» (Q.E., p. 315). Mais de quoi nous étonner? Nous savons déjà que Marguerite Yourcenar s'est toujours travestie pour s'exprimer et que les femmes dans son oeuvre ne sont souvent que des «paquets de jupons et de chair» (O.N., p. 795).

Ainsi, la fascination et l'horreur semblent bien être les deux pôles qui écartèlent Marguerite Yourcenar en ce qui concerne l'expression de la sexualité féminine, cette affreuse étrangeté qui suscite la répulsion de Nathanaël devant Saraï et, plus ouvertement encore, celle d'Éric devant Sophie³⁰, mais qui en côtoie de même la sublimation dans le cas des femmes idéales yourcenariennes, dont le référent dans la vie réelle, Jeanne de Vietinghoff, en constitue l'exemple le plus parfait... Cette Jeanne, dont «la ferveur de (...) jeune luthérienne» éblouit autant que sa beauté et son «élégance innée dans la toilette et le maintien», dont la discrétion, la douceur et la simplicité «la font apprécier et aimer» (Q.E., pp. 82-83)... Il s'agit en fait d'une femme mariée en toute connaissance de cause à un homosexuel, une femme pour qui les préférences charnelles sont «un mélange de destin et de choix, où l'esprit est intéressé comme le corps» (Q.E., p. 170); une femme qui est même capable de se laisser griser et emporter par «la flamme érotique» collective parce que «cette espèce de fraternisation des corps lui semble surtout charnellement la rapprocher d'Egon, que cette forme de promiscuité, elle le sait, a toujours séduit» (Q.E., p. 121), mais une femme qui devra un

29 Les personnages d'Egon et Jeanne de Reval dans *Quoi? L'Éternité* reprennent, dans la fiction, les avatars de la vie des barons Egon et Jeanne de Vietinghoff.

30 «Elle palpait contre moi, et aucune rencontre féminine de prostitution ou de hasard ne m'avait préparé à cette violente, à cette affreuse douceur. Ce corps à la fois défait et raidi par la joie pesait dans mes bras d'un poids aussi mystérieux que la terre l'eût fait, si quelques heures plus tôt j'étais entré dans la mort. Je ne sais à quel moment le délice tourna à l'horreur, déclenchant en moi le souvenir de cette étoile de mer que maman, jadis, avait mis de force dans ma main, sur la plage de Scheveninge, provoquant ainsi chez moi une crise de convulsions pour le plus grand affolement des baigneurs. Je m'arrachai à Sophie avec une sauvagerie qui dut paraître cruelle à ce corps que le bonheur rendait sans défense. Elle rouvrit les paupières (...) et vit sur mon visage quelque chose de plus insupportable sans doute que la haine ou l'épouvante, car elle recula, se couvrit la figure de son coude levé, comme un enfant souffletée, et ce fut la dernière fois que je la vis pleurer sous mes yeux» (C.G., p. 122).

jour aussi endurer que son mari lui décoche, après huit ans de mariage, ce qui suit: «Il n'y pas eu un jour, pas un instant de ces années où vous ne m'avez fait horreur...» (Q.E., p. 190).

Le cas de sainte Élisabeth de Hongrie, un projet non réalisé de Marguerite Yourcenar, est celui qui, paradoxalement, pourrait nous éclairer mieux que nul autre sur sa vision de la féminité³¹, car cette histoire d'une sainte du Moyen Âge sachant, comme Jeanne, accorder la sensualité à la sainteté devait être en principe accompagnée de deux autres histoires, l'une consacrée à l'impératrice Élisabeth d'Autriche, l'autre à Élisabeth Bathory, sorcière en même temps que sadique meurtrière, ce qui nous rend manifeste, par le rôle prédominant accordé à la petite sainte hongroise, que Marguerite Yourcenar aurait privilégié la sublimation, par l'entremise de l'«abjection de soi»³², face aux «recoins plus obscurs» (T.G.S., p. 106) de la féminité, représentés aussi bien par la narcissique Élisabeth d'Autriche que par la sanglante Élisabeth Bathory, ce qui nous aurait laissés, nous lecteurs, évidemment sur notre faim. Les réserves de l'auteur d'abord et, ensuite, l'aveu concernant l'impossibilité de mener à terme ce projet, nous en dit pourtant plus que ne le voudrait notre écrivain. Nous dit, en somme, son refus, son horreur même devant l'entité féminine et donc maternelle en dehors d'un certain modèle féminin qui, sans nier sa part de sensualité, a réussi à s'élever, par la sublimation des pulsions animales, au-dessus des simples mortels.

Or, il nous semble évident que le rôle joué par le père est à ce titre déterminant. Initiateur absolu en tant que celui qui donne la deuxième naissance, la meilleure car elle seule donne accès au savoir, il apporte à la très jeune Marguerite Yourcenar tous les éléments nécessaires au rejet du féminin. Le mimétisme illustré par le récit intitulé «Le premier soir»³³, écrit par le père «vers 1904» et refait par la fille «en 1927 ou 1928» (S.P., p. 345), est à ce propos parlant, car non seulement elle fait siennes ces pages en les signant, mais elle fait en quelque sorte siens aussi les jugements de valeur du père sur les femmes, c'est-à-dire leur incapacité intellectuelle, leur banalité, leur étrangeté et l'idée qu'elles «étaient des créatures étrangères à toute pulsion charnelle, qui ne cédaient que par tendresse à l'homme qui avait su les

31 Cf. l'essai «Jeux de miroirs et feux follets», publié dans *La N.R.F* de mai 1975 et repris dans TGS, pp. 95-112. Voir aussi: YOURCENAR, M., *Lettres à ses amis et à quelques autres*, op. cit., pp. 465-466, et *Sources II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 324-329, où nous trouvons une généalogie d'Élisabeth de Hongrie et de ses collatéraux Habsbourg.

32 L'expression est de Julia Kristeva, op. cit., p. 102.

33 Publié pour la première fois dans *La Revue de France*, n° 23, 1er décembre 1929, pp. 435-439, il a été récemment repris par Gallimard dans *Conte bleu. Le premier soir. Maléfice*, Paris, 1993.

séduire, et n'éprouvaient dans ses bras d'autre joie que celle du sublime amour» (S.P., p. 327). Bref, ce qu'il transmet à sa fille, c'est sa foncière misogynie et son idée que «tout élan des sens dégrade une femme» (Q.E., p. 198), car cet emportement, cette faiblesse, cet abandon de soi-même réduit la femme à sa fonction biologique, donc animale. Mais Marguerite Yourcenar, comme son Oreste, ne peut renier sa mère sans renier la moitié d'elle-même, c'est d'ailleurs de l'avoir prétendu que son oeuvre, malgré son intérêt, froisse notre sensibilité aujourd'hui³⁴.

Mais se pourrait-il, pour le dire simplement, que Marguerite Yourcenar n'ait fait qu'osciller pendant toute sa vie entre les deux pôles qui sous-tendent l'imagination de toute femme depuis le Moyen Âge chrétien, c'est-à-dire entre la fée et la sorcière ou, si l'on veut, entre l'ange et le serpent; et qu'elle, déterminée par son éducation et les circonstances de sa vie, ait privilégié le pôle positif et cérébral au détriment de cet autre pôle dit négatif qui, évidemment, comportait le risque de la mener dans l'inconnu? Algénare pourrait peut-être en parler, la petite apprentie de sorcière qui, en 1933, criait dans la nuit que «quelque chose d'inconnu, qui la transformait, se faisait jour en elle»³⁵, mais cette Algénare, qui disparaît au bout de quelques pages, ne revient à nous que camouflée derrière le paravent de la masculinité diffuse ou homosexuelle, ce qui signifie pour nous le refus de notre romancière d'explorer les possibilités de sa féminité. Enfin, et en tout état de cause, nous croyons qu'aussi bien la terreur devant la maternité que l'horreur devant la sexualité féminine n'ocultent chez Yourcenar que le refus de la femme biologique, c'est-à-dire de la femme dans son animalité, donc abjecte... À moins, bien entendu, qu'elles ne l'expliquent.

34 Sur la question du déni maternel chez Yourcenar, cf. DORÉ, P., *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

35 Il s'agit du personnage principal d'un petit récit intitulé «Maléfice», publié dans *Mercure de France*, n° 829, janvier 1933, pp. 113-132. Nous citons d'après l'édition de Gallimard de 1993, p. 87.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUVOIR, S., *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vol.
- CIXOUS, H. - CLÉMENT, C., *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», Série Féminin Futur, 1975.
- DORÉ, P., *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.
- DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), *Histoire des femmes*, Paris, Plon, 1991.
- GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1990.
- JUNG, C. G., *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1960.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LEDESMA, M., «L'Autre et le Même: Jeanne de Vietinghoff», in BEAU-LIEU, J. Ph. - DEMERS, J. - MAINDRON, A. (éds.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal (Québec), XYZ éditeur, 1997.
- *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1999.
- SAVIGNEAU, J., *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- YOURCENAR, M., *Électre ou la Chute des masques*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974.
- *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Mathieu Galey, Paris, Éditions du Centurion, 1980.
- *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982.
- *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983.
- *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Conte bleu. Le premier soir. Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993.
- Lettres à ses amis et à quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, Paris, Gallimard, 1995.
- *Sources II*, texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones; présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999.

EL ESPACIO FEMENINO EN LOS CUENTOS DE DIDEROT

M.^a ÁNGELES LLORCA TONDA
Universitat d'Alacant

O femmes! Vous êtes des enfants bien extraordinaires!
(D. Diderot)

En el siglo XVIII, la mujer ocupa el conjunto de los espacios de la sociedad: el doméstico, el económico, el intelectual, el público, el conflictual e incluso el lúdico. Heroína de novelas, anfitriona de los salones, objeto de curiosidad filosófica y científica... La mujer se convierte en el centro de numerosos discursos. Filósofos, científicos, médicos, naturalistas y escritores debaten y escriben sobre el tema de la mujer.

Diderot en tanto que escritor y filósofo, también se interesa por la cuestión femenina. Por ello, se le considera como uno de los intelectuales del Siglo de las Luces que más se ha interrogado sobre la naturaleza y las reacciones de la mujer. Sus textos filosóficos y científicos, su correspondencia personal, sus artículos de crítica de arte, así como sus novelas y cuentos atestiguan el interés que el tema femenino despierta en Diderot.

El objetivo de mi trabajo no es el de presentar un mero repertorio de los personajes femeninos que aparecen en las diferentes obras de Diderot. Mi intención es la de, por un lado, intentar conocer mejor sus ideas sobre la mujer y el lugar que éstas ocupan en su universo de ficción. Y por otro, reflejar de qué manera los diferentes puntos de vista que Diderot ofrece de la mujer participan de su planteamiento filosófico general.

Aunque son muchos los textos en los que Diderot trata el tema de la mujer, nuestro análisis se centrará en sus cuentos y novelas, excluyendo dos títulos, *Les Bijoux indiscrets*, y el *Supplément au voyage de Bougainville*,

cuyos personajes femeninos forman parte de un mundo utópico o de una cultura diferente, alejados de la sociedad francesa del siglo XVIII. Son sin duda las novelas y cuentos escritos a partir de 1760 los que se convierten en el espacio predilecto de las mujeres y donde éstas cobran vida en los personajes evocados en *Jacques le fataliste*, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau*, *Mystification*, *Ceci n'est pas un conte*, *Mme de la Carlière*, *Entretien avec la maréchale de****, *Entretien d'un père avec ses enfants*... La galería de mujeres que pueblan el espacio novelesco de Diderot es bastante extraordinaria en muchos aspectos.

Pero, ¿quiénes son estas mujeres tan maravillosas, tan diabólicas, tan enamoradizas, tan buenas, tan perversas, tan devotas, tan egoístas, tan generosas? Algunas de ellas son bien conocidas para el escritor, pues forman parte también de su entorno familiar y de amistades. Su esposa Anne-Toinette y su hija Angélique aparecen en *Jacques le fataliste* y *Le Neveu de Rameau*, su hermana Denise se convierte en una de las protagonistas del *Entretien d'un père avec ses enfants*. Sobre la heroína del cuento *Mystification*, Mlle Dornet, se tienen muchos datos históricos¹ y referencias que podemos encontrar en la correspondencia² de Diderot. La coprotagonista de esta historia basada en hechos reales, Mme Therbouche es una pintora de origen prusiano, amiga de Diderot y Falconet³. Las actrices, bailarinas, cortesanas y mecenas que pueblan el universo del *Neveu de Rameau* son las mismas que actúan en los teatros de la época o que animan la vida cultural e intelectual. Mlle de la Chaux, la dama que sufre un desencanto amoroso en la primera parte de *Ceci n'est pas un conte*, fue una gran helenista, filóloga y traductora que perteneció al círculo de amigos de d'Alembert, Condillac y Diderot. Este último la elige como destinataria de sus *Additions à la Lettre sur les sourds et les muets* y más tarde la convierte en uno de los cobayas de esos «laboratorios de moral experimental»⁴ que son los cuentos escritos en 1772. Diderot nos presenta a su vez personajes feme-

1 En los informes policiales recogidos por PITON, C., en el libro *Paris sous Louis XV*, pp. 130, 165, 279, 305, 332 del tomo I y pp. 58, 139, 156, 173, 209 del tomo II, se recogen datos históricos sobre la vida y las peripecias de esta bailarina de ópera.

2 Cf. «Lettre à Sophie Volland du 8 septembre 1767» (DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome V, Correspondance*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1997, p. 756.)

3 Encontramos referencias a esta dama en el *Salon de 1767* (DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome IV, Esthétique et théâtre*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996, p. 723) y en la correspondencia entre Diderot y Falconet (DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome V... op. cit.*, pp. 818-819 et 860).

4 PÉROL, citado por Michel KÉRAUTRET in *La Littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1991, p. 80.

ninos que prefiere guardar en el anonimato, o a los que decide cambiar de nombre, pero que resultan fácilmente identificables. En la misteriosa maréchale de***, descubrimos a la maréchale de Broglie, con la que Diderot había negociado la compra de una importante colección de cuadros para Catalina de Rusia. La Suzanne Simonin de *La Religieuse* posee también un modelo real. Diderot se inspira de un suceso que había emocionado a su querido amigo el marqués de Croismare: la historia de una joven novicia de Longchamp que solicitaba a la justicia su liberación del convento en el que sus padres la habían encerrado contra su voluntad. De esta manera, Diderot intenta atraer de nuevo al marqués a París, ciudad que había abandonado para refugiarse en el campo. Diderot no duda en practicar uno de los juegos que más le entusiasman. Se inventa así un intercambio epistolar entre la novicia y el marqués, que dará origen a su novela *La Religieuse*. Diderot concede a su heroína Suzanne Simonin una existencia literaria más real que la propia existencia histórica de Marguerite Delamarre, verdadero nombre de la novicia. En otras ocasiones los personajes circulan de una obra a otra. Mme de La Carlière y Mme de la Pommeraye comparten reacciones y posturas morales. La primera en el cuento *Mme de La Carlière* y la segunda en *Jacques le fataliste et son maître*. La situación vivida por la ya citada protagonista de *Mystification*, Mlle Dornet, quien, huérfana de padre y arruinada, se traslada a París con su madre que no duda en sacarle partido a los encantos de la hija para poder sobrevivir, ha, sin ninguna duda, inspirado a las D' Aison, madre e hija de *Jacques le fataliste*. Diderot no inventa nunca o casi nunca y así nos los transmite él mismo en su novela *Jacques le fataliste et son Maître* «Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable»⁵.

Esta estrategia forma parte de su estética literaria, como bien lo han demostrado los trabajos de Paul Vernière y de Jacques Proust⁶. Diderot se siente atraído por los personajes femeninos originales⁷ y sublimes que la rea-

5 DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome II, Contes*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 722. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (O. T.II. C., p. x)

6 Cf. La edición de VERNIÈRE, P., «Introduction», a *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Imprimerie nationale, 1978, pp. 21-22, y la edición de Jacques PROUST, «Introduction» a *Quatre contes*, Genève, Droz, 1964, p. XXXVII.

7 Es interesante señalar aquí la idea que sobre los «originales» desarrolla Diderot en «Lettre à Sophie Volland du 11 août 1759» (DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome V...* op. cit., p. 136), «Lettre à Sophie Volland du 30 septembre 1760» (*Ibid.*, p. 230), «Lettre à Sophie Volland du 15 octobre 1760» (*Ibid.*, pp. 254-255) y «Lettre à Sophie Volland du 12 novembre

lidad le ofrece. Él se encarga entonces de ponerlos en escena y de otorgarles una verdad poética.

¿Qué aspecto físico presentan las mujeres de los cuentos y novelas de Diderot? Si atendemos a la importancia que Diderot, como buen materialista, otorga al cuerpo humano:

Est-ce que l'âme est gaie, triste, colère, tendre, dissimulée, voluptueuse? Elle n'est rien sans le corps; je défie qu'on explique rien sans le corps.

Qu'on cherche à s'expliquer comment les passions s'introduisent dans l'âme sans mouvements corporels, et sans commencer par ses mouvements, je le défie⁸.

No nos extrañará en absoluto comprobar como el cuerpo de la mujer está continuamente presente no sólo en las descripciones que Diderot nos ofrece de sus personajes femeninos, sino también en sus actos.

Aunque Diderot, al igual que Jacques, es poco dado a los retratos, esto no le impide introducir en sus cuentos y novelas algunos trazos que nos hacen descubrir la fisionomía de sus personajes. Así, podemos comprobar que la mayoría de los personajes femeninos son mujeres morenas, altas, de talle fino como el de Suzanne o bien dotadas como la posadera del Grad-Cerf o Denise la prometida de Jacques le fataliste. Esta última tiene la boca pequeña, en cambio la posadera la tiene «un poco grande», y quizá sea esta cualidad la que la convierte en una narradora de historias excepcional, por mucho que le pese al charlatán de Jacques. Los labios de las heroínas de estos cuentos son de un rojo intenso, sus ojos negros y grandes. Su piel blanca y su voz suave. Las manos de estas mujeres son hermosas, como las de Denise, pequeñas y gorditas como las de Suzanne, dignas de ser esculpidas como las de la posadera del Grand-Cerf. Pero las manos más perfectas del mundo son las de la dama de la calesa que acompaña al padre Hudson en *Jacques le fataliste*. Los escotes atraen también la mirada de Diderot. Los pechos de Suzanne son firmes y duros, los de Mlle Dornet en cambio, han perdido su encanto. Otros encantos más íntimos se muestran en ocasiones.

1768 (*ibid.*, p. 913); así como en el *Salon 1763* (DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome IV, Esthétique et théâtre, op. cit.*, p. 257), en el *Salon 1765* (*ibid.*, p. 380) en el *Salon 1767* (*ibid.*, p. 634); y en su novela *Le Neveu de Rameau* (DIDEROT, D., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, pp. 669-672).

⁸ DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome I, Philosophie*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994 p. 1282.) En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (O. T. I. P., p. X)

Es el caso de la doncella a lomos del cirujano, quien tras iniciar una discusión con Jacques y su amo, pierde el equilibrio y hace caer al suelo a la doncella. Entonces Jacques la consuela de esta manera:

Consolez-vous, ma bonne, il n'y a ni de votre faute, ni de la faute de M. le docteur, ni de la mienne, ni de celle de mon maître: c'est qu'il était écrit là-haut qu'aujourd'hui, sur ce chemin, à l'heure qu'il est, M. le docteur serait un bavard, que mon maître et moi nous serions deux bourrus, que vous auriez une contusion à la tête et qu'on vous verrait le cul. (O. T.II. C., p. 715).

Éstas no son las únicas nalgas mencionadas por Diderot. Esta parte del cuerpo femenino parece formar parte de sus fantasías y así lo confiesa en una carta en la que aunque no se precisa la fecha ni el destinatario, parece dirigida a Sophie Volland:

Une petite fille jolie comme un coeur me mordit à la main, son père à qui je me plaignis lui troussa la jaquette devant moi, et ce petit cu-là m'est resté et me restera dans la tête tant que je vivrais⁹.

La mayoría de estas mujeres son jóvenes y atractivas: Denise, Agathe, Mlle Dornet, Mlle d'Aisnon, Mme de La Carlière, Mlle de La Chauv, la maréchale, Suzanne Simonin o la esposa del sobrino de Rameau. Aunque algunas ya hayan agotado su primera juventud, como la posadera del Grand-Cerf y Mme de la Pommeraye, no por ello resultan menos atractivas para los hombres. Las tres madres superiores de los diferentes conventos por los que transita la heroína de *La Religieuse*, son mujeres maduras. En cambio, las mujeres ancianas no ocupan un espacio de relevancia en las diferentes historias y sus apariciones son esporádicas.

La juventud que comparten todas ellas las hace bellas, hermosas, encantadoras. La belleza de las mujeres traduce por un lado, las características de su feminidad y el interés que éstas suscitan en los hombres que las observan como objetos de placer. Y por otro, los términos bella y hermosa adquieren en algunos de los personajes de Diderot una dimensión moral. Como afirma Hoffmann¹⁰, la noción de belleza femenina que Diderot proclama, tiene un sentido social y moral. Mlle d'Aisnon es «bella y bien educada», Denise es

9 Denis DIDEROT, citado por Carol BLUM «Fesser et confesser: deux impulsions de Diderot vers la femme» in *Colloque international Diderot: 1713-1784*, Paris, Aux amateurs des livres, 1985, p. 101.

10 Cf. HOFFMANN, P., «La beauté de la femme selon Diderot» in *Dix-huitième siècle*, pp. 273-289.

«hermosa y honesta», la maréchale «bella y devota», Mme Reymer la protagonista de la segunda parte de *Ceci n'est pas un conte, es* «bella, indigna y cruel», sin olvidarnos de «la bella, la grande y la virtuosa» Mme de La Carlière. Una mujer bella es para Diderot una mujer interesante que provoca admiración, como la maréchale, deseo como Mlle d'Aisnon, sufrimiento como Mme Reymer, arrepentimiento como Mme de La Pommeraye o remordimiento como Mme de La Carlière.

El cuerpo femenino aparece en las diferentes historias en continuo movimiento: «[...] il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler; et je vais le prouver», afirma el filósofo en su tratado *De la poésie dramatique*¹¹. Diderot no realiza un retrato fijo de sus heroínas. La gesticulación se convierte en una característica común a todas ellas. La pantomima, el lenguaje del cuerpo es esencial para conocer el temperamento y los estados anímicos de todas estas mujeres. Asistimos pues a escenas en las que ellas lloran, se arrancan el pelo, gritan, se echan al suelo, se retuercen los brazos. El cuerpo se convierte en el portavoz del dolor, del sufrimiento, de la vergüenza, de la alegría, de la locura. Gardeuil, el amante de Mlle de La Chaux en *Ceci n'est pas un conte*, afirma que «les femmes font de leur corps tout ce qu'elles veulent». Porque ellas, más que los hombres, están sometidas al determinismo biológico, pero también al social. El ejemplo más significativo es el de las religiosas histéricas víctimas del medio en el que viven encerradas, el convento. El patetismo de algunas escenas de *La Religieuse* traduce las consecuencias de la sumisión no sólo biológica, sino también social que sufre la mujer del siglo XVIII.

Diderot en su tratado *Sur les femmes* nos dice: «Dans presque toutes les contrées la cruauté des lois civiles s'est réunie contre les femmes à la cruauté de la nature; elles ont été traitées comme des enfants imbéciles» (O. T.I. P., p. 954).

Esta sociedad a la que se refiere Diderot reposa en tres pilares fundamentales: la Iglesia, la Justicia y la autoridad paterna. Los personajes de Diderot son víctimas de las decisiones paternas y en ocasiones maternas. Suzanne, la heroína de *La Religieuse*, es condenada a vivir prisionera en el convento. Algunas de ellas se rebelan contra las reglas marcadas por la familia: Mlle de La Cahux en *Ceci n'est pas un conte*, Mlle Pigeon en *Jacques le fataliste*, y es por ello que son perseguidas y atormentadas. La mujer consigue librarse del despotismo del padre cuando éste le elige un marido. Mme de La

11 Cf. DIDEROT, D., *Oeuvres, Tome IV... op. cit.*, p. 1337.

Pommeraye y Mme de La Carlière sufren las consecuencias de un matrimonio de conveniencia con maridos celosos y que les doblan la edad. La figura de la mujer casada está representada sobre todo en estos textos por la mujer del pueblo, no menos sometida a las órdenes y continuos reproches del marido.

Si para algunas el matrimonio es un infierno, para otras representa la única salida para liberarse de otras cadenas. Es el caso de la protagonista de *La Religieuse*: «On avait fait des dots considérables à mes soeurs; je me promettais un sort égal au leur, et ma tête s'était remplie de projets séduisants» (O. T.II. C., p. 278).

Para la maréchale el matrimonio es fuente de felicidad y armonía. Y Diderot así se lo transmite en su diálogo: «Le mariage qui a fait le malheur de tant d'autres, a fait votre bonheur» (O. T.II. C., p. 937).

Aunque la mayoría de las mujeres que aparecen en los diferentes cuentos, son mujeres solteras: Mlle de La Chaux, Mlle D'Aisnon, Mlle Dornet, Mlle Agathe, Denise, Justine, Mlle Pigeon..., no tardamos mucho en encontrarnos en este espacio femenino con las viudas: Mme de la Pommeraye, Mme de La Carlière, la bella viuda vecina de Desglands... El estado de viudedad otorga a muchas mujeres una libertad legal, puesto que ya no están sometidas ni a la tutela del padre, ni a la del marido. Además, para algunas, la muerte del marido supone la posibilidad de disponer de una fortuna considerable que les permite una total independencia económica. Ejemplo de ello, Mme de La Pommeraye, Mme de La Carlière y la bella viuda vecina de Desgland.

Para otras, sin embargo, la pérdida del marido las lleva a la miseria económica y a la necesidad de tener que recurrir a ganarse la vida de manera «indecente». Es el caso de Mme D'Aisnon que acepta gustosamente la oferta de Mme de La Pommeraye y no duda en obligar a su propia hija a seducir al marqués des Arcis.

La injusticia social que vive la mujer se refleja también en el tipo de educación que recibe. Para que estos seres, débiles por naturaleza, puedan hacer frente a las dificultades, Diderot sugiere que se les enseñe a razonar «chose si peu commune parmi les hommes, et plus rare encore parmi les femmes» (O. T.II. C., p. 641). El proyecto educativo que Diderot sueña para la mujer aparece reflejado en *Le Neveu de Rameau*. Si para el Neveu, la formación de la mujer se reduce al canto, la música y la danza, y el objetivo de esta educación es el de preparar a las mujeres para que gusten a los hombres, Diderot, en cambio, no duda en proclamar la necesidad de formar intelectualmente a la mujer.

No podríamos acabar nuestro recorrido por este espacio femenino, sin hacer alusión a lo que sin duda representa el eje central de la mayoría de estos cuentos y novelas: la relación amorosa entre la mujer y el hombre. El amor se nos presenta en muchas ocasiones como una realidad fisiológica, el amor es sexualidad. Este amor instintivo se manifiesta a través de personajes como dame Suzanne o dame Marguerite en *Jacques le fataliste* que no dudan en disfrutar plenamente de los encantos del joven e inexperto Jacques. Sin embargo, Diderot es consciente de las diferencias que en materia de sexualidad existen entre hombres y mujeres y así lo explica en su tratado *Sur les femmes*: «Plusieurs femmes mourront sans avoir éprouvé l'extrême volupté. Cette sensation, que je regarderais volontiers comme une épilepsie passagère, est rare pour elles, et ne manque jamais d'arriver quand nous l'appelons» (O, T.I. P., p. 950).

¿Pero cómo poder disfrutar plenamente del amor en una sociedad que impone unas normas tan severas para la mujer? Ésta es la gran cuestión que Diderot desarrolla en sus cuentos. Las mujeres enamoradas que Diderot nos presenta sienten la necesidad de exigir a sus respectivas parejas la promesa de fidelidad como Mme de la Pommeraye o Mme de La Carlière. Esta última hace jurar a su futuro marido amor eterno, delante de todos sus amigos. Esta misma constancia en la relación amorosa es exigida por Mme de La Pommeraye y Mlle de La Chaux. Pero esta fidelidad es imposible, porque va en contra de la naturaleza y muy pronto en estos cuentos, la mujer se convierte en víctima o autora de la infidelidad. En *Jacques le fataliste* nos encontramos con muchas mujeres movidas más por sus instintos que por los valores morales. Sin embargo, en la historia de Mme de la Pommeraye, de Mlle de la Chaux en la primera parte de *Ceci n'est pas un conte* y en *Mme de la Carlière*, la inconstancia es fuente de tormentos y amargura. Las protagonistas de estas historias han querido someter sus sentimientos a las leyes sociales y morales, tal y como Diderot lo expresa en el cuento *Mme de La Carlière*:

[...] j'ai mes idées, peut être justes, à coût sûr bizarres, sur certaines actions que je regarde moins comme des vices de l'homme que comme des conséquences de nos législations absurdes, sources de moeurs aussi absurdes qu'elles et d'une dépravation que j'appellerais volontiers artificielle (O.T.II.C., p. 539).

La fidelidad no es posible, según Diderot, no sólo porque no es conciliable con una sexualidad que debe ser libre, sino porque también los propios sentimientos no son constantes. Así lo resume el filósofo en boca de Jacques en su famosa historia de la «Gaïne y del Coutelet»:

[...] Coutelet ne voyais-tu pas que Dieu te fit pour aller à plusieurs gaînes; et toi Gaîne pour recevoir plus d'un coutelet? Vous regardiez comme fous certains coutelets qui faisaient voeu de se passer à forfait des gaînes, et comme folles certaines gaînes qui faisaient voeu de se fermer pour tout coutelet; et vous ne pensiez pas que vous étiez presque aussi fous lorsque vous juriez, toi Gaîne, de ne t'en tenir qu'un seul coutelet; toi Coutelet de ne t'en tenir qu'à une seule gaîne (O. T.II. C., pp. 794-795).

La visión que de la mujer nos ofrece Diderot a través de estos espacios de ficción comulga con sus planteamientos materialistas. Así, la mujer se define como un ser determinado por su vocación biológica. A este determinismo físico se une el determinismo social y afectivo al que se ve sometida. Diderot pretende descubrir a este ser, en cuya frente está escrita la palabra «Mystère». Diderot intenta desvelarnos este misterio ofreciéndonos diferentes miradas, diferentes puntos de vista sobre la condición femenina.

El tema de la mujer en Diderot ha suscitado una especie de «querelle» entre la crítica diderorista. Para el sector feminista, las imágenes que Diderot nos ofrece de la mujer responden a una visión machista que en el fondo sólo pretende reafirmar a la mujer en su papel de procreadora. La mujer sólo puede ser entendida y analizada a través del discurso producido por la mujer. Diderot intuye sin ninguna duda este tipo de reproches tal y como nos lo hace entender en esta escena de *Jacques le fataliste*, entre la posadera y Jacques:

L'hôtesse reprit donc: il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes.

Jacques: —Et qu'il ne faut pas aller loin pour les trouver.

L'Hôtesse: —De quoi vous mêlez-vous? Je suis femme, il me convient de dire des femmes tout ce qu'il me plaira, je n'ai que faire de votre approbation (O. T. II. C., p. 787).

Mi intención no es la de juzgar en este sentido a Diderot. Ésta sería otra historia, como diría Jacques. Tan sólo me permito poner de manifiesto como a través de este espacio que son sus cuentos y novelas, el filósofo ha sabido percibir cual era la realidad y el papel que la mujer desempeñaba en la sociedad de las últimas décadas del Antiguo régimen: el de víctima del orden establecido. Él no se resigna a asumirlo y es por ello que reivindica su libertad sexual e intelectual. Su originalidad consiste sobre todo en no presentar una única perspectiva de la mujer, sino en ofrecer diferentes puntos de vista que la confirman y la construyen. En este sentido, la cuestión de la mujer se inscribe en sus mecanismos y planteamientos filosóficos generales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDEROT, D., *Quatre contes*, éd. Jacques Proust, Genève, Droz, 1964.
- *Jacques le fataliste et son Maître*, éd. Paul Vernière, Paris, Imprimerie nationale, 1978.
- *Ceci n'est pas un conte* in *Oeuvres. Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Éléments de physiologie* in *Oeuvres, Tome I, Philosophie*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Entretien avec la maréchale de**** in *Oeuvres. Tome I, Philosophie*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Entretien d'un père avec ses enfants* in *Oeuvres. Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Jacques le fataliste et son Maître* in *Oeuvres, Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *La Religieuse* in *Oeuvres. Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Le Neveu de Rameau* in *Oeuvres, Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Mystification* in *Oeuvres, Tome II, Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Sur les femmes* in *Oeuvres, Tome I, Philosophie*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994.
- *Oeuvres, Tome IV, Esthétique et théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996.
- *Oeuvres, Tome V, Correspondance*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1997.
- HOFFMANN, P., «La beauté de la femme selon Diderot» in *Dix-huitième siècle*, n° 9, 1977, pp. 273-289.
- KÉRAUTRET, M., *La Littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1991.
- PITON, C., *Paris sous Louis XV*, Paris, Mercure de France, 1906, 5 vol.
- VERSINI, L., *Denis Diderot, alias frère Tompla*, Paris, Hachette, 1996.
- WILSON, A., *Diderot, sa vie, son oeuvre*, New York, Oxford University press, 1972, trad. Laffont-Ramsay, coll. «Bouquins», 1985.

EL DISCURSO LÉSBICO DE RENÉE VIVIEN EN *UNE FEMME M'APPARUT* COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL

MARÍA DOLORES MARTÍNEZ MUÑOZ
Universidad de Alicante

El presente artículo analiza el tratamiento de la figura de la mujer fatal por parte de Renée Vivien. Mi cometido se ceñirá exclusivamente a la valoración de la imagen de la mujer fatal en una obra concreta de la autora. Se trata de un oasis, en lo que a su producción literaria se refiere, pues fue la única novela que escribió. Con el título de *Une femme m'apparut*, la edición en la que basamos nuestro estudio corresponde a 1905, siendo la primera de 1904. El motivo que nos ha llevado a la elección de la segunda edición, sin entrar aquí en detalles de crítica textual, fue el de que la autora llevó a cabo una labor de revisión y reelaboración que nos llevan a considerar la edición de 1905 como la definitiva.

La obra de Renée Vivien se inserta dentro de lo que conocemos como simbolismo decadente. La imagen de la mujer fatal todavía impregnaba el panorama literario, y llevaba haciéndolo ya desde el Romanticismo. Hablar de *femme fatale* no es hablar sólo de un estereotipo cultural que se plasmaba en las artes, sino de una idea vital fuertemente emparentada con los acontecimientos políticos y sociales que convulsionaron el siglo XIX. Aquel fenómeno político que promulgaba «Égalité, fraternité et liberté», fue ante todo romántico. El siglo se fue fragmentando cronológicamente en periodos fácilmente remarcables dependiendo de los acontecimientos políticos, e igualmente fue transformándose el tan omnipresente *mal du siècle*.

Fue Napoleón un romántico por excelencia, al menos vitalmente, pues estéticamente gustaba más del clasicismo. Hombre de letras, deja escapar sus impulsos en las largas misivas dirigidas a su esposa Josefina durante sus

campañas militares. Le escribe dos veces al día, pero ella no contesta, y pone excusas interminables para no reunirse con él en el frente, prefiriendo los placeres de París. En una carta del 13 de noviembre de 1796, Napoleón se muestra desesperado, dice no amarla, detestarla, y entre lamentos de un amor que se mendiga, la llama «Cenicienta Malvada».

La imagen de la mujer fatal ofrecía muchas caras. También las *femme-auteur* o *bas-bleu* podían saltar de la vida al panorama literario. George Sand, una de las escritoras más prolíficas, se viste de hombre, fuma cigarrillos, abandona a su marido y se marcha con sus hijos para vivir su vida libremente. Multitud de amantes, pertenecientes a la élite cultural más selecta, entre los que se encontraba el célebre pianista Chopin, caen rendidos ante la fuerza de esta mujer. George Sand ya contaba con una de las condiciones que caracterizarían a la mujer fatal: una ambigüedad andrógina.

Courtivron reconoce en un artículo la huella que la imagen de esta escritora dejó a lo largo del siglo XIX en los estereotipos literarios de mujer fatal, abriendo su estudio con una cita baudelairiana bastante reveladora respecto al asunto, que viene a decir que la mujer que desea ser siempre como un hombre, es un signo de gran depravación:

Su provocativa personalidad [la de Sand] y su forma de vida, las leyendas a las cuales éstas dieron lugar, la fascinación que ejercía, y los temores que evocó dominaron la imaginación francesa durante una buena parte del siglo XIX. Dejó una huella indeleble en la conciencia de muchos importantes escritores de la época y, a través de sus obras, en la mente popular¹.

La segunda mujer en ocupar los primeros puestos entre las más retratadas como *femme fatale* en la producción literaria de la época, llegaba unos años más tarde desde Estados Unidos, y se llamaba Natalie Clifford Barney². En ella no había nada ambiguo: era homosexual y hacía gala de ello, tanto vitalmente como literariamente. Esa condición vital, sería todavía más

1 COURTIVRON, I. de, «Weak Men and Fatal Women: The Sand Image», in STAMBOLIAN, G.-MARKS, E. (eds.), *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts* (1979), London, Cornell University Press, 1990, pp. 210-227. La traducción es nuestra.

2 Fue una de las escritoras más controvertidas de la época, tanto por sus escritos como por los avatares de su vida. De origen norteamericano, la joven Natalie se desplazó a París para escribir y vivir en y a lo francés. A la edad de 24 años conoció a Renée Vivien cuando ésta sólo contaba con 21. Del primer encuentro entre ambas autoras surgió un flechazo inmediato que desembocaría en una relación amorosa con varios altibajos de la cual ambas ofrecerían varios frutos literarios: *Une femme m'apparut* es uno de ellos.

depravada para Baudelaire, pues las lesbianas serían sus «Femmes damnées» o «Mujeres Condenadas». Precisamente en esta mujer se inspiró Renée Vivien para escribir su novela. Centraremos pues nuestro análisis sobre la caracterización del personaje de Lorely como mujer fatal y otros aspectos relacionados.

¿Qué era una mujer fatal, básicamente? ¿Qué rasgos presentaba? Era una mujer que arrastraba a la miseria a los hombres embaucándolos con sus encantos, aquellos que disfrazaban su verdadera naturaleza maligna. Así es como lo percibimos en multitud de obras³. Son las Salomé y otras «cencientas malvadas», de la historia. Cuando Erika de Bornay trata de definir el concepto de «femme fatale» y los principales rasgos que la distinguen, apunta, entre otras características, que:

Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones⁴.

Pero, para Renée Vivien, ¿qué era una mujer fatal? Pues sepámoslo indagando en las características que rodean a Lorély, la *femme fatale* de su novela y la que justifica su título. Formalmente, Lorély reúne múltiples aspectos que nos permitirían calificarla como mujer fatal, de acuerdo con los cánones estéticos finiseculares. Ya desde su primera descripción física así se percibe: «Elle était pâle et d'une blondeur presque surnaturelle»⁵.

Aquí aparecen dos tópicos fundamentales de la imaginería de fin de siglo que hacen referencia a la mujer fatal. La piel blanca y los cabellos rubios son dos atributos físicos frecuentes en la recreación artística. En lo que al terreno plástico se refiere, los Prerrafaelitas recrean en sus composiciones modelos femeninos con largas cabelleras rubias o pelirrojas, que caen sobre sus cuerpos extraordinariamente pálidos. Renée Vivien, originariamente de nacionalidad inglesa, conoce este grupo pictórico inglés de época victoriana

3 Pongamos por ejemplo *Naná* de Zola, *Afrodita* de Pierre Louÿs, *Salambó* de Flaubert, *Cleopatra* de Gautier...

4 BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.

5 VIVIEN, R., *Une femme m'apparat*, Paris, Lemerre, 1905, p. 7. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (F.A., p. X)

que busca a través de su arte el alejamiento y la purificación espiritual. Algunas de sus recreaciones literarias nos evocarán en más de una ocasión los modelos de Edward Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti.

En cuanto al simbolismo cromático de la novela, el personaje de Lorély reúne, entre otros, dos colores básicos que se repetirán en su caracterización a lo largo de la novela. Su tez blanca se trastoca a veces en verde, un verde que igualmente se refleja en sus cabellos rubios. El blanco igual irradia ya de su piel, ya de sus ropas, ya de su ser.

Sobre el verde, hemos de fijarnos en las connotaciones que de la novela se extraen. Será el color atribuido directamente a Lorély, pero también el atribuido a los bosques donde Merlín quedó preso de los encantos de Viviana, así como el verde de Nuestra Señora de las Fiebres. La autora hace comparaciones de estos dos últimos personajes con Lorély, pues reconoce en ella a «la hermana remota de Viviana» y compara su visión de la Virgen de los Apestados o Nuestra Señora de las Fiebres de Toledo con la «imagen mortal de Lorély».

Es el tono verdoso de Lorély un elemento angustioso y terrible, que presagia desgracias, siendo este color el cultural y tradicionalmente asociado con los venenos y los reptiles, detalle que no se le escapa a la autora, sino que apunta a conscientemente, pues no podemos entender como casual que en una de las caracterizaciones de Nuestra Señora de las Fiebres leamos lo siguiente: «Un vert de gangrène, un vert de poison Grouille, et la nuit rampe ainsi qu'un reptile» (F.A., p. 156).

Sobre el color blanco, es en el capítulo III donde más detalles obtenemos. La nieve es ya un elemento dominante en este capítulo. Lorély aparece totalmente envuelta en pieles blancas y forma parte del paisaje que la rodea. Todo es blanco, hasta el punto en que leemos: «C'était autour de nous le soir d'hiver, un soir de mariage mystique. C'était autour de nous et en nous une chasteté nuptiale, une volupté blanche» (F.A., p. 15).

Atendiendo a las connotaciones culturales que el color blanco posee, la pureza y la virginalidad serían sus atributos. Podría parecer a primera vista una paradoja intencionadamente perversa por mórbida en la expresión «voluptuosidad blanca», es decir, voluptuosidad pura, cuando claramente la voluptuosidad sugiere la complacencia en los deleites sensuales al tiempo que lo puro se opone a la sensualidad. Sin embargo, la paradoja es sólo aparente, y desde este momento podemos empezar ya a discernir la caracterización formal del personaje de Lorély, y otros elementos de la novela, de la lectura simbólica de dicha caracterización y de esos otros elementos. Veremos por qué René Vivien, a pesar de manejar los mismos elementos y

símbolos formales de la imaginería de fin de siglo, construye un discurso del gineceo, totalmente opuesto al discurso literario patriarcal⁶.

Habíamos dicho que con «voluptuosidad blanca» nos enfrentábamos a una paradoja que no era tal. La sensualidad y los placeres sensuales se adivinan virginales en la novela. Es más, se exigen. Lorély se describe como «la sacerdotisa del amor sin esposo y sin amante». Es la «remota discípula de Safo» y su lesbianismo es excluyente, como su discurso. No permite ni concibe otra opción amorosa ni sexual. El discurso de Lorély atenta contra la heterosexualidad y denota la reivindicación de la homosexualidad femenina como la única unión que permite conservar la pureza virginal al tiempo que disfrutar de los deleites sensuales, es decir, la única que podría describirse como una «voluptuosidad blanca».

En el capítulo X, una joven a la que se describe como «pequeña virgen», anuncia a Lorély su inminente matrimonio, y ésta le responde:

Vous ne comprenez point ce qu'il y a d'humiliant et d'immoral dans l'union légitime. Et surtout, et surtout, vous acceptez aujourd'hui, vous subirez demain le rut avilissant du mâle... (F.A., p. 54).

Y más adelante leemos: «Vous avez voulu la médiocrité et la laideur... Vous avez appelé le mariage et la maternité» (F.A., p. 57).

Después, Lorély continúa describiendo, esta vez de manera simbólica, la tristeza que le producirá acordarse de la sacrificada virginidad de la joven. Cito:

Je vous évoquerai si cruellement, lorsque viendra la lourde saison des récoltes et des vendanges! Que je la hais, cette heure où tout amour porte son fruit! Les feuillages n'ont plus de fraîcheur, ni les fleurs de virginité. La terre est assagiée, et la fécondité l'emporte sur l'amour (F.A., p. 58).

Odiar el momento en que la tierra es asesinada, es odiar el momento en que la tierra ha sido fecundada, es odiar el momento en que la tierra ha perdido su virginidad y se prepara para dar su fruto. El término «asesinar» implica graves connotaciones violentas que se atribuyen al sexo masculino como verdugo que decapita la «sacrificada primavera».

Por otra parte, Lorély tiene comportamientos para con otras mujeres enamoradas de ella, en especial para con la narradora, tales como infidelidades,

6 Nos referimos al discurso literario patriarcal decimonónico como aquél sobre el que se sustenta la tradición estética y literaria del siglo XIX.

inconstancia amorosa, capricho o vanalidad. Estos rasgos siguen caracterizándola, formalmente, como mujer fatal, pues la protagonista que narra la novela sufre una atracción y un amor irresistibles hacia ella, que no se ven correspondidos, provocando así la desgracia. De nuevo, podemos en este caso discernir la forma de sus actuaciones, que coincide plenamente con el esquema de mujer fatal que predominaba en el discurso literario patriarcal, del contenido que se extrae de la novela que es radicalmente opuesto.

Lorély aparece como una víctima del amor que despierta en las mujeres. Reúne, en su descripción, los rasgos de una mujer fatal pero el contenido de ese mismo símbolo desemboca en connotaciones contrarias al imaginario finisecular. Podríamos analizar en primer lugar el nombre de Lorély. Este nombre pertenece a la leyenda literaria. El poeta Clemens Brentano, un romántico alemán, tomó el nombre de un peñasco peligroso del Rhin. Su Lorély, la sirena de su composición poética, es víctima del efecto letal de su propia belleza. En la novela se hace referencia en más de una ocasión a Lorély como a una sirena, pues la narradora dice: «Et, surtout, je retrouverais en elle l'harmonieux péril que symbolisaient les sirènes» (F.A., pp. 32-33). Y armonioso será porque este peligro será compartido, ya que trae la desdicha tanto a la sirena como al navegante. La misma Lorély insiste en su propia tragedia a lo largo de la novela: «J'aime ton amour», murmura Lorély, «J'ai peur de te comprendre, et je tremble de t'attirer irrémédiablement» (F.A., p. 16).

Si Lorély desea el amor de la protagonista y la protagonista el de Lorély, ¿cómo es posible la tragedia? Pues la tragedia reside en el hecho de que Lorély «ama el amor eterno más que a las efímeras criaturas que lo encarnan para ella». Es decir, que Lorély es infiel, porque no encuentra la perfección amorosa en un solo ser, y es por ello que lo busca en la conjunción armoniosa de todos ellos. Es consciente, no lo oculta, pero nunca logra encontrar la perfección, y envidia a las que lo experimentan como ella querría experimentarlo, con una sola persona. Así se expresa con aquella que la ama en el capítulo V:

C'est à moi qu'il faut plaindre et c'est toi qu'il faut envier. Puisque tu as su découvrir l'amour que je cherche en vain depuis tant d'années perdues, révèle-le-moi. Je voudrais tant t'aimer! (F.A., p. 24).

Y en el capítulo XX dice: «Il faut envier les esclaves... Je suis libre, moi, terriblement...» (F.A., p. 110).

Para concluir este artículo nos acercaremos a la figura de Viviana, la Morgana del mago Merlín, como todos la conocemos. En la novela se hace

una recreación del bosque de Broceilande donde el mago quedó preso, estableciendo una comparación entre Viviana y Lorély. Renée Vivien dedicó un poema a esta mujer que pasó a la historia como «bruja», más que como maga, tal vez para denotar con ello su carácter perverso. Dedicó igualmente poemas a otras figuras históricas, bíblicas o legendarias que pasaron a la historia como mujeres fatales. Y en todos los casos el resultado poético es el mismo: la subversión del discurso patriarcal. Lilith, Casiopea, Rodopis, Betsabé, Cleopatra, etc, no cometen a los ojos del lector de los poemas de Renée Vivien más que un único pecado: el de ser Bellas.

Ciertamente, el planteamiento de la autora es razonable. Si ponemos el caso de Viviana, Merlín no fue engañado, sino que se sometió voluntariamente, mientras hacía gala de su máximo poder, a permanecer prisionero toda la eternidad a causa del amor que sentía por ella. Para nuestra autora, es bastante obvio que el poder de la femineidad es el de la belleza intrínseca a éste y el amor que inspira esta belleza. El único pecado de Viviana, pues, para Renée Vivien, es el de ser bella, y todo el sacrificio humano al que los sujetos se vean abocados por tal belleza, por perverso que pueda parecer, no es tal en realidad salvo el que uno mismo quiera imponerse.

La novela *Une Femme m'apparut* no sólo se pasa de transformar a la mujer fatal de perversa a víctima, sino a justificar todos sus comportamientos y actitudes simplemente por el hecho de ser mujer:

Les injustices des femmes et leurs colères sont pareilles aux injustices et aux colères des Dieux. Il faut les accepter avec amour et les subir avec résignation. Et certes nul être n'est coupable de ne point aimer un autre être (F.A., p. 212).

Por otro lado, Lorély no causa efectos devastadores en la vida de la protagonista, sino que cumple su objetivo inicial, según se anticipaba en la primera página: el de hacerle conocer el amor verdadero, el amor entre mujeres: «Tu l'aimeras et tu souffriras de cet amour. Mais jamais tu ne regretteras de l'avoir aimée» (F.A., p. 2).

En el imaginario finisecular, el amor entre mujeres era descrito generalmente en escenas destinadas a excitar mediante fuertes dosis de depravación y morbidez, la imaginación. La novela que aquí presentamos es una novela de gineceo, que no admite el *voyeurismo*, y en la cual el amor entre mujeres se descubre como un segundo nacimiento, un renacimiento hacia un amor espiritualmente elevado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, E, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- COURTIVRON, I. de, «Weak Men and Fatal Women: The Sand Image», in STAMBOLIAN, G.-MARKS, E. (eds.), *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts* (1979), London, Cornell University Press, 1990.
- VIVIEN, R., *Une femme m'apparut*, Paris, Lemerre, 1905.

LES ESPACES DE L'EXIL

M.^a CARMEN MOLINA ROMERO
Universidad de Granada

Il nous semble convenable de commencer par les mots, car comme l'écrivain nous n'avons qu'eux pour nous exprimer: ils sont à la fois l'objet de notre travail et notre outil. Certains sont lourds de signification; celui qui figure dans le titre de notre congrès est un mot-clé de l'analyse littéraire. Évoquer l'espace dans les écritures de l'exil est sans doute un vaste travail. L'espace est un élément fondamental de l'imaginaire des écrivains qui ont vécu l'exil de l'Espagne en France au XX^e siècle, et qui ont trouvé dans la langue française un nouvel espace expression linguistique et une nouvelle patrie littéraire. Qui dit exil dit espace: dans les écritures provenant de l'exil l'espace devient un critère structurant à bien des égards. Des auteurs comme Jorge Semprun, Agustin Gomez-Arcos et Michel del Castillo travailleront avec raffinement différentes visions de l'espace et dans l'espace. Mais qui dit exil dit aussi voyage. Il ne s'agit pas sans doute d'un concept valorisant ou euphorique du voyage. Dans l'exil le déplacement migratoire devient traversée de l'espace, traversée douloureuse qui déchire l'être, et le mène à la rencontre de l'Autre lui faisant prendre mesure de sa différence. Les écrits des auteurs exilés s'enracinent, donc, de manière spéciale dans l'espace, s'accrochant à lui plus que les autres. Ils ne nous mènent pas seulement, à travers un parcours erratique, de l'espace originaire à un espace d'emprunt, réel ou inventé, mais leur perception exacerbée se manifeste en un espace multiple, déplié en tous les sens.

La polysémie du mot «espace» est en partie responsable de ce déploiement spatial et chacune de ses facettes miroite avec une intensité particulière dans les écrits de ces écrivains à mi-chemin entre deux pays. Il y a tout d'abord l'espace réel, physique ou géographique, puis viennent les autres:

l'espace historique et social, l'espace métaphorique, symbolique, l'espace sentimental et autobiographique et bien sûr l'espace de l'écriture. Tous ces espaces sont présents successivement et/ou simultanément dans les écrits de ces auteurs qui ont dû quitter l'Espagne lors de la guerre civile. Tous ces plans se superposent pour rendre plus percutante l'image d'un espace éclaté, d'une fracture spatiale qui traverse un espace littéraire déraciné.

Chez l'auteur exilé, il y a presque toujours un retour, réel ou imaginaire, aux lieux qu'ils ont quittés et qui les hantent: leurs romans nous conduisent souvent en Espagne. Les espaces de la mémoire retracent alors le voyage de l'exil ou nous entraînent dans des espaces clos et symboliques. Inévitablement chaque auteur privilégiera un de ces espaces sur les autres: Michel del Castillo trace un espace sentimental, espace de l'enfance et de l'amour maternel; cet espace qui s'enracine dans la géographie affective provoque chez lui un mouvement proche du pèlerinage. Gomez-Arcos transposera l'espace de l'Espagne franquiste en espaces figuratifs dans la fiction où les personnages sont des prisonniers; un espace hostile leur colle à la peau et les fixe en une attitude hiératique. Semprun s'efforce de créer un espace plus idéologique, mi-imaginaire et mi-réel où il pourra vivre pleinement sa destinée de rouge espagnol.

La manière de considérer l'exil déterminera la manière d'évoquer l'espace: l'accent peut être mis sur une connotation intime, politique ou social. Michel del Castillo vit l'exil sur le plan personnel comme un «exil de moi-même»¹, il empruntera tour à tour les espaces de la mémoire confidentielle puis de la mémoire historique pour découvrir qui il est. Gomez-Arcos s'égarera dans les espaces d'une mémoire collective et stéréotypée sortie des cloaques du franquisme. L'espace linguistique peut devenir plus fort que l'espace réel; il peut même se substituer à lui car ces écrivains considèrent la langue française comme une nouvelle patrie. Il faut se rendre compte de l'importance du mouvement trans-linguistique, de cet exil linguistique volontaire qui leur donnera accès à l'écriture. Ils conserveront toujours la trace de l'autre langue et de l'autre culture, ce qui leur donnera un statut littéraire ambivalent.

Chez ces auteurs l'espace prend souvent des dimensions réduites où les héros croupissent. Rappelons que Semprun et Del Castillo ont subi ce rétrécissement physique de l'espace à travers leurs expériences dans des camps d'internement et des maisons de redressement. Ils ont dû aussi longtemps se

1 DEL CASTILLO, M., *Le crime des pères*, Paris, Seuil, 1993, p. 27. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (C.P., p. x)

cache sous de fausses identités (Semprun) ou se résigner à un isolement intellectuel ou artistique (Gomez-Arcos).

C'est sans doute chez Gomez-Arcos où le drame des personnages se joue le plus dans un huis clos étouffant symbolisant l'Espagne franquiste. Dans *L'Agneau carnivore*, le héros se promène pour la première fois en ville à douze ans et jusqu'à ce jour il est resté chez lui, dans une maison dominée par la figure obsédante d'une mère acariâtre. L'action dans *Maria Republica* se passe dans un cloître où une ancienne prostituée vient expier ses péchés:

Elle commence sa ronde. Au passage, elle tourne les clefs dans toutes les serrures, tire tous les verrous, met les barres de fer sur toutes les portes comme au temps de la peste, met en panne toutes les caméras, enferme le Bon Dieu dans tous les ostensoirs, scelle les bouches de tous les saints, réduit au silence le sifflement de tous les serpents, déconnecte l'Ange de l'Informatique, qui garde dans son sein enfin mort la seule possibilité de réouverture des ateliers et des sous-sols où les estropiées et les repenties triment et crèvent, elle obture les bouches d'aération, coupe le système d'alarme. Personne ne pourra crier au secours. À l'intérieur de ces murs inébranlables du couvent, Sœur Récupérée de la Très Sainte Droite élève un autre mur inébranlable de serrures et de silence².

Finalement cette fille d'incendiaires restera fidèle à la mémoire de ses parents et mettra le feu au couvent; elle ôte sa robe d'épouse de Dieu, son alliance d'esclave et sa fausse identité et meurt, brûlée vive, en réclamant son vrai nom. Dans ses autres romans l'espace est toujours limité et oppressant: un village du sud dans *L'Enfant pain*, assiégé par la faim de l'après-guerre et la vengeance des vainqueurs. Une ville de province dans le Nord dans *Scène de chasse (furtive)*, enfouie dans la grisaille et la noirceur de la mine, d'où les personnages ne peuvent pas sortir traqués par l'ordre établi, l'église et l'inspecteur de police (qui deviendra à son tour la proie de ses victimes). Dans *Un oiseau brûlé vif*, il s'agit encore d'un oiseau privé de liberté, enfermé dans sa cage imaginaire (l'étage noble des Trois Palmiers) où Paula Pinzon Martin a dressé un autel à sa mémoire vindicative. Ces personnages vivent accrochés à leur cataclysme personnel qu'ils superposent au cataclysme national, dont ils ne sont qu'une excroissance monstrueuse de plus.

À l'intérieur de ces espaces nous pouvons trouver des sub-espaces clés encore plus fermés, semblables à des noix ou à des coquilles où les personnages se recroquevillent volontairement pour retrouver l'espace immobile de

2 GOMEZ ARCOS, A., *Maria Republica*, Paris, Seuil, 1983, p. 251.

l'enfance³. Les romans de Gomez-Arcos nous offrent souvent une pièce ou un endroit de la maison qui devient emblématique, lieu de culte et champ de bataille où ils se livrent à leurs passions les plus obscures. Il s'agit généralement de la chambre de la mère où l'on va perpétuer sa présence, une fois elle aura disparu: Matilde, Celestina ou Doña Jacinta mortes deviennent des personnages à portée mythique, leurs enfants vont entretenir leur mémoire et essayer de les dédommager. Ces maisons de l'enfance sont les meilleures gardiennes de cette mémoire, tare congénitale héritée de ses parents, que les personnages ne veulent surtout pas perdre. Ce sont des endroits placés sous l'influence obsédante de la mère et de l'univers féminin. Les personnages féminins se dressent imposants dans les fictions de l'écrivain hispano-français, alors que leurs partenaires masculins se montrent lâches ou veules, ils ne sont que des ombres pâles. Les couples antithétiques apparaissent ainsi dans *L'Agneau carnivore* (Matilde-Carlos), dans *Scène de chasse (furtive)* (Jacinta Villalobos-Don Fermin), dans *Un oiseau brûlé vif* (Celestina-Abel Pinzon).

Les souvenirs de Jorge Semprun sont aussi marqués par les maisons où l'on a vécu l'enfance: dans *L'Algarabie* il s'efforce de décrire l'appartement de Madrid (la bibliothèque de son père, la chambre de sa mère) et la maison de La Haye. De cet appartement de la rue Alfonso XI qu'ils occupaient avant la guerre, il va s'attacher à décrire la chambre de sa mère morte qui va déclencher justement le besoin d'écrire pour parler de ce «lieu originaire», de cette «scène primaire et primordiale Peut-être même primitive»⁴. L'enfant pénètre dans cet espace clos et interdit partagé entre l'attirance et la peur. Avec ce haut degré d'intertextualité que possède l'œuvre narrative de Semprun, il nous en parle encore dans *Federico Sanchez vous salue bien*:

J'étais devant cette porte, une vie plus tard.

J'avais écrit des années auparavant tout un roman, l'Algarabie, pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel. J'étais dans le couloir de ce roman, la chambre maternelle de ce roman. J'y étais vraiment, plus d'un demi-siècle plus tard⁵.

3 L'espace évoqué par Gomez-Arcos dans ses romans est peu dessiné géographiquement, il est tendu et transposé en symbole. C'est l'insertion du fantastique dans le quotidien, comme un élément subversif qui le transgresse, qui frappe dans son écriture. Ainsi ces espaces sont peuplés de fétiches, d'idoles ou de reliques: des mannequins, des oiseaux empaillés, des arbres artificiels, une main incorruptible...

4 SEMPRUM, J., *L'Algarabie*, Paris, Seuil, 1981, p. 138. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (A., p. x)

5 SEMPRUM, J., *Federico Sanchez vous salue bien*, Paris, Grasset, 1993, p. 330.

À l'intérieur de cette chambre, le petit aime caresser et mettre les vêtements de sa mère. Ce sera aussi ce que fera Pepito ou Pepi, le garçon-fille du dernier roman de Gomez-Arcos. Dans *La femme d'emprunt*, la chambre maternelle devient un creuset, lieu de culte et de transgression. Il vient là pour s'habiller en femme et se sentir femme; ce sera aussi le lieu de rendez-vous avec son amant, Teo, le bidasse qui travaille à la maison sous les ordres de papa le général. Dans ce ventre symbolique où la mort et la vie s'imbriquent se produit le passage, la transformation du mâle en femme, la naissance à la féminité mais pour mieux avoir accès à la virilité de l'homme.

Chez Michel del Castillo il n'y a pas de retour physique à la chambre de la mère, mais toute son œuvre narrative est une quête de la mère, un retour à ce personnage fascinant et redoutable qui abandonne l'enfant et le plonge dans la souffrance la plus atroce. Cet être meurtri n'est que l'ombre d'un être humain à qui l'écriture va permettre de redessiner les contours: il se verra forcé à construire une identité de papier.

La fusion ou la confusion entre la mère et la mère patrie n'est que trop facile à faire chez ces auteurs, ainsi que le symbolisme du matricide et de la marâtre. Le désespoir à la suite de la perte physique de la mère et de la perte morale de la patrie les fait se réfugier dans la langue française et l'écriture. Féminité et langue s'unissent dans l'esprit de ces trois auteurs et provoquent une obsession de la femme et du langage: leur conflit devient très tôt linguistique. Séparé physiquement de la mère, l'enfant doit conquérir la parole, et il apprend d'elle ce qui sera sa langue maternelle et l'expression linguistique première. Ils soulignent ainsi ce mouvement qui va du ventre de la mère, de la chambre de la mère, à la conquête de l'expression et de l'identité. Dans l'imaginaire de Semprun femme et langue sont des entités semblables, pénétrables, perméables à la poussée extérieure d'un autre. La femme est l'être oral par excellence, car elle est «sexe et discours, cul et oracle, sirène et suc-cion» (A., p. 335).

Les personnages de Gomez-Arcos ont donc dressé un mur imaginaire qu'ils ne franchissent presque jamais (les voyages et même les sorties en ville sont limitées), qui les protège mais où derrière lequel se livre aussi un dur combat. Combat de la mémoire contre l'oubli, ces murs leur servent à endiguer la peur de sombrer dans cet espace flou où tout se délaie. Dans cette Espagne close, fermée à jamais par les horreurs du franquisme et les compromissions de l'église, les personnages se tournent volontiers vers un espace intérieur, aussi bien au niveau narratif que thématique. Nous avons remarqué cette introversion accusée dans la fréquence et l'importance narrative accordée aux parenthèses, qui nous mènent à un espace narratif particulier, suspendu hors du temps et de l'espace du récit. Parmi les motifs

thématiques nous pouvons signaler, par exemple, l'inceste ou la cécité. Les rapports amoureux se jouent non seulement comme amour du même mais souvent à l'intérieur de la clôture familiale: homosexualité et inceste s'unissent de la sorte dans *L'Agneau carnivore*. La cécité est un mal courant chez les personnages de Gomez-Arcos: la personne privée du sens de la vue perd la dimension spatiale; en contrepartie les capacités orales se renforcent. Les mots deviennent des objets précieux qui leur font appréhender le monde (*L'Aveuglon*) ou les fascinent; ils découvrent l'art de dire et leur droit à la parole.

Cet entêtement à ne pas quitter leur enclos, à rester volontairement confinés dans leur domaine, fera que les personnages de Gomez-Arcos piétinent sur place. Sans pouvoir progresser à l'horizontale, ils ne peuvent que s'élever au-dessus des autres, pour les écraser ou se venger. Ce mouvement à la verticale est une ascension solitaire qui laisse les autres à terre. Cette appréciation de l'espace nous fait entrer de plein-pied dans l'espace social de l'Espagne franquiste. Gomez-Arcos et Michel del Castillo ont parcouru cet espace créé par l'Espagne des vainqueurs et leur atmosphère étouffante d'intrigues. Les traits employés par Gomez-Arcos sont toutefois plus crus que ceux de Del Castillo. Un titre comme *Le manège espagnol* est assez représentatif de cette idée d'enfermement et de circularité: sur ce manège funèbre et obscur, Michel del Castillo fera tourner devant nous un riche échantillon de figurants de l'Espagne de l'après-guerre.

Gomez-Arcos reste plus près du roman noir et de l'esperpento, Michel del Castillo du réalisme et sans doute de la parodie, mais les ressemblances sont parfois étonnantes entre les décors et les moments décrits par ces deux écrivains. Dans *Scène de chasse (furtive)* (1978) et *La nuit du décret* (1981), on a affaire à un inspecteur de police qui projette son ombre sur la ville. German Enriquez et Avelino Pared seront tous les deux assassinés. L'action se passe dans un moment proche de la transition et les deux romans reflètent une atmosphère sombre et funèbre de pourriture et décomposition⁶. Quelque chose est en train de changer, mais on ne peut se défaire du passé ni de la violence qu'il a engendrée.

Les espaces choisis par Jorge Semprun sont ceux parcourus avec un passeport de rouge espagnol exilé, de déporté nazi et de militant communiste clandestin. Il va récréer de préférence aussi un espace clos qui, chez lui, peut prendre différentes nuances. Il est d'abord un espace claustrophobique qui

⁶ Au sens propre chez Gomez-Arcos: la viscosité et l'odeur répulsive des viscères comestibles d'animaux et d'humains sont présentes tout au long du roman.

commence avec *Le grand voyage* où les prisonniers qu'on conduit au camp de concentration nazi meurent debout sans pouvoir même s'affaïsser, tant ils sont serrés les uns contre les autres (ils doivent dormir, pisser, déféquer et agoniser debout). Et cela continue avec tous les autres romans qui parlent de cette expérience de la mort à Buchenwald comme *Le mort qu'il faut* ou *Quel beau dimanche!* Afin de s'arracher à cet espace clos et mortel, l'auteur s'engagera de plus en plus dans l'espace littéraire qu'il substituera à l'espace réel. Espace narratif et espace de l'écriture et des lectures deviennent dans des romans comme *L'écriture et la vie* ou *Adieu vive clarté...* l'espace par excellence. Il revient sur son adolescence et l'exil à Paris, c'est la découverte des mystères de cette ville, de la féminité, de l'appropriation de la langue française. Vie et fiction deviennent perméables: ce qu'il a lu, ce qu'il a écrit et ce qu'il a vécu se mélangent. La géographie littéraire par où nous emmène Semprun à travers ses lectures ou celles de ses personnages est vaste et l'intertextualité toujours présente.

Puis Semprun propose volontairement un espace claustrophilique dans *L'Algarabie*, où d'ailleurs se mélangent l'espace réel, l'espace imaginé et l'espace idéologique pour re-dimensionner un espace personnel. Les personnages de ce roman sont enfermés dans un quartier utopique et révolutionnaire où se sont cristallisés toutes les idées des exilés. La Deuxième Commune de Paris, retranchée sur la Rive Gauche, vit la fin d'une époque (le franquisme et Franco agonisent au Pardo) et sa propre décomposition. Espace fermé et endogène, condamné à disparaître. Cette Commune imaginaire, isolée du monde par un mur, est formée en grande partie par une nombreuse communauté espagnole, qui tente de défendre un idéal communiste et collectif, auquel Semprun a participé. La concentration spatiale se double d'une concentration linguistique qui mène à la contamination de langue: aussi bien du français et de l'espagnol que de la langue de bois des idéologies que le protagoniste a parlée longtemps. Le langage se heurte à la langue, aux langues et à leur confusion.

Au bout de tous ces années, le vrai pays de l'Espagnol Rafael Artigas n'est plus la «peau de taureau» mais la peau de chagrin de la ZUP (Zone d'Utopie Populaire) qui lui a permis d'être soi-même dans l'espace de l'autre. Depuis un certain temps il tient à rentrer chez lui et à retrouver sa vraie identité, cependant on fera tout pour le lui empêcher et le retour physique en Espagne ne se produit jamais. Tout en restant dans cet espace clos, monstrueux et hybride sorti aussi bien des poubelles de la mémoire d'Artigas que des bourbiers de l'histoire, toutes les frontières éclatent et le narrateur trouvera les moyens pour s'absenter avec un discours où se mêlent réalité, fiction, histoire, politique et littérature. L'ouverture se produit à tra-

vers la perméabilité des cloisons de l'espace narratif. Dans l'espace du récit, le narrateur et les personnages s'y promènent à leur aise.

Le troisième écrivain proposé, Michel del Castillo, choisit de recréer une topographie spirituelle, une géographie de la souffrance et de l'amour. Il nous promène dans les espaces qui l'ont meurtri. Chez Michel de Castillo apparaît le sentiment de fuite pour échapper à l'enfer qu'il a vécu. Pour lui le voyage n'est même pas traversée, mais fuite paniquée pour se dérober à la mort. Mais sa fuite contient en elle aussi un retour nécessaire et cathartique dans ces lieux de douleur. Ces deux mouvements structureront la perception de l'espace chez cet auteur écartelé entre la séduction et la répulsion de l'Espagne. Vision manichéenne où l'Espagne apparaît comme un espace de mort et la France un espace de douceur, un espace pour se racheter et vivre.

La quête d'identité chez Michel del Castillo se joue d'abord dans un espace géographique bien défini et antithétique: la France et l'Espagne, l'amour et la haine, la lumière et l'ombre. Depuis son nom, qui porte en lui la trace de ce combat harassant, jusqu'au dernier de ses romans tout témoigne de cette opposition qui s'enracine dans la dimension spatiale, dans le passage de ces coordonnées mythiques: les Pyrénées. Angelina Toldo dans *Les étoiles froides* parle du sentiment de terreur qu'elle éprouvait chaque fois que, franchissant la frontière, à Port-Bou, elle apercevait «les bicornes vernissés de la garde civile⁷. C'est la même chose pour l'auteur: «À chacun de mes voyages en Espagne, jusqu'au milieu des années soixante, j'éprouverai cette angoisse au moment de franchir la frontière» (C.P., pp. 43-44). En France, à Pau, il se sent encore à l'aise ; la route étroite et bombée traverse «des paysages qu'on aurait cru inchangés depuis des siècles». À l'approche de la frontière, le paysage change: «au fur et à mesure que nous approchions du col, la végétation se raréfia, faisant apparaître la roche sous la terre nue ; les maisons s'espacèrent, puis disparurent tout à fait ; le silence parut se creuser. Je ressentis un malaise diffus» (C.P., p. 43). Ces montagnes désolées séparent deux mondes, «je me rappelle que la lumière se fit blanche et dure. Une violence explosive parut monter lentement de ce puits sans fond, jusqu'à embraser le ciel» (C.P., p. 45). Il a beau débarquer «paré d'un nom trop ibérique» et s'exprimant sans accent, l'identité qu'il affiche «en dissimule une autre, clandestine, tissée des mots dont [il] vi[t], depuis l'enfance».

Tout, chez moi, baigne dans l'incertitude, à commencer par le nom. Bien que je n'eusse à l'époque rien publié, je calligraphiais déjà des noms espag-

7 DEL CASTILLO, M., *Les étoiles froides*, Paris, Stock, 2001, pp. 12-13.

nols sur les chemises cartonnées des manuscrits qui s'entassaient sur mon bureau, au-dessus des titres (C.P., p. 33).

Les sonorités gutturales de l'espagnol semblent reproduire la topographie abrupte de ce pays. Michel del Castillo tâchera de les adoucir et produira une écriture française qui naît toutefois de la cassure espagnole. Sans doute l'adjectif qui convient le mieux à son écriture c'est «espagnol» car la clé de son écriture et de son délire langagier se trouve en Espagne⁸. Si sa langue est le français, son récit, lui, est hispanique («fondé sur la haine et le ressentiment, sur l'amertume et la dérision ») (C.P., p. 38). Il trouve en France une consolation au malheur de vivre et dans la fiction française la netteté et l'épuration pour exprimer ses sentiments.

J'ai fait plus que de choisir un nom qui m'attache à ma haine. Depuis mon premier livre, je n'ai pour ainsi dire cessé de parler de l'Espagne. En quarante ans, ceux de mes romans dont l'action ne se situe pas dans ce pays se comptent sur les doigts d'une main. Il n'y a pas que les romans. J'ai aussi publié des ouvrages qui traitent de sa géographie, de son Histoire, du caractère de ses habitants (C.P., pp. 12-13).

Même perçu comme un conflit identitaire, l'espace chez Michel del Castillo reste plus attaché à l'espace physique de l'Espagne. Il peindra le paysage espagnol lui-même avec des descriptions impressionnistes: notamment l'Andalousie avec ses oliviers et Huesca avec sa plaine aride et sèche. Michel del Castillo porte un regard qui n'est pas tout à fait celui d'un autochtone ni celui d'un étranger: il est frappé par l'étrangeté du paysage, certaines de ses descriptions peuvent rappeler le dépaysement de celles de ces voyageurs français du XIX^es., mais il y trouve en même temps quelque chose de familier qui le relie à cette terre. Pour les autres auteurs étudiés, l'Espagne est plus vite assimilée à une métaphore (Semprun) ou transposée en symbole (Gomez-Arcos). Gomez-Arcos brosse avec de gros traits un village du sud ou une ville du nord de manière assez abstraite, sans préciser s'il s'agit d'Almeria ou d'une autre ville andalouse. Ces villes indéfinies et sans nom représentent l'Espagne franquiste entière, avec au centre la mairie et l'église, les deux piliers sur lesquels repose le régime⁹. Alors que Michel del Castillo, lui, parle de Huesca, d'Ubeda ou de Grenade, des villes réelles, qu'on peut

8 Cf. DEL CASTILLO, M., *Le crime des pères*, op. cit., p. 30.

9 Cf. GOMEZ-ARCOS, A., *L'enfant pain*, Paris, Seuil, 1983, p. 168.

reconnaître à la description qu'il en fait, qui évoquent chez l'écrivain de puissants souvenirs, des passions ou des détresses infinies.

Le manège espagnol, La nuit du décret, Le crime des pères forment une sorte de trilogie sur Huesca où il examine les milieux socio-politiques de l'Espagne de Franco. Dans *Le manège espagnol* on peut trouver des descriptions détaillées de la ville, avec la disposition des quartiers et la nature de leurs habitants¹⁰ ou de la campagne de la plaine aragonaise¹¹. Les adjectifs qui reviennent avec fréquence sont: désertique, aride, isolé, ou les champs sémantiques du silence, la chaleur ainsi que des images nocturnes. Carlos Sanchez aime l'Espagne, cette terre déchirée, calcinée sans un arbre, que Dieu a choisie pour montrer la voie aux autres¹².

Dans *Gerardo Lain* nous trouvons, avec une touche de mysticisme, les promenades parmi les oliviers dans la campagne andalouse, aux alentours d'Ubeda et de Linarès, la semaine sainte dans les rues de Baeza, la chaleur¹³.

Nous avons pris la route d'Ubeda qui déroule ses lacets parmi les coteaux plantés d'oliviers. Après avoir parcouru cinq cents mètres environ, Alvear a emprunté un sentier qui dévalait une pente. Je l'avais suivi en riant mais non sans inquiétude: j'avais peur de salir ma soutane neuve. En marchant, nous écrasions des mottes d'une terre rougeâtre. De minuscules fleurs blanches émaillaient la campagne, sous les oliviers. Nous devions nous courber pour ne pas nous cogner aux branches qui s'inclinaient vers le sol.

Les horloges et les cloches de Baeza ont ébranlé l'air par sept fois, celles d'Ubeda leur ont répondu comme un écho lointain. L'ombre glissait sur la vallée, jusqu'à Jaen dont les lumières palpitaient dans le crépuscule. Nous nous sommes assis sur un tronc recourbé d'un olivier, planté à flanc de coteau. Nous dominions le paysage de Baeza, à notre droite, Ubeda, dont les lumières scintillaient comme des étoiles, jusqu'à Jaen et Sierra Mágina (G.L., p. 91).

Ces oliviers qui les cernent seront les témoins muets des premiers contacts physiques entre les deux séminaristes et du drame qui se jouera après: «J'aime ces lieux bénis où j'ai connu le bonheur» (G.L., p. 132). La

10 Cf. DEL CASTILLO, M., *Le manège espagnol*, Paris, Seuil, 1960, p. 123.

11 Cf. *Ibid.*, p. 45.

12 Cf. *Ibid.*, p. 63.

13 Cf. DEL CASTILLO, M., *Gerardo Lain*, Paris, Christian Bourgeois, 1967, p. 89. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (G.L., p. X).

plaine de Jaen plantée d'oliviers, blanchie par le soleil ou bleuie par la lune, est le décor où se déroule un combat entre l'âme et la chair.

L'espace chez Michel del Castillo ne s'enracine pas dans le sud comme pour Gomez-Arcos¹⁴, en lisant ses romans nous pouvons parcourir presque toute l'Espagne: Madrid, Valence, Barcelone, Salamanque, Saragosse, l'Andalousie, le Pays basque. Sur la carte de l'Espagne est inscrite une autre carte pour Michel del Castillo, ce n'est pas une carte du tendre mais celle de la douleur et de la souffrance. L'Espagne devient dans l'esprit de l'auteur un lieu de retour obligatoire et de pèlerinage où pouvoir guérir de ses blessures. *Le crime des pères* évoque justement son deuxième retour à Huesca quarante ans après le voyage qu'il avait fait avec son oncle et sa tante en 1955, et qui se superpose à celui-ci. L'auteur qualifie lui-même ces retours obstinés en Espagne de pérégrinations où il semble guetter un signal.

Si chez Semprun l'action ne se passe presque jamais en Espagne et que chez Gomez-Arcos nous sommes toujours dans le sud éternel d'une Espagne ancestrale, Michel del Castillo vient retrouver dans l'espace espagnol sa mémoire personnelle et biologique mais aussi une mémoire historique qui lui parle d'origines plus lointaines. L'espace se mélange au temps et déclenche le voyage historique. Michel del Castillo s'intéresse non seulement à l'Espagne du XX^e., celle de son enfance et de son adolescence, mais aussi à l'image de cette Espagne à travers les siècles, depuis les Rois Catholiques. À cette Espagne de la guerre civile et du franquisme, s'ajoute une vision diachronique plus large et d'autres siècles de violence. Il a écrit ainsi des romans historiques (*La tunique d'Infamie*) et des essais (*Le sortilège espagnol, Les louves de l'Escurial*).

Michel del Castillo partage toutefois avec l'écrivain andalou l'attrance pour ces paysages arides et sans végétation avec lesquels on associe l'Espagne. Paysages décharnés, paysages abrupts, paysages mâles. Comme la langue de ce pays, le paysage est mâle et viril.

La France verdoyait. Autant que l'Angleterre. Des pays bénis, regorgeant d'eau.

Pepito regardait défilier bois et rivière, campagnes soigneusement cultivées, ordonnées en parcelles dessinées au tire-ligne [...] Une topographie d'aquarelle empreinte d'une prospère nonchalance. Rien à voir avec l'ari-

14 *L'Aveuglon* est le seul roman dont l'action se déroule complètement dans un autre pays, le Maroc (d'ailleurs continuation naturelle du paysage d'Almeria). À l'exception de *Scène de chasse (furtive)*, qui a comme décor une ville du nord assez anonyme, le reste de ses romans convergent vers le sud. Le référent c'est une ville du sud, près de la mer.

dité des terres de son enfance, leurs reliefs agressifs et calcinés, écrasés de soleil et corrodés par l'érosion. Ici la végétation se manifestait comme un luxuriant don du ciel; chez lui elle était comme une fragile flamme verte arrachée avec acharnement à la malignité des dieux [...] Le monde est beau partout. Dans l'abondance comme dans la pénurie¹⁵.

Le retour de Michel del Castillo en Espagne est le plus complet de tous, car il se produit à plusieurs niveaux, en différentes directions: historique, géographique, linguistique, sentimental et autobiographique.

L'Espagne est donc toujours un référent spatial pour ces trois auteurs qui nous proposent un retour réel ou rêvé. Mais ce voyage dans l'espace se double d'un voyage interlinguistique, car dans leurs écrits français il y a aussi un retour très important à l'espagnol et à un espace culturel espagnol. Jorge Semprun et Michel del Castillo acceptent dans leurs discours narratifs cette voix venue d'ailleurs; voix de l'enfance et voix de la race qui se transmet dans le sang. Semprun se prête à des jeux polyphoniques très intéressants de ce point de vue dans *l'Algarabie*. Michel del Castillo s'obstine à fouiller dans cette langue qu'il a pourtant refusée avant de quitter l'Espagne.

Dans *La Montagne Blanche* Juan Larrea meurt en se jetant à l'eau, il retrouve alors cet espace liquide sans formes qui l'accueille comme le ventre de la mère. C'est à ce moment-là quand «l'eau du fleuve français lui remplit la bouche» que lui viennent à l'esprit des mots espagnols: «*Añil!* Bleu d'avril et d'anil, ciel indigo. Ciel intensément bleu sur les rues en pentes, vers le parc, à Madrid. Fleuve indigo, aujourd'hui, à l'horizon dans le vacarme assourdi, mais déchirant, des mots revenus comme des cris de rémouleur, antan»¹⁶. Semprun emploie cette technique dans l'excipit de plusieurs romans, un mot ou une phrase en espagnol servent pour prendre congé du lecteur et lui indiquer cette frontière fragile qui sépare l'espace du récit et celui de la banale réalité.

15 GOMEZ-ARCOS, A., *La femme d'emprunt*, Paris, Stock, 1993, p. 225.

16 SEMPRUN, J., *La montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986, p. 309.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DEL CASTILLO, M., *Les louves de l'Escurial*, Paris, Laffont, 1964.
- *Le manège espagnol*, Paris, Seuil, 1960.
 - *Gerardo Lain*, Paris, Christian Bourgeois, 1967.
 - *Le sortilège espagnol*, Paris, Julliard, 1977.
 - *La nuit du Décret*, Paris, Seuil, 1981.
 - *Le crime des pères*, Paris, Seuil, 1993.
 - *La tunique d'infamie*, Paris, Fayard, 1997.
 - *Les étoiles froides*, Paris, Stock, 2001.
- GOMEZ-ARCOS, A., *L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975.
- *Scène de chasse (furtive)*, Paris, Stock, 1978.
 - *L'enfant pain*, Paris, Seuil, 1983.
 - *Maria Republica*, Paris, Seuil, 1983.
 - *Un oiseau brûlé vif*, Paris, Seuil, 1984.
 - *L'Aveuglon*, Paris, Stock, 1990.
 - *La femme d'emprunt*, Paris, Stock, 1993.
- SEMPRUN, J., *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- *Quel beau dimanche !*, Paris, Grasset, 1980.
 - *L'Algarabie*, Paris, Fayard, 1981.
 - *La montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986.
 - *Federico Sanchez vous salue bien*, Paris, Grasset, 1993.
 - *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1994.
 - *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998.
 - *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.

UNIVERSO REAL, UNIVERSO IMAGINARIO, ESPACIO REAL, ESPACIO IMAGINARIO: COLETTE, SIDO Y *LA MAISON DE CLAUDINE*

MARÍA TERESA MUÑOZ ZIELINSKI
Universidad de Murcia

Según Bachelard «Tout récit implique l'espace. On ne peut pas raconter une histoire sans évoquer, fût-ce de la façon la plus discrète, le cadre dans lequel elle se déroule»¹.

Esta afirmación es fácilmente aplicable a la obra de Colette en la que a lo largo de sus novelas utiliza el espacio como referencia para situar la acción en lugares específicos, unas veces reales y otras imaginarios. Así va a suceder sobre todo en general con su serie de las «Claudine» y en particular con *La Maison de Claudine*, obra escrita en la madurez de Colette y que, a modo de intento de recuperar la época de su infancia y de reconciliación con su pasado, publica basándose en hechos reales y a través de sus recuerdos pone en boca de Claudine como personaje imaginario y donde la noción del espacio se aglutina en tres derivados formados por tres universos reales y a la vez imaginarios: La casa, la naturaleza y el universo de los animales, tres espacios centrados en el espacio imaginario de la madre.

Muchos son los estudiosos de la obra de Colette y yo de igual manera al considerarme una más de entre ellos que pensamos, en que las circunstancias de su vida coinciden con las de Claudine quien como Colette se siente ávida por recuperar su «paradis perdu» al que por circunstancias de la vida tuvo que abandonar en el momento en el que todo ese universo privilegiado de la infancia y adolescencia y que se reducía a su casa de Saint-Sauveur y

1 BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, José Corti.

donde regresará al cabo de los años, confesando en su obra titulada *La Retraite Sentimentale* que:

«Couverte encore d'un manteau de voyage, je rêvais, lasse, enchantée, reconquise, au milieu de mon royaume»². Por ello se me permitirá que, a lo largo de mi exposición utilice el nombre de Colette-Claudine a modo de una simbiosis perfecta de la que forman parte escritora y personaje ya que al finalizar la lectura de *La Maison de Claudine* no se puede distinguir casi el papel desempeñado por cada una de ellas y obteniendo como resultado la lectura de una obra en la que Colette y Claudine forman parte del mismo universo sin que aparentemente haya una delimitación entre lo real o lo imaginario.

Mujer polifacética, dueña de una gran sensibilidad y sensualidad dentro de sus obras autobiográficas se puede conocer estos diferentes momentos en los que a modo de una sombra perenne que la acompañará siempre: su amor a su casa natal, primer espacio en su vida rodeada de sus seres más queridos en especial de su madre, guía y maestra de sus primeras vivencias en su infancia maravillosa ausente de maldad de la que con los años al recordar ese tiempo no se sabe distinguir muy bien lo real de lo imaginario.

La Maison de Claudine recoge una serie de relatos cortos escritos por Colette durante diez años y publicados en distintas revistas literarias del momento y recopiladas en un volumen que aparecerá en 1922 en un intento de recuperar a través de sus recuerdos su infancia y adolescencia en su lugar de nacimiento y primeras vivencias en Saint-Sauveur-en-Puisaye. A la hora de justificar este deseo Colette dice: «Pourquoi surprendre la course de ma main sur ce papier qui recueille depuis tant d'années ce que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'invente et ce que je devine».

En su redacción va a comprimir a lo largo de unas páginas todos los recuerdos de una época de su vida transcurridos en dos años en los que Colette es a la vez actante y protagonista de la acción, en su casa de Saint-Sauveur, universo real y en el que su entorno encierra la idea del primer refugio. Según Madeleine Raaphorst-Rousseau, una de las biógrafas de Colette, se trata de una serie de relatos: «formés au hasard et d'articles qu'elle a réunis pour les publier. Bien souvent, elle s'est arrêtée quand l'épaisseur du volume lui a paru suffisante pour l'envoyer à un éditeur».

El lugar de nacimiento de Colette, Saint —Sauveur—, en Puisaye se encuentra rodeado de una frondosa vegetación salpicada hábilmente por

² COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, Livre de Poche, 1986. En lo sucesivo, las citas harán referencia a dicha obra.

pequeños estanques naturales insertos en el decorado. No es sólo la naturaleza sino más bien el recuerdo que ella tiene del mismo fundiendo como veremos en este el espacio ocupado por el jardín y la casa y guardando una imagen de la que sólo ella es conocedora y desea que no sea compartido con nadie como lo indica Margaret Crosland que considera este lugar como «le centre silencieux» de la obra de Colette.

Saint-Sauveur en Puisaye, en el momento del nacimiento de Colette, no llega a tener 2.000 habitantes y forma parte de un universo cerrado circunscrito a la manera de un círculo mágico a partir del cual los que salen de él son seres que van a la aventura.

Para su descripción podemos ceñirnos a la utilizada por la misma Colette:

C'est un village et pas une ville. Les rues grâce au ciel ne sont pas pavées; les averses y roulent en petits torrents, secs au bout de deux heures. C'est un village, pas très joli même et que pourtant j'adore.

Hoy día su número se ha incrementado notablemente pero su fisonomía no ha variado. Cruzando la plaza mayor del pueblo y girando a la derecha nos encontramos en el centro de la calle de l'Hospice, hoy en día rue Colette con la casa familiar de Colette. Esta casa servirá de escenario de *La Maison de Claudine* en la que a modo de reconciliación y queriendo recuperar el pasado nos relata los primeros acontecimientos de su vida trasvasados a los recuerdos de Claudine, la protagonista y a la vez narradora de una serie de acontecimientos acaecidos en el hogar familiar de Colette durante sus años infantiles.

La fachada principal «à perron double, noircie, à grandes fenêtres et sans grâces». Se trata de «une maison bourgeoise de vieux village» y en la que «la pente de la rue bouscule un peu la gravité» y hace que la pequeña escalinata de acceso a la casa esté un tanto desnivelada ya que cuenta con «six marches d'un côté, dix d'autre». Desde la puerta principal la vista alcanza de un lado hacia el castillo, hoy en día remozado y sede del museo Colette, y del otro lado la vista se pierde hasta el infinito ante la presencia de los bosques: «bois profonds et envahisseurs qui moutonnent et ondulent jusque là-bas aussi long qu'on peut voir».

Al fondo de la casa el jardín, un jardín dividido en dos y denominado como:

le jardin du bas, potager resserré et chaud, consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate se mêlait en juillet, au parfum

de l'abricot mûri sur espalier et le jardin du haut avec deux sapins jumeaux, un noyer dont l'ombre intolérante tuait les fleurs, des roses, des gazons négligés, une tonnelle disloquée.

Paradójicamente Colette no va a limitar su lugar de nacimiento exclusivamente a la casa de Saint-Sauveur en la que vive con sus padres y hermanos Leo, Achille y Juliette, la «soeur aux trop longs cheveux» ya que el espacio reducido y familiar de la casa no implica la apertura al resto del universo. Los muros que rodean la casa delimitan el espacio pero no encarcelan pudiendo acceder por ellos mucho más allá del jardín de la casa. Y esta apertura hacia otros lugares la llevan a hacer un viaje a París que en ese momento es la capital de los grandes acontecimientos y donde se suceden todo tipo de manifestaciones culturales. Sin embargo Colette regresará a Saint-Sauveur deseosa de reencontrarse en su ambiente y huyendo de «ces cubes sans jardins, ces logis sans fleurs ou nul chat miaule derrière la porte de la salle à manger».

También en ese momento la vida de Colette va a sufrir un duro revés ya que la casa de Saint-Sauveur va a ser vendida y la familia Colette tendrá que trasladarse a vivir a la casa de Chatillon-Coligny que posee únicamente un patio. Duro contraste del nuevo hogar en comparación con su casa natal para Colette quien no se acostumbrará a este lugar y del que saldrá pronto para contraer matrimonio. Jamás regresará a este lugar del que Madeleine Raaphorst-Rousseau dice:

Au lieu de la large maison et de son beau jardin, les Colette vivent dans une petite maison étroite qui n'a qu'une cour intérieure. C'est le moment là que naît chez l'adolescente la nostalgie de Saint-Sauveur et cette nostalgie ne fera que grandir lorsque en jeune mariée, elle ira vivre à Paris dans un appartement sombre et ne trouvera pas le bonheur dans le mariage

Efectivamente todo este espacio rural abierto a la naturaleza y símbolo de felicidad de Colette va a cambiarse primeramente por un nuevo lugar y un poco más tarde por el espacio urbano de París, cambiando su hogar familiar, símbolo afectivo que reunía en el mismo espacio, madre, casa y lugar de nacimiento por un apartamento oscuro y cerrado «une morne maison» según las propias de Willy, su primer marido y rodeado de otros espacios igualmente cerrados como son las pequeñas calles de su barrio parisino. La tristeza y la nostalgia de su entorno se hace presa de ella y ante la contemplación de los jardines parisinos dice:

Hélas ¡les feuilles vertes! belles sortent de bonne heure ici. Là-bas c'est tout au plus si les brochures d'épines se voilent, à longues distances, de ce brouillard vert et suspendu sur leurs branches qui leur tissent leurs toutes petites feuilles tendres.

A partir de entonces sólo de manera esporádica regresará a Saint-Sauveur.

Como se puede observar el espacio en Colette se nos presenta enarbolando un sistema de oposición de términos que se sitúan en diferentes niveles de integración.

De esa manera tendríamos el siguiente cuadro en el que los términos serían discordantes entre sí:

Cerca de la madre	Lejos de la madre
Cerca de la casa	Lejos de la casa
Provincia	Capital
Casa	Apartamento
Campo	Ciudad

Lo cual produciría una discordancia entre:

Euforia	Distrofia
Filias	Fobias
Simpatía	Apatía

A partir de este punto se pueden establecer distintos valores espaciales y sensoriales en la vida de Colette que se reflejan en *La Maison de Claudine* y en los que confluyen el universo real de Colette y el imaginario de Claudine:

Primer valor espacial: la casa y el jardín como espacio cerrado y abierto.
Segundo valor espacial: la naturaleza como espacio abierto.

Tercer valor espacial: el mundo de los animales, espacio a la vez cerrado y abierto.

Estos valores de espacio en los que aparece a la vez el fenómeno de la dispersión y el de la concentración de elementos nos demuestra el concepto de Colette en relación con su universo el que como lugar preferente aparece la casa y el jardín como espacio ideológico junto a Sido como espacio imaginario y protector de la maternidad. En general se ha reconocido de forma unánime por parte de la crítica que la formación y el concepto de espacio que Colette tiene se lo debe a su madre. Efectivamente la pequeña Gabrielle, la

Minet-chéri de Sido va a tener toda la libertad de acción en el espacio desde el momento en el que empieza a caminar. Formas y volúmenes toman conciencia en su ánimo desde la infancia. Esa infancia en la que, según Daniel Leuwers: «le merveilleux s'il a les teintes de l'enfance et les éclats rêveurs de l'adolescence ne s'en pare pas moins des couleurs de la vraie réalité».

Para Colette-Claudine la casa de Saint-Sauveur con su «salon tiède, sa flore de branches coupées et sa faune d'animaux paisibles» representa un refugio de paz, alegría y amor. Para este lugar en el que el espacio de la figura materna está encarnada por Sido, todos los calificativos más cálidos transcritos en comparaciones tan expresivas como «la maison sonore, sèche et craquante comme un pain chaud» forman parte ambas de un único elemento dentro de su espacio vital convirtiéndola en el centro del mundo: «Mon imagination, mon orgueil enfantin situaient notre maison au centre d'une rose de vents, des jardins, de rayons dont aucun secteur n'échappait tout à fait à l'influence de ma mère».

Alrededor de este espacio cerrado surgen los espacios abiertos que constituyen las casas del vecindario:

Dans mon quartier natal, on n'eût pas compté vingt maisons privées de jardin. Les plus mal partagées jouissaient d'une cour, plantée ou non, couverte ou non de treilles. Chaque façade cachait un «jardin de derrière» profond, tenant aux autres jardins-de-derrière par des murs mitoyens. Ces jardins-de-derrière donnaient le ton au village.

Dentro del ambiente familiar de Colette una vez más va a aparecer el espacio como refugio y alejamiento de la casa. Sucederá que Colette, a raíz del casamiento de su hermana Juliette la «soeur à trop longs cheveux» va a pasar a ocupar el dormitorio que ésta había ocupado hasta ese momento. Hasta entonces Colette había dormido en una habitación situada encima del dormitorio de sus padres y este cambio va a suponer el alejamiento de Colette de su espacio-refugio lo cual disgusta a Sido que considera que a partir de entonces el espacio de la casa ya no es símbolo de unión de su familia. Esta preocupación se la va a confesar a su marido al que confiesa que: «Tu ne songes même pas qu'à présent la Petite couche en haut, et qu'un étage, la salle à manger, le corridor, le salon la séparent de ma chambre».

Evidentemente es la preocupación de la madre por la dispersión en el espacio familiar de sus hijos y por querer saber en cada momento el paradero de éstos y continuamente siempre formula la misma pregunta de «où sont les enfants?» la cual nunca obtiene respuesta. Sin embargo sabe que sus

hijos están dentro del jardín, escondidos en el granero o en algunas ramas de los árboles.

Al mismo tiempo Sido continúa transmitiendo a Colette cualquier inquietud o enseñanza para la vida. Así Minet-Chéri aprende a distinguir los puntos cardinales, elementos fundamentales par enriquecer su espacio vital. En el centro de una rosa de los vientos, en el jardín de la casa se crea el ambiente propicio para observar con detenimiento esos puntos de orientación y también lugar de equilibrio y centro de gravedad recuperado. Así Colette dirá: «Sido et mon enfance, l'une et l'autre, l'autre par l'une furent heureuses, au centre de l'imaginaire étoile à huit branches dont chacune portait le nom d'un des points cardinaux et collétéraux».

Efectivamente Sido posee unas aptitudes pedagógicas incontestables que las aplica a la hora de educar a su hija.

La pequeña Gabrielle tendrá una libertad de acción en el espacio desde el momento en el que comienza a caminar. Formas y volúmenes toman conciencia en su ánimo desde la infancia. De esta manera y a partir de ese momento ella se considera «la reine de la terre» ahondando en su espíritu en el mejor momento del día para ella, el amanecer cuando se siente «conscience de son prix» en el comienzo del nuevo día y en el que la vida renace tras el sueño reparador con su «bleu originel» buscando en su pureza extrema en su pequeño gran universo y entre la bruma de la mañana. Y al describir este momento mágico, Colette nos dice:

Quand je descendais le chemin de sable le brouillard retenu par mon poids bai-gnait d'abord mes jambes, puis mon petit torse bien fait, atteignant mes lèvres, mes oreilles et mes narines plus sensibles que tout le reste de mon corps

Colette-Claudine es una de esas «fillettes qui limitent leur univers à la borne d'un champ, au portillon d'une boutique, au cirque de clarté épanoui sous une lampe et que traverse, tirant un fil, une main bienaimée coiffée d'un dé d'argent».

Efectivamente Colette es un ser feliz en el entorno que le ha tocado vivir ya que se encuentra en un espacio pleno de todo lo que quiere en la vida que en ese momento está limitado a su familia y donde se entremezclan todas las sensaciones:

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quitté, si le secret est perdu qui ouvrait-lumière, odeurs, harmonie d'arbres

et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort, un monde dont j'ai cessé d'être digne?

En cuanto al segundo espacio ocupado por el entorno de la naturaleza en el universo real de Colette es la misma que rodea a Claudine en su mundo imaginario y está, una vez más en relación íntima con Sido ya que como madre se preocupa de las salidas al los campos vecinos de Colette la cual sale «en courant presque, le grand pas des garçons lancés dans le bois» y «revenant pas avant d'avoir dans les bois, décrit un grand cercle de chien qui chasse seul». Sin embargo Colette es feliz con la posibilidad de poder disfrutar de la naturaleza al aire libre y que forma parte del espacio abierto sinónimo de libertad y tanpreciado por Colette.

Estos recuerdos en los que el sentido de la vista es fundamental para gozar con el universo que se presenta ante los ojos de Colette-Claudine tiene una vez más su origen en Sido quien desde que su hija empieza a captar su entorno vital, va a enseñarle a disfrutar en la búsqueda de nuevas sensaciones y, dentro de esta captación Sido le concede una especial relevancia al sentido de la vista. Su célebre frase «Regarde» hay que considerarla como fuente principal para la percepción del entorno, espacio abierto a toda sensación y que Colette recordará hasta el final de su vida «nous ne regarderons jamais assez, jamais assez juste, jamais assez passionnément».

A través de la mirada Colette capta los fenómenos de la naturaleza espacio y refugio fundamental en su vida y la noción del mismo aparece enmarcando el paisaje en el centro... a la derecha..., a la izquierda... y así en *La Maison de Claudine* podemos leer:

Bel-Gazou embrasse à droite la Pointe-du-Nez jaune de lichens, bardé de violet par le plinthe de moules que découvrent les basses marées : au milieu, un coin de mer d'un bleu de métal neuf, enfoncé comme un fer de hache dans les terres. A gauche, une haie de trènes désordonnés en pleine floraison, dont l'odeur d'amande trop douce charge le vent et que défleurissent les petites pattes frénétiques des abeilles.

Continuando con el tercer valor espacial dedicado al ocupado por el espacio que Colette dedica a mundo de los animales hay que señalar que éste forma un único grupo en el que ya no existe una barrera delimitando este entorno al de los humanos y Colette reconoce que, a su regreso de un viaje a París, lo que más desea, en su afán de gozar en el espacio maternal recuperado de su casa el «toucher véhément de toucher, vivantes, des toisons, des plumes tièdes....» de sus animales y, continúa diciendo: «Comme si je les

découvrais ensemble, je saluais, inseparables ma mère, le jardin et la ronde des bêtes» haciendo indisoluble la separación de estos dos mundos.

Colette en sus vivencias y descripciones da una preferencia a la descripción de las hembras y sus reacciones como si de seres humanos se tratara y así ante el espectáculo de unos gatos recién nacidos junto a sus madres dice:

Je démêlais, heureuse, ces nourrices et ces nourrissons bien léchés, qui fleuraient le foin et le lait frais, la fourrure soignée et je découvrais que Bijou, en trois ans quatre fois mère, qui portait à ses mamelles un chapelet de nouveaux nés, suçait elle même, avec un bruit maladroit de sa langue trop large et un ronron de feu de cheminée, le lait de la vieille Nonoche inerte d'aise, une patte sur les yeux.

Como podemos comprobar Colette en el universo de los animales con el se identificará durante toda su vida, trata a éstos con un absoluto respeto sin jamás alzar la voz para comunicarse con ellos y el comportamiento de los mismos forman un conjunto de «maravillas» contribuyendo a la magia del entorno y produciendo milagros y prodigios únicos como cuando «une lice nourrit un jeune chat, qu'une chatte choisît pour dormir le dessus de la cage où chantaient des serins verts confiants et qui parfois tiraient du bec, au profit de leur nid».

Ante estas descripciones de Colette nos encontramos ante el valor espacial en su vida que la marcará para siempre ya que la constancia de su amor hacia los animales que la acompañan en sus días en Saint-Sauveur hará que siempre queden en su recuerdo y a las fotos familiares que siempre la acompañarán hay que agregar las de esos animales que, tanto domésticos como los denominados «salvajes» constituye un símbolo de universalidad dentro de su espacio.

El recuerdo de esos seres que la acompañaron durante su infancia y su adolescencia en su mundo real estará siempre presente en la obra de Colette, mencionándolos mucho después de la desaparición de estos. Curiosamente lo mismo sucederá con Sido, la madre, espacio protector e imprescindible tanto en su mundo real como en el imaginario de *La Maison de Claudine* ya que, a partir del primer matrimonio de Colette, a la distancia y alejamiento de su «paradis perdu», se añadió el distanciamiento de su madre y sólo varios años después del fallecimiento de ésta, Colette reconociendo a su madre como primer espacio natural de su vida le rindió un pequeño homenaje a título póstumo publicando *Sido* obra en la que se recogen las vivencias de Colette con la figura central de Sido. Tanto esta obra como *La*

Maison de Claudine deben de considerarse como una reconciliación de Colette con su mundo infantil.

Como conclusión a esta comunicación hay que considerar que *La Maison de Claudine* como espacio imaginario, rescita el mundo de la infancia describiendo el espacio natural y real en el que Colette vivió sus primeros años y en el que los trazos autobiográficos se entremezclan con una serie de relatos de recuerdos y cuya narración Philippe Lejeune la define como «narration pittoresque et suggestive» acogiéndose a la fragmentación del relato en diferentes historias con sus propios argumentos.

Pero habría que señalar que Colette con *La Maison de Claudine* quiere de alguna manera reconciliarse con el pueblo de Saint-Sauveur cuyos habitantes a partir de su primer divorcio la quieren apartar de cualquier relación con ella. Escandalizados por el tipo de vida que lleva no la admiten y aún más desde el momento en que se enteran de su negativa a asistir al entierro de su madre. *La Maison de Claudine* escrita como ya hemos dicho, en la madurez de Colette supone un intento de recuperar su pasado vivido en Saint-Sauveur en Puisaye a través de esos recuerdos de su casa, primer universo real y trasladados al universo imaginario de Claudine. Todo intento fue inútil, finalmente los habitantes de este lugar no quisieron que Colette fuera enterrada en la tierra que la vio nacer. Ella siempre dijo, quizás a modo de presagio «j'appartiens à un pays que j'ai quitté. Certainement je n'y retournerais jamais».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, José Corti.
COLETTE., *La Maison de Claudine*, Paris, Le livre de Poche, 1986.
RAAPHORST-ROUSSEAU, M., *Colette, sa vie, son art*, Paris, Nizet.

**TROIS FEMMES HORS QUATRE MURS, TROIS
FEMMES EN QUÊTE D'HISTOIRE.
UNE LECTURE DE *CLAIRE LACOMBE*,
BERTY ALBRECHT ET *CHARLOTTE*
DE MICHÈLE FABIEN**

DOMINIQUE NINANNE
Universidad de Oviedo

INTRODUCTION

Claire Lacombe, Berty Albrecht, Charlotte: trois personnages de l'Histoire, une militante de la Révolution française, une résistante de la Deuxième Guerre Mondiale, une princesse belge. Trois figures féminines que Michèle Fabien¹ a explorées au théâtre.

Ces femmes possèdent en commun avoir subi l'exclusion de l'«Histoire-événement» et de l'«Histoire-mémoire»². En effet, elles ont agi «sur un terrain réservé jusqu'aujourd'hui aux hommes, celui du politique», elles ont «empiété sur le domaine interdit, au moment où se produisaient des bouleversements laissant croire que les choses n'étaient plus comme avant, qu'une brèche s'était ouverte et que les femmes pouvaient partager l'action des hommes»³. De cet espace enfreint, elles ont été écartées par la prison, l'exécution ou la folie; mais l'exclusion est double, Claire Lacombe, Berty

1 Michèle Fabien (1945-1999): auteur belge de langue française. D'abord critique littéraire, elle a travaillé ensuite comme dramaturge et écrivain de théâtre pour l'Ensemble Théâtral Mobile. Elle a adapté et créé une quinzaine de pièces qui interrogent des figures de l'Histoire et de la mythologie.

2 DUBOIS, J., « Les revenantes » in *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1990, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 12.

Albrecht, Charlotte n'ayant survécu que dans l'ombre de la mémoire collective. Grâce à Michèle Fabien, ces trois femmes retrouvent un corps, une parole, un espace, la scène de théâtre. Nous proposons ici de les accompagner et d'écouter comment elles se racontent, analysent ce qui a mené à la forclusion, commentent les faits survenus, interrogent leurs propres contradictions et accusent, aussi.

CLAIRE LACOMBE

Parler depuis le néant

Claire Lacombe est le premier volet du diptyque *Des Françaises*, créé en 1989. Les didascalies situent la révolutionnaire dans une nuit du mois d'août de 1795, une nuit qu'elle qualifie de «gluante»⁴, «suante» (C.B., p. 12). Elle vient d'être libérée de prison et cette sortie n'est que le passage d'un espace creux vers un autre tout aussi vide. Lieu, couleurs, sons, odeurs, corps préférés sont marqués par le néant. Le Paris qu'elle découvre «n'a plus d'odeur, même pas celle du sang» (C.B., p. 11) et est plongé dans le silence et l'obscurité. Son corps même a été soumis à un processus de détachement, de dépouillement par l'expérience de la prison. Sous l'apparence d'une enveloppe corporelle cohérente, Claire Lacombe éprouve son corps comme un corps étranger, morcelé, détruit, une chair à vif, sans sens ni utilité:

Dix-huit mois de prison, et c'était comme un gigantesque trou noir aux parois trop étroites duquel des lambeaux de moi-même se seraient effrités; détachés de moi, laissés là. Aujourd'hui, le bout du tunnel et... rien (...) Et ce silence qui me fait mal... comme si les lambeaux de peau restés accrochés à cette forme de femme mal rafistolée n'arrivaient plus à protéger... Laisaient à nu, exposés, inutiles, des muscles, des viscères, des nerfs, des bribes de sentiments, des débris de convictions. Décombres, partout (C.B., p. 11).

Par l'emprisonnement puis l'acquittement, la République l'aurait fait passer par un processus de transparence, de purification; Claire Lacombe se dit désignée comme «acquittée, conforme donc aux souhaits de la République, blanchie...» et se sent «frappée d'incompétence» (C.B., p. 11), même si elle refuse d'intégrer ce discours, le soumettant à l'ironie:

4 FABIEN, M., *Claire Lacombe et Berty Albrecht*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1989, p. 11. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte, (C.B.).

Femme Lacombe, vous êtes acquittée. Vos intentions sont pures envers la République, nous le reconnaissons. Quand je fus arrêtée, elles étaient pures, mes intentions, bien plus pures que la République (C.B., p. 12).

Ce qui subsiste dans ce désert est le passé, des *traces* (c'est d'ailleurs le sous-titre de la pièce) d'un passé vital, que Claire Lacombe perçoit qu'elle ne peut laisser s'échapper et rejoindre l'oubli: «Et tout ce passé que j'ai eu et qui risque de s'effacer... Comment le... ?» (C.B., p. 11). Se remémorer le passé par bribes et le questionner est la tâche que se donne Claire Lacombe, entourée de compagnes, à la porte de la prison: «c'est ici qu'il faut parler, parler encore, il faut essayer de comprendre» (C.B., p. 14).

De l'espace privé à l'espace public? Un figure au croisement: la femme au tricot

L'espace privé du foyer est celui traditionnellement assigné aux femmes; c'est l'espace de la mère de famille, vouée aux tâches domestiques, comme celle, particulièrement mise en évidence dans la pièce, du tricot. Ce lieu, où Claire Lacombe, libérée, risque d'être entraînée, est pour elle synonyme de l'insignifiance, de l'inutilité de la femme; c'est un lieu qui la réduit aussi à une forme de négation —«puisque tu es vivante et puisque tu es libre, tu deviens nulle et non avenue, tu peux apprendre à tricoter. Toi et toutes les femmes! Les femmes doivent tout arrêter: leur vie, leurs envies, l'Histoire, leur histoire?» (C.B., p. 20)

De cette mort, une renaissance est possible, dont les femmes seraient elles-mêmes les acteurs. Les militantes de la Révolution accouchent d'elles-mêmes et entrent dans un nouvel espace, public cette fois:

Arbres, échoppes, pavés, citoyens, citoyennes, j'étais là, avec vous, pour vous, pour nous tous, pour moi aussi, nous savions, nous aimions, nous voulions, nous étions nées, enfin (C.B., p. 11).

(...) cette fois, c'est nous qui sommes nées, et de nous-mêmes (C.B., p. 12).

Les rues, les marchés sont les lieux quotidiens de rencontre des femmes et d'échange d'opinions. Un pas de plus est ensuite amorcé: l'espace familial est rendu politique ou est dépassé pour de nouveaux horizons. Claire Lacombe et son ancienne compagne révolutionnaire Anne Colombe, imprimeuse de son état, se souviennent des quartiers dans lesquels les femmes ont exigé du pain ou des réformes. Les grands faits de participation féminine de

la Révolution sont évoqués par bribes —parfois une anecdote, toujours une date et un toponyme:

Au faubourg Saint-Antoine, (...) elles avaient faim, encore, c'est pour manger, seulement pour manger, qu'on se bat aujourd'hui. (...) Prairial An III⁵... (C.B., p. 15).

Souviens-toi, Anne, le quartier des Lombards, en février 93⁶, ce quartier merveilleux dont les odeurs me reviennent à présent (C.B., p. 15).

Octobre 1789, les journées à Versailles⁷, ça te dit quelque chose? (C.B., p. 26).

Il s'agit d'un espace de vie bien différent du néant de l'espace privé et du Paris que découvre Claire Lacombe à la sortie de prison. Les rues sont imprégnées d'odeurs (poivre, cannelle, sucre, café, sang) et sont emplies des mots des femmes. La solidarité féminine, source de puissance, y substitue aussi la solitude. La collectivité est particulièrement pointée du doigt par Michèle Fabien qui ouvre la pièce par cet exergue de Nietzsche:

... la défaite victorieuse ou la victoire remportée dans la défaite. A chaque fois l'individualité est vaincue: et cependant nous ressentons son anéantissement comme une victoire; il est nécessaire de finir par où on doit vaincre (C.B., p. 7).

Enfin, les militantes revendiquent aussi la participation à l'espace civique réservé exclusivement à leurs pairs masculins. La femme qui tricote chez elle et qui se rend, ouvrage à la main, à l'Assemblée pour écouter ou introduire des pétitions devient ce que le langage révolutionnaire puis historique appelle la figure de la *tricoteuse*. Ainsi, Claire Lacombe demande à Anne Colombe de retourner au local de la Société des Républicaines Révolutionnaires de la rue Saint-Honoré, ce club réservé uniquement aux femmes, foyer de la sans-culotterie féminine parisienne, dont elle-même a été la secrétaire et présidente. Elle espère y retrouver des *traces* du passé, mots et odeurs pour reprendre l'action révolutionnaire:

5 Insurrections de mai 1795 provoquées par la pauvreté et le manque criant de pain. Les femmes y ont joué le rôle de *bouffeteux*, en entraînant les hommes dans la révolte.

6 A la suite de la cherté de denrées comme le savon, le sucre, la cassonade et la chandelle et de problèmes d'accaparement, les émeutières de février 1793, accompagnées de commissaires de police, ont imposé des taxations forcées aux marchands parisiens.

7 Le 5 octobre 1789 marque la première intervention féminine de la Révolution. Les marchandes de la Halle et les habitantes du faubourg Saint-Antoine se mettent en marche vers Versailles, s'étant emparé des canons du Châtelet. Elles pénètrent dans l'Assemblée Nationale pour demander du pain. Elles seront ensuite suivies par les hommes.

Peut-être, si je revois nos murs, si j'entends à nouveau mes pas sur le plancher, si je retrouve notre odeur, tabac, transpiration de femmes, parfums de pauvres. Pourrait revenir l'écho de tous ces mots qui ont traversé l'air, ces discussions, toutes ces voix, aiguës parfois, sincères toujours, maladroites, mais exigeantes... Les murs, peut-être, gardent des traces (p. 20).

Des revenantes qui hantent les lieux, et qui refont, encore et encore et toujours. Les ombres laisseront des traces (C.B., p. 21).

Claire Lacombe se souvient aussi de sa première intervention à l'Assemblée où elle offre sa personne à la République. Moment important qui cristallise la place d'un corps et d'une parole propres de femme dans un lieu civique:

Alors, je ne suis plus en eux, mais devant eux, je les regarde, je suis moi, ils sont eux, là devant, en face, à leur place. Moi, à la mienne. Je les regarde. Ils sont beaux, elles sont belles. Alors, deuxième décision: je respire et je parle, à eux, tous, là, qui le veulent. Et c'est moi, Claire Lacombe, née dans l'obscur Ariège, en 1765, de parents anonymes, négociants de campagne inconnus, et je dis «actrice et sans place, voilà ce que je suis; cependant, ce qui devrait faire l'objet de mon désespoir répand dans mon âme la joie la plus pure». Et c'est vrai: mon personnage est ma personne, les mots que je dis sont les miens, ils sont ce que je pense; ils sortent seuls, et c'est facile. Et j'étais comme une première femme qui parle pour la première fois... Et je suis contente d'être actrice, et d'être sans emploi, car c'est ici que je veux m'employer dans la vie vraie, car je sais ce qu'il faut faire (...). Et enfin je termine: «Je n'ai que ma personne, et je veux la donner pour ma patrie» (C.B., p. 21).

Ce qui est souligné une fois de plus est la nécessité d'une *vie, vraie et utile* qui pourrait éclore dans l'espace public et politique. La mémoire de Claire Lacombe s'arrête sur un troisième indice de cette pénétration dans l'espace de l'autre masculin, l'affrontement entre les femmes du club et les poissardes à propos du port de la cocarde⁸:

Je voulais qu'on oblige les femmes aussi à porter la cocarde. Que les femmes aient le droit, le devoir, elles aussi, de se reconnaître d'un coup d'œil, de se comprendre, de montrer qu'elles se placent, dans la République

8 La question des cocardes a déchiré les esprits en août et septembre 1793. A la suite d'affrontements entre des femmes qui portaient la cocarde et d'autres qui la refusaient, la Commune a établi, le 21 septembre, un décret en obligeant le port, comme pour les hommes de la Révolution.

ou dehors. D'autres femmes n'ont pas voulu... Alors, on se bat, c'est normal. Ils disent «désordre»... Mais moi, je dis que la Révolution, ce n'est pas nécessairement leur ordre (C.B., pp. 12-13).

L'enjeu ici est l'égalité entre hommes et femmes et l'entrée réelle de ces dernières dans la citoyenneté: appelées citoyennes, elles sont en fait dépourvues des droits de la citoyenneté. Revendiquer le port de la cocarde implique prolonger les droits des femmes reconnues membres du Souverain, «premier pas qui devait être suivi d'autres conduisant finalement à une citoyenneté féminine complète par l'octroi des droits politiques du citoyen (porter les armes et voter)»⁹.

Les femmes existent-elles en République? Tel est le doute qu'émettent les deux militantes. Anne Colombe, au départ double féminin de Claire Lacombe dans l'action, y répond par la négative et déconstruit, un à un, les arguments de sa compagne. Le combat féminin de la Révolution est marqué par une illusion trompeuse. Les femmes se sont seulement cru naître, posséder une parole, dominer leur corps, habiter un nouvel espace. L'association entre l'accouchement et une nouvelle vie est détournée par l'imprimeuse; la délivrance n'ayant pas donné lieu à la naissance de femmes libres, mais seulement à des fœtus: «Et les fœtus, c'est nous! Nous avons cru que nous naissions, les femmes, mais c'était une erreur, une monstrueuse illusion; faux, tout cela, tout faux. (...) Nous sommes nées mortes!» (C.B., p. 15).

Elles sont nées fœtus, ou bien pantins, automates; de toute façon, elles ne sont pas des corps doués d'autonomie et de maîtrise. Elles ne sont que des poupées manipulées par les ficelles du patriarcat révolutionnaire, retournant vers le néant:

Ils ont besoin de nous, ils nous prennent; nous gagnons avec eux, ils nous jettent. Alors, nous restons là... Des pantins aux ficelles qui traînent dans la boue et s'alourdissent sous nos pas, freinant vers l'immobilité, fatigue, sommeil, brouillard... Nous ne pouvons rien faire (C.B., p. 15).

Corps de femmes du peuple, de surcroît non pliés aux règles de l'esthétique féminine, ils ne peuvent qu'être objets de la répulsion et du rejet de ceux qui possèdent le pouvoir:

⁹ GODINEAU, D., *Citoyennes tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Aix-en-Provence, Ed. ALINEA, 1989, p. 170.

Mais regarde-toi, Claire, ou regarde-moi... c'est pareil! Les mêmes, nous sommes les mêmes. Cette tenue ridicule, ces cheveux en broussaille, comme moi, ce peigne planté dedans, n'importe comment, et qui ne donne forme à rien; ton visage, s'il est mat, c'est de la poussière, de la crasse, le savon manque, la poudre et la pommade, nous ne savons pas ce que c'est. Ces yeux creux, gris, presque, à force de ne pas savoir ce qu'ils voient, ou de trop le savoir; cette bouche mal nourrie où les dents commencent à jaunir. Si tu portes des pistolets, ils te font les hanches pointues (C.B., pp. 18-19).

L'idéal des militantes est la *femme libre*; et cette liberté, tournée vers l'intérêt général et non plus particulier, passe par un refus de la coquetterie¹⁰ (Godineau, 1989, p. 279). Mais à la différence des hommes dont la saleté «peut se nettoyer avec des mots à l'intérieur de la tête», les femmes ne possèdent «pas de mots» (C.B., p. 19) ayant cette capacité. Les révolutionnaires des rues sont reflétées dans un langage qui n'est pas le leur et sont soumises à un processus de dénégation, de classe et de genre (les femmes seraient les «pauvres des pauvres», C.B., p. 25): «Nous sommes «sans»... sans-culottes, sans biens, sans «propriété», sans histoire, sans vertus, sans futur. Sans-culottes d'abord! Femmes ensuite» (C.B., p. 19).

Les mots qu'elles profèrent sont aussi bien souvent supplantés par ceux de l'autre dans un processus qui nie leur action révolutionnaire pour la transformer en subversion et débauche:

Moi, j'imprimais: «combats, luttes, injustices, bonheur...». Eux, ils disent: «agitation, rixes, bagarres de rues», ce sont leurs mots. Ils disent: «chevaliers errants, femmes émancipées, grenadiers femelles, furies sangui-naires...». C'est nous (C.B., pp. 15-16).

Anne Lacombe, inlassablement, analyse l'impossibilité d'une parole féminine. Echec, car manque le pôle du récepteur de la communication. C'est ce que dénonce brutalement un troisième personnage, la logeuse qui a auparavant hébergé Claire Lacombe: «Quand les cris remplacent les mots, il faut se boucher les oreilles. Les tympans grincent et c'est désagréable» (C.B., p. 16).

En effet, comme le souligne Dominique Godineau¹¹, les révolutionnaires ne parleraient pas: les documents de l'époque affirment qu'elles crient, hurlent, glapissent, vocifèrent... Dégoût donc du corps et de la parole de ces femmes qualifiées de «bacchantes hystériques» (C.B., p. 20). Echec aussi,

¹⁰ *Ibid.*, p. 279

¹¹ *Ibid.*, p. 347.

car la parole est censurée. Anne Colombe voit d'abord son journal interdit puis, la répression se faisant plus oppressante, toutes les sociétés féminines sont supprimées le 31 octobre 1793; la clé du local servant de réunion aux femmes du club qui fait tant rêver Claire Lacombe n'est d'ailleurs pour Anne Colombe plus que la «clé de songes avortés» (C.B., p. 14). Echec encore, car les revendications des militantes sont menacées de l'oubli – Anne Colombe pressentant déjà ici l'orientation d'un discours historique futur: «Envolés, foutus, terminés, nos mots se sont évaporés dans la nature ou brisés contre un mur; à présent, nos corps même sont de trop. (...) Prairial An III... et qui s'en souviendra?» (C.B., p. 15).

Enfin, Anne Colombe dénonce la volonté masculine de réclusion des femmes dans l'espace privé. Alors que les militantes revendiquent à partir de l'été 1793 avec de plus en plus de force leur participation au Souverain et à la citoyenneté, beaucoup d'hommes voient ces manifestations d'un mauvais œil et «l'immense majorité des révolutionnaires et, parmi eux, les Jacobins, restent massivement partisans, à quelques exceptions près, du retrait de la femme dans la vie domestique»¹². L'idéal de la femme promu par les discours sera donc celui de la mère de famille, «divinité du sanctuaire domestique»¹³ – «reine» isolée d'un «foyer où les ventres sont creux» (C.B., p. 16), sainte qui ne peut être «fatiguée, découragée, blessée, misérable» (C.B., p. 19) comme son mari, affirmera Anne Colombe. Peu avant que Claire Lacombe ne sorte de prison, à la suite des insurrections du mois de mai 1795, la Convention réitère d'ailleurs l'exclusion des femmes de l'espace public et civique en leur interdisant d'entrer dans ses tribunes et en leur prohibant les attroupements en rue de plus de cinq. Le silence et la solitude du foyer gagnent les rues de Paris.

Anne Colombe conclut que la parole n'a plus lieu d'être («Nous avons tout dit, c'est fini. Il n'y a rien à dire, plus rien», C.B., p. 14) et, désabusée, résume la situation de la femme dans la société patriarcale: «Ils veulent nous isoler, nous museler, notre avenir est hors de l'Histoire, entre quatre murs» (C.B., p. 16).

«Nous, nous sommes l'abîme de l'Histoire. On ne fait pas l'Histoire au fond d'un précipice» (C.B., p. 20).

12 SLEDZIEWSKI, E., «Révolution française. Le tournant» in DUBY, G.-PERROT, M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992, 4^e t, p. 49.

13 Discours de Chaumette, procureur de la Commune, le 17 novembre 1793, in LACOUR, L., *Trois femmes de la révolution. Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe*, Paris, Plon, 1936, p. 407.

Quelles alternatives?

La logeuse, porte-parole de la faction des modérées de la Révolution, constate aussi l'oppression de la femme dans un système patriarcal, mais ne souhaite pas que les femmes continuent de s'engager dans la voie de la révolte. Elle propose dès lors à Claire Lacombe de vivre avec elle et de domestiquer son corps: retrouver possession de son corps en le rendant propre et le plier à la vie close du foyer et de ses tâches. Ce qu'elle propose en définitive est de taire la parole au profit du travail avec les mains comme clé pour la *vie*:

Je te donne mon toit, mes murs, j'ai du savon, tu pourras te laver aussi longtemps que tu voudras. Tu froteras ta peau, cela te nettoiera la tête. Et quand les mots seront partis, je t'apprendrai les mains. Les mains qui lavent, les mains qui soignent, les mains qui pétrissent la pâte, qui coupent les légumes, qui épluchent, les mains qui cousent, qui ravaudent, les mains qui font que l'on peut vivre et non les mots qui indisposent (C.B., p. 22).

D'autre part, Claire Lacombe, après l'exaltation des conquêtes passées, tombe dans le désespoir. A la place des mots qui tentent d'expliquer, de prouver, de convaincre peut-être, le cri de folie revêtira, pense-t-elle momentanément, plus de force. Contre la prétendue folie «qui permet d'ostraciser celles qui dérangent», elle évoque «le choix de la folie comme expression glorieuse de la fulgurance du désir face aux censures qui oppriment»¹⁴. Cette première revendication de la folie comme recours pour être entendue et écoutée ouvre des brèches aux pièces suivantes – la folie, manifestation non de délire, mais bien de savoir, la folie comme prise de possession d'un corps et d'un esprit longtemps bafoués:

La folie, c'est une solution... Un rôle superbe et qui commencerait par un hurlement, toujours le même, même longueur, même intensité, et infiniment répété, inlassablement, inexorablement. L'Amazone fouettée, enfermée, libérée, aurait tout arrêté dans sa tête pour y effacer l'humiliation et le désarroi, et dans son corps aussi. Là où elle crie, elle sait. Avec son hurlement, elle s'arrête en gloire. Ce cri ouvert qui continue de cracher le passé efface le présent, le futur, l'échec. Immortalité. Et puis, la folle veut dire. Sur le cri de la folle, on parle, les gens se posent des questions, interprètent, ou inventent, ils vivent. La folle devient folle parce qu'elle sait qu'elle a raison... Je veux devenir folle! (C.B., p. 22).

14 DUBOIS, J., *op. cit.*, p. 14.

Enfin, le dernier personnage à entrer en scène, la jeune actrice Gabrielle, évoque un lieu qui permet aussi d'être entendue: la scène de théâtre. Mise en abîme donc, bien que la parole au théâtre selon Gabrielle ne possède pas l'audace de celle proposée par Michèle Fabien. L'actrice remarque que les personnages féminins des pièces dans lesquelles elle joue restent prisonnières du carcan de l'Histoire et qu'elle ne peut détourner leur situation tragique en leur insufflant sa propre parole de femme, comme le réalise justement l'auteur. Néanmoins, Gabrielle, dans le refuge de la scène, parle, est écoutée, peut pleurer, rire, exprimer des sentiments, ce qui est une façon de sortir du néant imposé à la femme idéale, forte, immuable, modèle de la mère de famille au foyer, telle qu'elle était décrite par Anne Colombe:

C'est bien, même si les livres ne disent pas la vérité, sur une scène, on peut être heureux de pleurer, même de perdre...aussi nombreuses que l'on veut! Même si l'homme grec que je joue ne peut pas dire tout ce qu'il pense. Je m'en vais (C.B., p. 27).

Tels sont les derniers mots proférés de la pièce. Anne Colombe, la logeuse, Gabrielle ont, chacune à leur tour, quitté la scène. Le jour se lève et Claire Lacombe, qui avait tant cru en la solidarité, se retrouve seule pour affronter la liberté.

BERTY ALBRECHT

La stèle commémorative pour déclencher la mémoire

Au début du deuxième volet de *Des Françaises*, Berty Albrecht, une journaliste commente la stèle commémorative¹⁵ de la résistante du groupe *Combat*, exécutée en de mystérieuses circonstances. Un monument entre l'ancien et le nouveau Paris, le marbre et le bronze, deux dates, deux médaillons: Berty Albrecht serait-elle double?, se demande la journaliste. Sur le socle gravé, «tout est dit, donc... rien» (C.B., p. 35) et la pierre, lisse, ne reflète rien non plus. S'approche Mireille Albrecht, «la-fille-de-Berty-Albrecht» (C.B., p. 35) qui affirme ne plus savoir qui elle a connu. La journaliste propose alors pour la première fois, mais elle répétera à maintes reprises l'objectif au fil du dialogue, de rester auprès du monument et de chercher Berty Albrecht, «non pour ce qu'elle cache, mais pour ce qu'elle pourrait nous faire dire» (C.B., p. 36). Cette poursuite recouvre une nécessité, car elle permettrait aux femmes de se situer dans une sorte de généalogie féminine et de trouver une

¹⁵ Elle a été inaugurée le 28 octobre 1988 par François Mitterand, peu avant que soit écrite la pièce.

place. C'est ce qu'exprime la journaliste qui ne sait rien de sa grand-mère morte à Dachau:

Pour moi, elle n'a ni visage, ni corps. Pas d'image (...) c'est un mot, ou plusieurs, c'est une histoire... vraie comme une légende et dans laquelle parfois je flotte sans trop savoir où me placer, moi non plus. Parfois, je suis comme elle, présente et absente à la fois. Berty Albrecht, elle est là, nous devons la chercher, il faut continuer; c'est bien, on avance (C.B., p. 42).

Départs incessants: une exigence pour le corps et la tête

La mémoire revient par bribes à Mireille Albrecht. Sur la scène vont apparaître aussi des revenants, Berty Albrecht, son époux Frédéric Albrecht et Henri Frenay, son amant et compagnon de *Combat*. Apparaît enfin, au terme de la pièce, la donneuse, la femme qui a livré Berty Albrecht à la Gestapo.

Le discours de Berty Albrecht est ponctué par le leitmotiv *partir*: «Il fallait partir» (C.B., pp. 37, 46), «Il faut que je m'en aille» (C.B., pp. 40-42), «Je vais partir» (C.B., p. 56). Le départ de Londres, présent dans la troisième séquence de la pièce, est révélateur de ce qui anime Berty Albrecht. Elle tente de convaincre son époux de la nécessité *vitale* de son retour en France. Ce qui dans la réalité historique¹⁶ est une divergence de style de vie entre les époux —Berty Albrecht préfère la réalisation de ses idées sociales à l'oisiveté de la vie mondaine que lui offre son mari— devient, chez Michèle Fabien, source de division de la protagoniste. Le corps de Berty Albrecht parle et dit son mal-être par une douleur située dans le ventre, par des bouffées de chaleur et une sensation d'étouffement:

Ici, je me sens à côté de moi-même, l'une qui regarde l'autre, constamment, et c'est insupportable. (...) Ici, je me sens chaude et moite, il y a comme un trou dans mon ventre, qui fait mal, et j'étouffe. J'ai soif (p. 40).

La scission s'opère au niveau du corps et de la tête. Tous deux sont tournés vers un ailleurs, la défense de la condition ouvrière, mais sont frappés par l'inutilité, car ancrés dans les conventions d'une vie bourgeoise. Alors que Berty Albrecht a un corps soumis à l'esthétique féminine bourgeoise, elle souhaite ressentir en elle la vie des travailleuses qu'elle défend:

¹⁶ Nous renvoyons à la biographie écrite par Mireille ALBRECHT, *Berty. La grande figure féminine de la résistance*, p. 64. Ce livre est certainement l'intertexte principal de la pièce de Michèle Fabien.

Berty Albrecht: Je veux savoir, je veux connaître dans mon corps la véritable vie de ceux que je défends, de celles surtout, elles en ont tant besoin, pour qui je veux me battre, avec qui...

Frédéric Albrecht: (...) J'aime toi, ton corps, ton rire, tes mots. Et puis regarde-toi, comment peux-tu imaginer? Jamais tu ne seras une ouvrière. Le moindre chiffon sur ton corps semble coupé par un grand couturier (C.B., p. 40).

Ce qui est en jeu ici est aussi une question de savoir. Exigeante avec autrui, Berty Albrecht s'impose un apprentissage avant d'entreprendre l'action (c'est d'ailleurs le second leitmotiv, poussé jusqu'à la saturation, qui martèle son discours). D'autre part, elle éprouve un écartèlement au niveau des mots. La parole qu'elle désire préférer, fondamentalement sociale, doit être tue sur les injonctions de son époux banquier. Sous la menace de la censure et de l'inutilité, Berty Albrecht, comme Claire Lacombe, décide donc de quitter le foyer en quête d'une place:

Frédéric Albrecht: Apprends simplement à te taire, de temps en temps, garde tes mots pour tes amis, pour moi...

Berty Albrecht: Alors ils sont inutiles.

Frédéric Albrecht: Pour eux aussi.

Berty Albrecht: Tu vois, il faut que je m'en aille.

Frédéric Albrecht: Mais tu as tout, ici.

Berty Albrecht: Oui, justement, c'est trop. Et moi aussi, je suis de trop. Parfois, j'ai peur. Il faut que je trouve un endroit où mon corps ait une vraie place, avec ma tête. J'ai soif (C.B., p. 41).

Dans la séquence suivante, la journaliste répète la nécessité de chercher Berty Albrecht parce que sa quête, articulée autour du triplet espace, corps, parole, est emblématique du désarroi de ses pairs:

Elle a raison, on ne sait pas toujours où ça se place, un corps de femme (C.B., p. 42).

Comment faire, quand on est une femme, une femme différente des autres, comment faire pour transmettre sa singularité? Peut-on l'oser? (C.B., p. 43).

La pièce retrace les différents départs qui sont une réponse au constat d'impuissance du corps ou de la parole. A Vierzou, Berty Albrecht éprouve la faiblesse du corps, du corps féminin insiste-t-elle, face à l'occupant allemand:

Le plus dur, c'est cette envie de mordre, de griffer, d'étriper, d'aveugler, de castrer... (...) Oui, supporter cette impuissance, quand la rage vous étreint le corps et que ce corps est inutile. Cette fois-là, à Vierzon encore, ces officiers qui avaient bu, qui tambourinent à la porte. A l'intérieur, un tout petit verrou et cinq femmes, dont deux jeunes filles; à l'extérieur, des soldats ivres. On sait la suite, c'est dans tous les romans de gare! Il faut ouvrir la porte, bien entendu, laisser entrer, laisser choisir, et nous, bétail humain... (...) Ça pue l'alcool, l'ennemi, l'occupant, le pouvoir, ça pue aussi notre impuissance à nous, les femmes (C.B., pp. 45-46).

A nouveau ici se profile le savoir, non pas tant celui d'un apprentissage, mais un savoir intuitif féminin et ancestral, absolu aussi (il n'est pas besoin de toujours citer le complément direct du verbe, comme lors du cri de folie de Claire Lacombe), qui soude entre elles les femmes:

J'ai planté mes yeux dans les siens, à elle, cette jeune fille hagarde... elle savait, elle aussi. L'ai agrippée avec mon œil. Je voulais qu'elle sache, qu'elle comprenne, au moins cela, qu'il ne fallait pas se battre, et pas se débattre non plus (...). Elle a compris, je le sais, je l'ai su. Elle est sortie un peu absente, avec cette ignoble chose en uniforme (C.B., p. 46).

La conséquence ne se fait pas attendre: «Il faut que je m'en aille. A Lyon, retrouver Henri» (C.B., p. 46). Lyon, c'est la résistance. Cette dernière semble acquérir un statut de lieu —«Sans la résistance, où est-elle?» (C.B., p. 38) soulève la journaliste—, et devenir l'endroit adéquat aux aspirations de Berty Albrecht, incompatibles avec une vie qui ne serait que le jouet du destin: «Faut-il que l'Histoire tourbillonne pour que je me trouve une place?» (C.B., p. 49). La résistance est aussi cet espace de solidarité qu'elle, à l'instar de Claire Lacombe, a poursuivi au cours de ses entreprises (fonder *La vie sexuelle*¹⁷, par exemple, s'inscrivait dans la volonté de «dire la chaleur de ne pas être seule, de se sentir ensemble» (C.B., p. 42). L'activité de résistance s'interrompt brutalement quand elle est internée. Réfugiée dans un asile pour éviter de subir le prolongement d'un internement administratif, Berty Albrecht fait l'expérience de la folie, plus précisément du cri de la folie, qui n'était qu'un songe pour Claire Lacombe. Le corps emporté par le cri, magnifique, superbe pour la révolutionnaire, transcende la division et convertit la douleur du ventre en jouissance, avant de retomber dans la lourdeur, la chaleur, la moiteur du manque à être:

17 Cette revue, fondée par Berty Albrecht en 1933, s'appelle en réalité *Le problème sexuel* et visait à l'information et l'émancipation de la femme.

S'appliquer, tous les jours de sa vie, à ne pas devenir folle. Et cela, je l'ai fait. A l'asile, je l'ai su, seulement à l'asile, quand j'ai poussé mon cri, mon grand cri d'hystérique (...). C'est tout mon corps, alors, qui s'est poussé dedans, qui est devenu ce cri, aigu, tendu, tenu, strident, magnifique. C'est mon corps tout entier qui s'est gonflé de l'air pour devenir cette voix que je ne connaissais pas, ce plaisir tout nouveau dans le ventre qui devient gorge, et ce corps inconnu, emporté par le cri, qui envahit tout, traverse le mur de pierre... Jouissance. Immense. Inouïe. Calme, ensuite, bien être... Trop. Danger. Entre le silence et le cri, comment peut-on revivre après avec un corps lourd, dans la pesanteur, et l'air autour, troué? (C.B., pp. 38-39).

Dernière séquence, dernier départ, ultime monologue de Berty Albrecht. Elle s'est dite et, comme Claire Lacombe, constate qu'il n'y a plus rien à dire. Elle observe cette stèle, bloc soudé et muet d'où ne sortiront «pas d'odeur, pas d'idée» (c'est un monde profondément sensoriel qui se déploie dans *Des Françaises*), «pas de souffrance» (C.B., p. 56). Elle constate qu'il n'y a «pas de place dans le monde pour cette image de Dieu reproduite tout entière dans l'homme et dans la femme, égaux» (C.B., p. 56). Pas de place non plus pour le bonheur et l'espoir, seulement pour des choses «insupportables» (C.B., p. 57). La quête se solde par un échec. Une vie qui serait proche du néant, au travers d'un corps neutre, sans volonté, pareil à «une grande amibe molle» (C.B., p. 57), réceptacle de l'acceptation de l'horreur chassant la pensée propre, cela, Berty Albrecht ne peut l'accepter:

Cette mort-là n'est pas dans mes moyens. Je ne peux pas vivre avec elle. Sans doute, moi, je n'étais pas prête (C.B., p. 57).

CHARLOTTE

Une actrice pour être le maître d'œuvre d'une image de sa vie

Charlotte est la dernière pièce de Michèle Fabien, achevée en 1998. L'auteur s'intéresse ici à un personnage de la vie royale de son pays, la Belgique et l'aborde, comme de coutume, par une recherche historique exigeante¹⁸. L'Histoire retient la destinée tragique de Charlotte: fille de Léopold Ier et épouse de Maximilien de Habsbourg, elle a régné sur le Mexique trois courtes années (1864-1867) et, l'entreprise du Mexique ayant tourné à l'échec (le couple est abandonné au niveau politique par Napoléon III et le

¹⁸ Un intertexte fondamental est d'ailleurs la correspondance de Charlotte de l'année 1869, publiée par L. van YPERSELE.

Pape, Maximilien est fusillé), elle sombre dans une nuit de folie longue de soixante ans.

Dans cette pièce, la plus élaborée de Michèle Fabien, deux personnages, deux doubles Charlotte 1 et Charlotte 2 dialoguent, se racontent et s'affrontent. Après *Claire Lacombe*, le théâtre dans le théâtre resurgit. Au début de la pièce, Charlotte 1 fait appel à une actrice qui, se demande Charlotte 2, lui permettrait d'«être le maître d'œuvre d'une image de sa vie?» (Ch., p. 11)¹⁹. Par la fiction, Charlotte 1 retrouverait une identité et une image propres:

Charlotte 1: Je demande une actrice pour des mots, pour un corps, pour des images, pour des idées, aussi, peut-être, pourquoi pas? Une actrice qui serait moi sans l'être tout à fait, aurait mes mots, mon corps, mon image, mes idées pas ma vie; mais qui aurait, quand même, mon expérience (Ch., p. 10).

Au doublet *corps et mots*, qui véhiculent des *idées*, omniprésent dans les deux œuvres antérieures s'ajoute ici la revendication explicite d'une image, d'une représentation personnelle. Pour Michèle Fabien, en effet, la femme en général est inscrite dans le patriarcat, est «toujours prise dans une histoire qui n'est jamais la sienne, qu'elle n'a jamais l'occasion de contribuer à édifier; parce qu'elle est victime d'une symbolique qu'elle n'a pas inventée»²⁰. Cependant, Charlotte 2, qui constamment conteste les assertions de sa compagne, la met en garde contre un théâtre semblable à une rengaine, pétrifiant l'être et son histoire dans une image qui n'est pas la sienne, comme pouvait l'être la stèle funéraire de Bertie Albrecht:

Ovations, bravos, une foule en délire, qui pleure et compatit, se lève et bat des mains. Et puis ça recommence encore soir après soir, ça répète et ça répète, recommence et reedit jusqu'à la pétrification, la sclérose, l'automatisme, la nausée, l'habitude... Alors, l'histoire qui s'est construite avec des mots vivants, un corps vivant, une tête vivante, cette histoire-là s'achève, fige ses contours à jamais, se définit complètement, immuable; elle s'éloigne, se fossilise, se grave on ne sait où, comme un nom sur une stèle remplace une personne. Comme le marbre ou le granit remplacent la chair ou le sang. Comme une image remplace une personne (p. 12).

19 Tous les extraits de *Charlotte* proviennent de FABIEN, M., *Charlotte, Sara Z., Notre Sade*, Bruxelles, Labor, 2000. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte (Ch., p. X).

20 DORT, E. - FABIEN, M., «Tout mon petit univers en miettes; au centre quoi?», *Alternatives théâtrales*, n.° 3, 1980, p. 63.

L'exigence d'une parole, parole critique, réflexive est énoncée et le processus de remémoration peut commencer. Charlotte 1 détient le rôle de l'im-pératrice déchu et Charlotte 2, celui de l'actrice et confidente. Peu à peu, l'identité de Charlotte 2 se multiplie: dans un mouvement de va-et-vient continu, Charlotte 2 devient Charlotte 1, Maximilien, un officier appelé Loysel, Léopold Ier. L'identité de Charlotte 1, elle aussi, se fragmente et les doubles tendent à se confondre dans un tourbillon qui entraîne le spectateur ou le lecteur dans les méandres de l'appareil mental perturbé du personnage.

La condamnation à l'errance

Vous êtes pour eux l'étrangère, l'autre, celle qu'on ne peut entendre, celle qu'on refoule et qui perpétuera son voyage, errant, peut-être à jamais sur des mers inconnues... (Ch., p. 29).

Tels sont les mots que Charlotte 2 prononce pour dire comment, au retour du Mexique, Charlotte fut perçue par les Européens. Mais l'errance et l'ostracisme perpétuels caractérisent plus largement la destinée de la princesse. La parole de Charlotte, au gré du flux de la mémoire, s'arrête sur les différents lieux où elle a vécu: Milan²¹, Miramar²², Funchal²³, Chapultepec et Cuernavaca au Mexique²⁴, la France, le Vatican²⁵, Laeken, Tervuren et Bouchout en Belgique²⁶, ... En examinant l'exclusion qu'elle a subie, Charlotte 1 se limite à compter jusqu'à neuf: neuf villes, ces «villes aux lourdes portes qui se sont refermées sur moi: la ville dedans, et moi dehors» (C.B., p. 48), «image quasiment thébaine»²⁷.

La forclusion se décline à différents niveaux et comme le souligne Jacques Dubois, elle remonte aux origines²⁸:

21 Charlotte a résidé en Lombardie avec son époux, nommé gouverneur de Lombardie-Vénétie par François-Joseph d'Autriche (1857-1859).

22 Palais de la côte adriatique où Charlotte et Maximilien se sont retirés après l'échec de l'expérience lombarde.

23 En 1859, le couple s'embarque pour un long voyage et fait escale à Funchal, sur l'île Madère où Maximilien retrouve le souvenir de son ex-fiancée décédée.

24 Résidences des empereurs, au Mexique.

25 Par la France et le Vatican, Charlotte se réfère à sa mission en Europe en 1867, où elle est chargée de convaincre Napoléon III et le Pape Pie IX d'envoyer des renforts au Mexique.

26 A Laeken, Charlotte a passé sa jeunesse, jusqu'à son mariage en 1857. De retour du Mexique, elle y reste de 1867 à 1869. Elle demeure à Tervuren jusqu'en 1879, puis à Bouchout jusqu'à sa mort, en 1927, où elle sombre peu à peu dans la folie.

27 *Lecture de Marc Quaghebeur in Charlotte..., op. cit.*, p. 165.

28 DUBOIS, J., *op. cit.*, p. 12.

Charlotte 1: Ma vie? Tu es mon père qui dit non à mon nom, tu es Maximilien qui dit non à mon lit. Tu es Napoléon qui dit non à mon histoire. Tu es l'Histoire qui me dit non! Mon histoire qui me bannit, et mon nom, et mon lit. Est-ce ma vie, cela? (Ch., p. 28).

L'obscurité dans l'Histoire, la mémoire collective prolonge la négation de l'histoire personnelle. Charlotte est aussi le nom de la première épouse tant aimée de Léopold Ier et cette homonymie fait vaciller l'identité de la princesse qui se doit de réaffirmer: «Charlotte c'est moi, et rien que moi.» (Ch., p. 28). Elle souffre aussi du rejet de son époux qui dit non à son corps et non à ses idées. Charlotte sait que Maximilien s'absente à Cuernavaca pour rejoindre sa maîtresse:

Charlotte 2: Je dois partir, Charlotte, notre domaine de Cuernavaca réclame mes soins.

Charlotte 1: Bataille avec la chose que je ne connais pas, au fond de moi, velue et répugnante, qui me fait peur et m'empêche de mordre, de hurler, de griffer. Toute sinistrée à l'intérieur, mais digne à l'extérieur, Charlotte, répond: «Le jardinier soigne le jardin, à Cuernavaca; et toi, à Cuernavaca tu soignes la femme du jardinier. La mère et l'enfant se portent bien. Je le sais» (Ch., p. 31).

Le corps de l'impératrice est habité par une *chose* étrange qui la réduit au silence. Celle-ci s'était déjà manifestée durant la nuit de noces, où pour la première fois, Charlotte éprouve l'impuissance de son corps de femme:

Charlotte 2: Mon corps dit non, tout mon corps; mais lui, il n'a rien entendu, il ne doit pas entendre, pas savoir. Ma bouche dit «Viens», mon sexe dit «Va-t'en». Lui n'a rien entendu, je me sens empalée, forcée, fendue, il gémit, moi aussi, en même temps...

Charlotte 1: Une chose étrange est née en moi, visqueuse comme l'impuissance, qui rampe à l'intérieur et me dit d'accepter, de me taire. Angoisse? Peur? (Ch., pp. 24-25).

La *chose* apparaît à maintes reprises dans les souvenirs de l'impératrice et prend la forme d'une substance vivante, «gluante» (Ch., p. 33), comme l'est d'ailleurs la nuit dans *Claire Lacombe*; elle est semblable à la *chose* qui envahissait Berty Albrecht: nichée dans le «ventre» (Ch., p. 33), le lieu du corps où se concentre le mal-être de la femme, elle l'empêche de *mordre*, de *griffer*, de se révolter. La *chose* se déploie encore quand Charlotte se voit exclue par son mari de l'espace politique en raison de sa condition de femme:

Charlotte 1: Et quand tu reviens de Cuernavaca ou d'ailleurs, tu me chasses. «Chère Charlotte, je suis en réunion, conseil de ministres, ce n'est pas la place d'une femme...».

Charlotte 2: Brouilles.

Charlotte 1: Non. Et Charlotte en silence: «Mais c'est moi qui ai fait voter les nouvelles lois agraires, qui ai défendu qu'on endette les ouvriers, qui ai réglementé le temps de travail et qui ai fait en sorte que les fils n'héritent plus les dettes de leurs pères.» Bataille avec au fond de moi la chose qui me noue les tripes, griffue comme la haine et visqueuse comme la peur qui m'empêche de dire: «Non. Je veux rester!». Victoire de la chose (Ch., p. 32).

Charlotte, comme Berty Albrecht, est porteuse d'un *savoir* qu'elle a acquis par l'enseignement de son père, la discipline de fer qu'elle s'est imposée et l'expérience. Tout au long de la remémoration, elle revendique ses idées de réforme qui, niées, ont débouché sur cette vie malheureuse qu'elle aurait voulu voir reconstruire par l'actrice (est révélatrice, à ce propos, l'absence de virgule dans «mes idées pas ma vie», Ch., p. 10). Le *non*, enfin, provient de Napoléon III et du Pape auprès desquels Charlotte, en vain, a sollicité de l'aide pour rétablir l'ordre au Mexique.

Charlotte libère donc des mots trop longtemps enfouis; elle constate que croît un *savoir* revêtant une forme d'absolu et remarque que cette parole s'accompagne de manifestations corporelles, de sécrétions. La chaleur qu'elle éprouvait, comme Claire Lacombe et Berty Albrecht, diminue aussi:

Charlotte 2: Vous transpirez.

Charlotte 1: Oui, j'aime. C'est mon corps qui vit, mon odeur que je reconnaissais. Celle de la rage, de la terreur, celle d'un certain amour aussi. Quelque chose sort de moi, de ma peau, de mon nez, de ma bouche, de mon vagin. Un peu visqueux, un peu âcre. C'est bien. C'est la peur gluante qui se liquéfie, qui s'en va et chasse le silence. Le souffle est plus facile, et la parole aussi (Ch., p. 42).

Charlotte 1: Ils croiraient que je deviens folle, donc que j'abdique. La folie est la dernière ville interdite. J'ai moins chaud. Je crois que la chose s'en va, que j'en sais plus, lumière, on peut parler (Ch., p. 49).

Du haut de cette folie dans laquelle elle se réfugie, tout en s'en défendant, Charlotte parle et expulse la *chose* qui la réduisait au silence, comme l'ont fait Jocaste qui relâche son *ventre* pour *vomir* la terreur et l'horreur ou Berty Albrecht, qui juste avant le dernier départ, à côté de la stèle, dit que sa

«gorge n'a plus rien à vomir» (p. 66). Une manière, pour ces femmes, d'accoucher²⁹ d'elles-mêmes...

Dans son parcours mémoriel, Charlotte se rapproche peu à peu de sa situation présente —la château de Laeken, ensuite celui de Bouchout où elle est enfermée depuis 1879. Elle imagine les moyens de s'échapper et décide d'écrire à Charles Loysel, pour qu'il serve d'intermédiaire entre Napoléon et elle. Son action ne peut être qu'efficace, vu sa propre impuissance de femme: «Rien ne l'empêche de parler, lui, c'est un homme» (Ch., p. 50). Identifications bibliques, désirs sadiques et masochistes, troubles d'identité s'enchevêtrent de manière effrénée jusqu'à la fin du texte. Charlotte voudrait vivre aussi *son Golgotha* ou Queretaro (le lieu où a été exécuté Maximilien), mais elle constate qu'une femme n'y a pas droit:

Charlotte 2: Ecrivons notre Golgotha, notre Queretaro.

Charlotte 1: Non. Pas de sacrifice! Seins trop voyants, taille trop étroite, hanches trop larges, chevilles trop fines. On ne voit que le corps et on n'écoute pas les mots; il faut tuer la femme, c'est tout.

Charlotte 2: Le temps des femmes n'est pas encore venu Ch., (p. 54).

L'espace non plus ajouterions-nous...

Comme il vaut mieux être homme, Charlotte s'invente un jumeau, Loysel, avant de devenir elle-même le militaire et découvrir qu'elle peut aussi «accoucher (...) puis baptiser. Nommer» (Ch., p. 55). Le dernier départ s'impose et Charlotte «déchire l'enveloppe humaine, trop petite, trop étroite, trop mesquine» (Ch., p. 60) pour se fondre avec Dieu. Elle est le Dieu de la Genèse, elle est le Mot et enfin, «les corps sont à leur place» (Ch., p. 61).

CONCLUSION

Sur la scène du théâtre, trois femmes et leurs compagnes ont tenté de se dire. Elles ont *décroché* des mots (comme dans *Jocaste*) pour témoigner de leur entrée dans un espace public vital, politique ou social, à la recherche d'une place pour leurs mots, savoirs et corps. Elles ont voulu ainsi se détacher des symboliques qui leur avaient été assignées et conquérir une image propre.

29 Résonne ici le concept d'abjection étudié par Julia Kristeva. Elle lie l'expulsion de l'horreur, de l'abject (c'est-à-dire «ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte», KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12) et l'accouchement d'une identité: «je m'expulse, je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel je prétends me poser. (...) Dans ce trajet où je deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi.» KRISTEVA, *Ibid*, p. 11.

Toutes trois disent aussi comment elles ont dû rapidement s'éclipser rapidement de ce nouvel espace. Un recours, alors? Peut-être le refuge dans un espace imaginaire, celui de la folie.

Sur la scène de théâtre, le rideau tombe. Claire Lacombe, Berty Albrecht et Charlotte sont seules, «le corps las»³⁰. Le cours de l'Histoire n'a pas été modifié; perdantes, ces femmes restent perdantes, mais des perdantes lucides; de la parole a eu lieu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBRECHT, M., *Berty. La grande figure féminine de la résistance*, Paris, Robert Laffont, 1986.
- DORT, B.-FABIEN, M., «Tout mon petit univers en miettes; au centre quoi?», *Alternatives théâtrales*, n° 3, 1980, pp. 52-64.
- DUBOIS, J., «Les revenantes», *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1999, pp. 12-14.
- FABIEN, M., *Claire Lacombe et Berty Albrecht*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1989.
- *Charlotte, Sara Z., Notre Sade. Théâtre. Lecture de Marc Quaghebeur*, Bruxelles, Labor, 2000
- FABIEN, M.-IVERNEL, Ph., «... rebond: paroles d'écrivaines. Une réponse de Michèle Fabien», *Etudes théâtrales*, n° 8, pp. 25-31.
- GODINEAU, D., *Citoyennes tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Aix-en-Provence, Ed. ALINEA, 1988.
- KERCKOORDE, M., *Charlotte ou la passion de la fatalité*, Bruxelles, Racine, 2001.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACOUR, L., *Trois femmes de la révolution. Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe*, Paris, Plon, 1936.
- SLEDZIEWSKI, E., «Révolution française. Le tournant», in DUBY, G.-PERROT, M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992, 4° t., pp. 43-56.
- YPERSELE, L. van, *Une impératrice dans la nuit. Correspondance inédite de Charlotte de Belgique (février-juin 1869)*, Ottignies Louvain-la-Neuve, Ed.Quorum, 1995.

30 DUBOIS, J., *op. cit.*, p. 14.

L'ESPACE ET LES MOTS DANS L'IMAGINAIRE MERNISSIEN

ANTONIA PAGÁN LÓPEZ
Universidad de Murcia

Il existe traditionnellement une stricte délimitation de l'espace extérieur opposé à l'espace intérieur dans la société arabo-musulmane. Cette démarcation spatiale obéit à une projection de certains principes et normes séculaires d'une pensée hermétique et dogmatique fortement attachée aux valeurs de la pudeur, de l'honneur et de l'intégrité familiale à préserver incontestablement de toute culture étrangère. L'espace extérieur, le dehors —représenté par la ville, les rues, les lieux de loisir— est ouvert et permis seulement aux hommes, tandis que le dedans, l'espace intérieur de la maison ou du harem, est le domaine absolu des femmes où elles vivent cloîtrées, ayant très peu de contact avec l'extérieur, avec la sphère sociale, lieu privilégié des hommes. La vie de la femme se réduit à l'espace privé de la maison ou du harem, espace qui rétrécit sa liberté de mouvement et qui la protège des regards des hommes et des dangers de l'espace ouvert.

Le récit *Rêves de Femmes* de Fatima Mernissi s'articule autour d'une dialectique de la fermeture et de l'ouverture, de l'espace privé et de l'espace public, qui se traduit par le confinement des femmes à l'espace clos du harem, contre lequel elles se révoltent, et deuxièmement par la liberté des hommes à franchir sans entraves cette séparation discriminatoire, dans la société marocaine des années quarante. Celle-ci est dominée par la colonisation française, divisée entre un ordre ancien et une pensée nationaliste et parcourue par des frontières physiques et invisibles qui rendent plus complexes et conflictuels les rapports entre les hommes et les femmes, entre les marocains traditionalistes et les nationalistes cohabitant dans le pays occupé par les français. Les femmes vivent cette étape de confusion dans laquelle elles

aimeraient participer activement, cachées derrière les murs du harem et derrière le voile, deuxième prison, qui les enferme publiquement et contre laquelle elles se prononcent en vain. L'interdiction d'accéder du privé à l'espace public, pour la femme, et la liberté de circuler, pour l'homme, de l'espace clos à l'ouvert, accentuent la dyssymétrie sociale des rapports homme-femme. Au sein de cette dialectique de la claustration et de l'ouverture se creuse une autre réalité antinomique, qui touche les femmes de près, celle de l'oralité, lieu féminin par excellence. La culture orale, mémoire du passé, porteuse de contes, chansons et histoires merveilleuses a survécu à travers les siècles grâce à la parole étouffée des femmes. Cet espace oral, privilège exclusif des femmes, est confronté à l'écriture, domaine traditionnellement accessible seulement aux hommes.

Fatima Mernissi nous introduit dans le harem familial de Fès, la maison familiale de son enfance, espèce de forteresse close aux fenêtres donnant sur la cour, pour explorer un univers de femmes diverses et complexes, conformistes et contestataires, qui se révoltent contre l'enfermement oppressant auquel les a confinées le harem. Sans perspectives de changement, elles rêvent entre les quatre murs d'un monde sans contraintes, dépourvu de frontières et d'interdictions. Dès le début du récit, on est plongé dans l'atmosphère fermée du harem où le monde des femmes est rigoureusement séparé de celui des hommes par de rigides frontières qui délimitent strictement l'espace des femmes de celui des hommes. Le terme *hudud*¹ présidant le roman est récurrent tout au long du récit et détermine toutes les activités quotidiennes et la conduite des femmes à l'intérieur du harem, projection de la structure sociale, ainsi que leur comportement dans l'espace public. Les frontières qui séparent les hommes des femmes sont nécessaires pour l'ordre et le bon fonctionnement de la société: «l'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les hudud»², affirme le père de la narratrice. Les femmes rêvent de transgresser les rigides normes de la maison familiale et de franchir le seuil du harem: «Elles étaient obsédées par le monde qui existait au-delà du portail. Elles fantasmaient à longueur de journée, se pavanaient dans les rues imaginaires» (R.F., p. 6). C'est ainsi que la vie quotidienne de la petite Fatima, comme celle des autres enfants et femmes de la maison, n'échappe pas à ce règlement sévère qu'imposent les frontières:

1 *Hudud*. Pluriel de *had*, termes désignant en arabe classique limite, frontière.

2 MERNISSI, F., *Rêves des femmes*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 5. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (R.F., p. x)

Mon enfance était heureuse parce que les frontières étaient claires. La première était le seuil qui séparait le salon de mes parents de la cour principale. Je n'étais pas autorisée à quitter notre seuil et à jouer dans la cour, le matin avant le réveil de ma mère, ce qui voulait dire que je devais m'amuser de six à huit heures sans faire de bruit (R.F., p. 8).

Les frontières configurent des barrières idéologiques dans l'inconscient collectif de la société arabo-musulmane, «la frontière est une ligne imaginaire dans la tête des guerriers» (R.F., p. 7) ajoute la narratrice. Ces frontières invisibles solidement appuyées sur les valeurs traditionnelles et sur les préceptes religieux génèrent des lois strictes au détriment des femmes, telles que la «qa'ida, la coutume ou le code des moeurs» (R.F., p. 62) dont les interdictions empêchent le plein épanouissement et le total bonheur des femmes dans la société marocaine des années quarante:

... des activités préférées des gens, telles que se promener, découvrir le monde, chanter, danser et exprimer son opinion, font partie de la catégorie des interdictions absolues pour les femmes. Le bonheur d'une femme viole la qa'ida. En fait la qa'ida se révèle souvent plus dure que les murs et les barrières (R.F., p. 63).

Fatima Mernissi affirme que dans tout groupe humain il existe une «qa'ida, une coutume, une tradition, une loi invisible» (R.F., p. 62), et que ces lois psychologiques sont encore plus rigides que les frontières physiques du harem qui rétrécissent l'espace de mouvement des femmes et les privent de liberté. Le respect des frontières idéologiques est aussi un moyen de préserver l'identité culturelle autochtone de l'acculturation coloniale: «Mon père répondait que les frontières protégeaient de l'identité culturelle, et que si les femmes arabes commençaient à imiter les Françaises (...) il n'y aurait plus qu'une seule culture. La nôtre mourrait» (R.F., p. 174). Les frontières idéologiques, transcendant le domaine de l'imaginaire, circonscrivent la sphère sociale, l'espace physique de la médina arabe, ainsi que l'intérieur du harem, microcosmos de l'espace urbain. Dans l'espace clos du harem les femmes ont le droit d'exister³, leurs sorties étant limitées à l'espace extérieur

3 Il faut préciser que le mot *harem* —variation du mot *haram* signifiant interdit, proscri— désigne l'endroit et les personnes qui l'habitent. La notion du harem correspond à celle de famille étendue, dans laquelle le mari met sa femme, ou plusieurs femmes, avec ses enfants et ses proches sous sa protection. La notion de harem domestique diffère de celle du harem impérial des sultans ottomans et est tout à fait dépourvue des attributions érotiques de ce der-

en compagnie des enfants ou d'autres membres de la famille. Même à l'intérieur de l'espace privé il y a des lieux essentiellement féminins comme la cour ou la terrasse et d'autres exclusivement masculins dont les femmes sont exclues, mais la frontière majeure du harem, qu'il ne faut pas franchir, est celle qui délimite l'intérieur du dehors, le harem des rues de la médina, dont la barrière physique est le portail:

Le portail de notre maison était une arche gigantesque, avec de monumentales portes de bois sculpté. Il séparait le harem des femmes des étrangers de la rue. L'honneur de mon père et de mon oncle dépendait de cette séparation, nous disait-on. Les enfants pouvaient franchir le portail, mais pas les femmes adultes (R.F., pp. 23-24).

Les femmes doivent demander la permission pour franchir la frontière du portail, qui délimite l'espace intérieur du harem, leur royaume, de l'extérieur, de la médina, mais face à ce portail se dresse une autre frontière encore plus dangereuse, celle qui délimite la vieille médina de la ville nouvelle, bâtie par le colonisateur suivant le modèle de l'architecture moderne française. Les portes, fermées en hiver, s'ouvrent en été drapées de lourds rideaux, amortissant les bruits et la lumière extérieure, à l'image de la femme voilée, ce qui renforce le caractère de structure close du harem, assimilé à une forteresse imprenable.

Le regard enfantin de Fatima Mernissi parcourt le complexe univers féminin du harem familial et glisse dans la pensée des femmes importantes qui constituent ses racines et qui fondent son identité comme sa mère et tante Habiba. Celles-ci initient l'enfant à l'apprentissage de la vie adulte, lui inculquant les principes de respect d'autrui et de liberté ainsi que la croyance au pouvoir des mots et le culte des rêves. Yasmina, grand-mère maternelle, lui apprend à respecter l'égalité tout en prônant l'émancipation et les droits des femmes. Lalla Mani, grand-mère paternelle, ayant des critères plus conservateurs, favorise le respect des traditions et des principes religieux. Les grands-mères, en fonction de leur âge et de leur expérience, détiennent une forte autorité au sein de la communauté féminine. Elles surveillent la conduite du groupe familial et leur pouvoir contraste avec la soumission à laquelle se doit la femme dans la société patriarcale. Ces vieilles femmes, protectrices des moeurs et des valeurs de leur culture islamique, sont les gar-

nier. Fatima Mernissi est née dans l'un des derniers harems domestiques de la ville de Fès, qu'elle remémore par la reconstitution autobiographique dans *Rêves de Femmes*.

diennes des traditions, menacées par l'arrivée du progrès et l'intrusion de l'acculturation coloniale.

Les femmes du harem ont différentes idéologies concernant les traditions, l'enfermement, le port du voile. Il existe des femmes conservatrices et des femmes contestataires à l'intérieur du harem. Les premières, comme Lalla Mani ou tante Lalla Radia, acceptent la polygamie et l'institution du harem, par contre Yasmina, pourtant de la même génération, considère «une indécence» la répudiation que subissent certaines femmes, comme tante Habiba. D'autres femmes de la deuxième génération comme la mère de la narratrice, ont des critères plus évolués, détachés d'une pensée traditionnelle, revendiquant l'émancipation et l'égalité sociale des femmes. Elle condamne la réclusion séculaire des femmes dans le harem et l'interdiction de sortir seules dans l'espace public, ainsi que le port du voile, deuxième prison qui les enferme symboliquement en public. Tout cela se cristallise autour d'une dialectique des contraires, du clos et de l'ouvert, de l'invisible et du visible: «Il ne sert à rien de se couvrir la tête et de se cacher. Ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes. Elle devient au contraire une victime toute résignée. «Ta grand-mère et moi avons assez souffert avec cette histoire de masques et de voiles» (R.F., p. 97).

Les hommes récriminent l'usage d'un voile léger, triangulaire, en mousseline transparente, que la coquetterie féminine met à la mode dédaignant l'épais voile traditionnel en coton. Ce minuscule voile, le *litham*, dessine nettement les traits du visage féminin, ce qui met en péril l'honneur de la famille et fait scandale dans la société marocaine des années quarante: «Les rues de la Médina étaient envahies de femmes portant des djellabas d'homme et de voiles de mousseline coquins. Peu après, les filles des nationalistes se mirent à sortir dans la rue à visage découvert, jamais nues, habillées à l'occidentale...» (R.F., p. 116).

Cette révolution vestimentaire déclenchée par les femmes sous le Maroc colonial, montre le mélange des valeurs d'ordre traditionnel avec d'autres signes d'ouverture à une vie plus moderne. Les femmes, naviguant entre tradition et modernité, transgressent la frontière des interdictions et sortent dans les rues à visage découvert et dans une tenue occidentale, s'affranchissant de l'enfermement du harem, puis de la prison du voile⁴.

4 L'intérêt de l'écrivain pour la conquête féminine de l'espace public, dans la société islamique, amène Fatima Mernissi à remonter aux sources de l'Islam — *Le Harem politique. Le Prophète et les femmes* — pour dénicher le rôle éminent des femmes du Prophète, engagées dans la construction d'une nouvelle société, dans laquelle la polygamie et le voile, signes

Le clan des femmes se divise en deux groupes clairement délimités, celui des femmes traditionnelles et un autre de femmes réactionnaires qui se révoltent contre l'assujettissement séculaire. Un fossé infranchissable s'ouvre entre ces deux clans féminins, qui, pourtant, cohabitent en harmonie sous le même toit. Leurs avis opposés se manifestent dans les moindres aspects de la vie quotidienne: leurs attitudes, leur toilette traditionnelle ou à la mode française, et même dans l'exécution des tâches typiquement féminines comme la broderie. Les femmes sont tout à fait antagonistes et se divisent en modernes et traditionnelles vis-à-vis de ce travail artisanal, ce qui reflète leur vision dissemblable du monde: certaines femmes du harem, comme Lalla Radia, aiment réaliser la broderie aux motifs traditionnels, dénommée *taqlidi*, broderie sophistiquée, destinée au trousseau des futures mariées; d'autres, par contre considèrent cette tâche comme «une entreprise fastidieuse» face à d'autres motifs plus amusants et faciles à réaliser comme les *asri*, ornant les vêtements personnels. En préférant cette broderie moderne d'exécution rapide, elles expriment leur révolte contre le poids lourd des traditions et les étouffantes normes sociales. D'autre part, dans l'oppressante réclusion du harem la broderie constitue un espace d'évasion de la monotone réalité: tante Habiba et la mère de la narratrice choisissent une activité personnelle et créatrice, éloignée des motifs imposés par la tradition, ce qui les détache du groupe, et ce qui leur permet de mieux s'évader de la réalité. C'est ainsi que la mère de Fatima se prononce contre sa belle-mère, Lalla Mani, respectueuse de l'ordre ancien et des traditions: «Je ne fais de mal à personne en créant un oiseau original au lieu de broder toujours le même malheureux motif traditionnel de Fès» (R.F., p. 199). En reproduisant les ailes des oiseaux des contes des *Mille et une nuits*, elle transperce les murs du harem et s'envole vers un ailleurs lointain, échappant au confinement quotidien. Il en va de même pour tante Habiba et Chama, qui transgressent par cet acte l'accomplissement des règles prescrites par les *hudud*.

En contrepartie au harem domestique de Fès, structure close à l'image d'une prison —«toutes les fenêtres donnent sur la cour. Aucune ne s'ouvre sur la rue» (R.F., p. 56)— délimitée par les frontières, le harem de la campagne, habité par la grand-mère maternelle, Yasmina, avec le grand-père, Tazi, et ses huit épouses, présente une structure ouverte —ferme ouverte sans murs d'enceinte— entourée d'immenses champs de fleurs par où les femmes circulent librement dévoilées, vivant insouciantes des règles et des interdictions: «Il n'y

dégradants du système patriarcal, seraient bannis. La mémoire historique a oublié volontairement la participation des femmes dans la société des premiers temps de l'Islam.

avait véritablement aucune limite à ce que pouvaient faire les femmes de la ferme. Elles avaient la possibilité de faire pousser des plantes insolites, de faire des courses à cheval, de se déplacer à leur guise...» (R.F., p. 55).

Le harem de la ferme, placé au milieu d'une nature idyllique, dépouillé de barrières et d'interdictions apparaît comme l'antichambre du paradis pour Fatima et sa mère: «Yasmina m'a expliqué que la ferme faisait partie de la terre originelle d'Allah, qui n'avait pas de frontières, seulement de vastes champs sans bornes» (R.F., p. 27). Le harem de la campagne où les frontières sont dissoutes est pour toutes les femmes opprimées, l'image de l'ouverture, de la liberté désirée; ce lieu d'épanouissement et de bonheur en harmonie avec la nature, agit en contrepoint avec le harem de la ville où l'enfermement devient étouffant. D'après Yasmina «la pire des choses pour une femme était d'être coupée de la nature car la nature est la meilleure amie de la femme» (R.F., p. 55). La dichotomie espace ouvert-fermé configure la pensée des femmes âgées, des grands-mères, protectrices des traditions et de l'identité du groupe. Les principes de Yasmina, habitant le harem ouvert, sont plus flexibles et libéraux que ceux qui régissent la pensée de Lalla Mani, conservatrice et respectueuse des mœurs, résidant dans l'atmosphère close du harem de la traditionnelle ville de Fès. Celui-ci présente une hermétique structure labyrinthique, composée de plusieurs étages, chambres, salons et couloirs, dans laquelle s'intègrent des structures ouvertes comme la cour et la terrasse, qui permettent aux femmes un étroit contact avec l'extérieur et un mirage de liberté: la cour emprisonne l'immensité du ciel et la terrasse d'accès difficile est absolument interdite aux femmes. Dans le premier étage du harem familial vivent les femmes qui ont des difficultés financières. Au dernier étage habitent les vieilles esclaves, les cousines, les tantes divorcées, et Mina, la déracinée, qu'on croit possédée par un *djinn*⁵. C'est dans les chambres et les étages supérieurs que les femmes se réunissent pour écouter les légendes des *Mille et une nuits* de tante Habiba, conteuse exceptionnelle. Ces lieux réservés aux femmes sont strictement féminins et séparés des espaces propres aux hommes comme le salon de lecture, lieu masculin par excellence, duquel femmes et enfants sont tout à fait exclus⁶.

5 *Djinn*. Esprit autoritaire qui prend possession des gens et les oblige à suivre des comportements étranges qui subvertissent les normes sociales et traditionnelles. Les femmes possédées par ces esprits perdent le sens des *hudud* et transgressent les règles.

6 Assia Djebar parle de cette séparation traditionnelle de l'espace dans sa maison familiale, dont la bibliothèque, espace de savoir et d'écriture, apparaît comme domaine masculin, auquel les femmes n'avaient pas d'accès, in *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

Cet espace de lecture et de conversation est le point de rencontre des hommes de la famille. Ils passent leur temps à lire la presse, écouter la radio ou discuter des événements politiques. Les hommes étant absents, les femmes transgressent la frontière du salon s'aidant d'une clé illicite, de la sorte elles peuvent avoir accès à la radio interdite pour écouter les chansons d'amour. Les femmes, même à l'intérieur du harem, vivent soumises aux continuelles interdictions. Les frontières séparent constamment le monde des femmes de celui des hommes, le monde des adultes et celui des enfants. Elles atteignent aussi les hommes, qui normalement jouissent d'une totale liberté de mouvements dans la société marocaine, mais sous l'occupation coloniale le pays est divisé: le nord est occupé par les Espagnols et le sud par les Français. Les hommes ne peuvent pas se déplacer librement après la demande d'indépendance du sultan Mohammed V, et même les puissants de la ville doivent demander une autorisation à Madrid pour se rendre au festival religieux de Moulay Abdesslam, près de Tanger. Les frontières psychologiques et physiques régissent tous les ordres de la société marocaine de la colonisation, que Fatima Mernissi nous dépeint dans *Rêves de femmes*, par le biais de l'autobiographie imaginaire⁷.

Dans la structure hiérarchisée du harem la cour est le lieu privilégié des femmes, territoire intérieur qui leur permet d'être au-dehors tout en étant protégées des regards étrangers. Cet espace féminin marque une pause dans les tâches domestiques et constitue un lieu de rencontre entre les femmes et de détente. C'est un espace de danse, de conversation et de bavardages. À ce propos J. Vitiello affirme que «les lieux réservés aux femmes sont doubles, à la fois lieux d'intimité et de retrouvailles de la femme avec elle-même, avec son corps et lieux d'expression d'une parole multiple et collective»⁸. La cour est aussi un endroit destiné à d'autres activités essentiellement féminines plus intimes comme les traitements de beauté. C'est là que les femmes se consacrent aux secrets de beauté, qu'elles s'appliquent des masques faciaux et capillaires aux plantes aromatiques, embaumant l'atmosphère de la cour de toute sorte de senteurs exotiques —«Il y avait des parfums exotiques (...) conservés dans de jolis coquillages (...) et des douzaines de récipients de terre cuite pleins de mystérieuses mixtures attendant qu'on les transforme en bouillies miraculeuses. Les plus magiques de tous ces

7 Fatima Mernissi affirme que ce livre n'est qu'une fiction racontant les souvenirs d'une enfant de sept ans et que cet enfant ainsi que le personnage de la mère sont deux êtres fictifs.

8 VITIELLO, J., «Écriture féminine maghrébine et lieux interdits», in *Nouvelles écritures féminines* 1, Notre Librairie, 1994, p 80.

mélanges étaient ceux à base de henné.» (R.F., p. 214) Dans une atmosphère décontractée et vivante, colorée et lumineuse, la cour devient subitement un salon de beauté féminin en plein air, antichambre du hammam, un autre endroit à caractère nettement féminin. Les soins esthétiques dans la cour précèdent habituellement le bain rituel au hammam. Ce rituel se compose de plusieurs phases qui aboutissent au bain dans la douceur tiède et vaporeuse du hammam, espace essentiellement féminin tant par la symbolique de l'eau liée à la féminité que par l'exclusivité des femmes sur cet espace interdit aux hommes. Dans cet endroit clos et humide les femmes se dévoilent et se dénuident, se relaxent, se livrant à de langoureuses conversations⁹. Après le bain les corps, renaissant par l'effet purificateur de l'eau, se reposent et les femmes boivent des breuvages réparateurs comme la délicieuse *zeri'a*¹⁰ qui fait les délices des enfants et des adultes. Une dernière phase du bain au hammam est le rituel du parfum. Les femmes rhabillées et voilées font brûler sur de petits réchauds des parfums au musc, à l'ambre et d'autres senteurs aromatiques dont la fumée imprègne vêtements et cheveux. L'activité du hammam est la plus agréable des tâches de la vie au harem, non seulement parce qu'elle permet aux femmes de sortir dans les rues pour se rendre au bain, mais aussi par la transformation qui s'opère en elles: le bain est vécu comme une mort symbolique qui entraîne une renaissance. La reconfortante participation au rituel du bain est vécue par la jeune Fatima comme un acte magique: «la magie du rituel du hammam ne venait pas seulement du sentiment qu'on venait de renaître, mais de l'impression qu'on avait eu un rôle à jouer dans cette renaissance» (R.F., p. 217). Le rituel du bain n'est pas pour Fatima une simple question d'ordre physique et esthétique, il a d'autres connotations liées à la beauté intérieure, aux qualités morales de l'être humain, dépassant ainsi la notion de beauté physique, tel que le considère tante Habiba: «la beauté est intérieure. Il suffit de la faire sortir» (R.F., p. 217).

9 Fatima Mernissi remémore émerveillée les séances au hammam comme des jours de liesse, dans lesquels femmes et enfants peuvent sortir au-dehors librement. Le bain est lieu de plaisir, d'amusement et de détente; les enfants y participent avec le clan des femmes de la famille; s'attardant sur les différentes phases du rituel, elle nous rend une vision idyllique du bain, qui diffère de celle qu'Assia Djebar transpose dans son oeuvre; celle-ci nous le décrit comme lieu de libération des interdits: le dévoilement du corps entraîne le déliement de la parole et le soulagement de la souffrance —*Femmes d'Alger dans leur appartement*.

10 *Zeri'a*. Breuvage élaboré à partir de graines de melon pulvérisées, mêlées dans le lait avec quelques gouttes d'eau de fleur d'oranger et une pincée de cannelle. Cette boisson était seulement servie au hammam pendant la saison estivale.

Un espace privilégié à l'intérieur du harem, qui participe de l'intérieur et de l'extérieur, est la terrasse, solidement intégrée dans la structure close du harem et pourtant ouverte à l'immensité de l'espace céleste. Lieu interdit et de difficile accès, la terrasse est pourtant la pièce la plus visitée clandestinement par les femmes. Elles transgressent l'interdiction d'y monter et se rendent souvent à cet espace suspendu entre la terre et le ciel. La terrasse interdite leur procure la sensation illusoire d'être libres pour quelques instants. Elle est souvent fréquentée par les femmes qui souffrent de *hem*¹¹ comme Mina¹², ou Chama, la cousine assoiffée d'émancipation et de liberté; elles se glissent dans cet espace interdit, en cachette, pour retrouver le calme et pour s'évader du quotidien, mais c'est surtout tante Habiba, conteuse exceptionnelle, installée au harem après sa répudiation, qui a l'habitude d'y grimper secrètement. La terrasse se révèle un territoire féminin où les femmes se rencontrent, tout en fuyant les murs oppressants ou les espaces communs du harem. Espace interdit et paradoxalement de liberté, ce lieu privilégié devient un espace de rêverie. C'est ici que le désir d'évasion des femmes atteint son plus haut degré, tout près du ciel, en écoutant les histoires merveilleuses des *Mille et une nuits* que tante Habiba leur raconte.

Cet endroit ouvert constitue aussi le scénario idéal des représentations théâtrales de la jeune Chama. La mise en scène de Chama reproduit le discours des féministes arabes, désireuses de combattre le port du voile, luttant pour l'acquisition de lois plus justes protégeant les droits des femmes dans le monde islamique. Elle parle souvent des femmes courageuses qui ont échappé à l'enfermement ou à un destin tragique dans le passé comme la légendaire Schéhérazade ou la princesse Budur. Elle met en scène les exploits de femmes courageuses de son siècle, comme la vie de la séduisante Asmahan, princesse et chanteuse libanaise, qui fascinait les foules de sa voix en les plongeant dans un *rêve inouï*. Chama considère que les mots peuvent changer la vie et qu'à travers la magie du théâtre on peut changer le monde: «Chama reprenait sa représentation des rêves voluptueux d'Asmahan, à la recherche du plaisir dans une société arabe peu habituée à voir s'exprimer aussi ouvertement le désir féminin» (R.F., p. 106).

Fatima, charmée du destin de ces femmes singulières et émancipées, qu'elle prend pour idoles, rêve d'interpréter à l'âge adulte les chansons d'Asmahan, qu'elle voudrait réhabiliter dans le seul but de revendiquer le

11 *Hem*. Maladie étrange dont on ignore la source de la douleur, sorte de mélancolie ou de dépression.

12 Mina, d'origine soudanaise, est atteinte de *hem*. Elle danse dans les cérémonies rituelles de possession pour exorciser l'emprise du *djinn*, esprit capricieux.

droit des femmes à aimer et à se manifester librement dans une société étouffante par son traditionalisme, réprimant l'expression du désir féminin et leur besoin d'émancipation: «[...] la seule vie qui est digne d'un être: sans frontières sacrées ou pas. Une vie aux odeurs nouvelles qui ne rappellent rien d'ancestral» (R.F., p. 107). Les femmes du harem s'évadent de leur écrasante réalité à travers la magie des mots qu'opère la représentation théâtrale dans l'espace interdit de la terrasse. Le théâtre, «écriture des rêves», agit en catharsis libératrice introduisant ces femmes opprimées dans un espace de rêverie, lieu privilégié de l'imaginaire mernissien. La terrasse, territoire féminin où les hommes ne sont pas autorisés à monter, espace ouvert comme la cour, a, cependant d'autres fonctions et usages qui l'éloignent de celle-ci et qui transcendent les limites de l'évasion et du rêve, tout en étant liées au domaine de l'imaginaire. La terrasse, le lieu le plus élevé du harem, lieu secret, ouvert aux éléments, a une valeur polyvalente, C'est le lieu du culte de l'esprit, de la communication avec les astres et avec les forces de l'au-delà. Elle devient espace ésotérique où se réalisent des pratiques rituelles magiques. Chama s'y livre à des incantations secrètes et aux pratiques de *shour*¹³ tout en mémorisant des formules magiques d'envoûtement:

À mon avis, la transgression la plus fascinante que l'on pouvait commettre sur la terrasse était la pratique des rites de *shour*, brûler de petites bougies blanches pendant la nouvelle lune, et de grandes bougies outrageusement décorées pendant la pleine lune, ou psalmodier des incantations secrètes au passage de Zarha (Vénus) ou al-Mushtari (Jupiter). Nous participions tous à ces opérations, car les femmes avaient besoin de l'aide des enfants impubères pour tenir les bougies, réciter les incantations et effectuer toutes sortes de gestes. Les garçons et filles pubères ressemblaient trop à des adultes pour avoir le privilège de communiquer avec les astres ou les djinns. L'idée d'avoir un pouvoir que les enfants plus âgés avaient perdu m'enchantait (R.F., p. 185).

Ces pratiques magiques sur la terrasse, où participent femmes et enfants, n'ont pas l'approbation des hommes, surtout le père et l'oncle de Fatima, lesquels trouvent ces rituels répréhensibles, ce qui oblige les femmes à agir secrètement le soir. À l'égard de la magie les opinions sont diverses, tandis que Samir, le cousin intellectuel de Fatima, affirme que Le Prophète s'opposait au culte de la magie, d'autres membres de la famille font preuve de tolérance et soutiennent que Le Prophète condamnait seulement la magie noire.

13 *Shour*. Procédés magiques qui impliquent des manipulations astrologiques.

Les rituels magiques initient Fatima à la découverte des merveilles de l'univers, à une communication secrète avec les astres qui l'imprègnent de leur énergie et lui apprennent à vivre en harmonie avec les cosmos: «Ce qui me fascinait le plus, dans les pratiques de magie de la terrasse, C'est qu'une gamine de rien du tout comme moi avait la possibilité de tisser des liens magiques avec les astres merveilleux qui flottaient tout là-haut, et de récolter un peu de leur lueur» (R.F., p. 186). Par cette communion cosmique la narratrice, imbibée de lumière astrale, se transforme en un être léger, éthéré et sublime: «Quand Chama me révéla que mon étoile était Zahra (Vénus), j'adoptai une démarche ralentie, comme si j'étais faite d'une vaporeuse substance céleste. J'avais l'impression que j'aurais pu déployer des ailes d'argent» (R.F., p. 186). Dans cet espace secret et intime de la terrasse, les yeux tournés vers sa rêverie intérieure, Fatima se livre à des songes qui lui font déployer les ailes de son imaginaire personnel et la plongent dans une rêverie intime. La terrasse dépasse les fonctions spécifiques d'espace ludique et d'évasion pour devenir un espace initiatique.

L'espace physique de la terrasse circonscrit un territoire féminin polyvalent qui favorise le déploiement d'un autre espace investi d'une grande richesse créatrice, celui de l'oralité. La voix des femmes, mémoire ancestrale de l'identité collective, a été ensevelie par l'oppression séculaire, ayant ourvécu grâce à l'oralité. Les femmes dans la société arabo-musulmane ont joué un rôle primordial dans la transmission des traditions et de la culture orale, foisonnant de contes et légendes de la tradition arabe classique. D'après W. J. Ong¹⁴ les civilisations primitives, appuyées sur la culture orale, considèrent que l'essence sonore des mots exerce un pouvoir imminent sur la réalité immédiate. De cette oralité tante Habiba et la mère de la narratrice, illettrées mais connaisseuses du savoir oral d'antan, sont un exemple évident. La voix des femmes sort du silence pour raconter des histoires, pour se dire, restituant ainsi un individualisme qui avait été englouti dans l'anonymat collectif. L'oralité entraîne dans *Rêves de femmes* la construction d'un espace proprement féminin, un patrimoine de femmes confronté au pouvoir patriarcal traditionnel qui les avait condamnées à la réclusion dans l'espace privé du harem, interdisant l'accès à la vie publique, domaine essentiellement masculin.

Tante Habiba et Yaya sont l'incarnation vivante de l'héritage oral, qu'elles connaissent par transmission orale et qu'elles diffusent respective-

14 ONG, W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres et New York, Methuen, 1982.

ment dans le harem clos de Fès et dans le harem ouvert de la campagne. La soudanaise Yaya, l'une des épouses de Tazi, grand-père maternel, a le don merveilleux de la parole et devient vite la conteuse du harem de la ferme, où elle cohabite avec grand-mère Yasmina et les sept épouses de Tazi. Chaque semaine a lieu une soirée de contes, dans laquelle elle raconte des histoires et légendes qui plongent les autres femmes dans l'univers merveilleux de l'imaginaire africain, sa terre des origines.

La charismatique tante Habiba, répudiée très jeune et dépouillée de ses biens, possède un excellent talent de conteuse. Elle récite par coeur les contes des *Mille et une nuits*, douée du pouvoir incantatoire des mots et d'une grande capacité de fabulation, envoûtant de sa voix son auditoire féminin —«enfilant comme des perles les mots merveilleux» (R.F., p. 201)— auquel elle ouvre des «portes magiques», portes symboliques qui transportent le collectif féminin de la réalité quotidienne à l'imaginaire. Tante Habiba, prenant comme exemple la figure mythique de Schéhérazade, conteuse exceptionnelle des contes des *Mille et une nuits*, dont le pouvoir des mots a changé le cours de son existence, stimule les femmes à changer leur destin en cultivant les mots et les rêves. La mère de Fatima croit aussi en l'importance des mots et des rêves dans la vie d'une femme; elle encourage sa fille en lui disant que «ses chances de bonheur dépendaient de son habileté à manier les mots» (R.F., p. 18). Tante Habiba et la mère de Fatima, étant illettrées, sont conscientes de leur impuissance à changer leur sort et à se construire une identité sociale étant donné leur manque d'instruction.

Tante Habiba, «prêtresse de l'imaginaire», est l'initiatrice de la petite Fatima —issue d'une lignée de femmes «aux rêves puissants»— au culte des rêves et de l'imaginaire. Elle est par la magie des mots la médiatrice entre l'oppressante réalité —des femmes cloîtrées au harem- et un monde merveilleux sans inégalités sociales. Les mots frayent le passage au voyage imaginaire, facilitant ainsi le glissement de la réclusion quotidienne à la liberté des rêves. Tante Habiba apprend aux femmes à croire en leurs capacités, à développer le pouvoir des mots et à cultiver les rêves: «Les rêves peuvent changer votre vie, et peut-être même le monde finalement. La libération commence quand les images se mettent à danser dans votre petite tête et que vous commencez à les traduire en mots. Les mots ne coûtent rien!» (R.F., p. 110). L'évasion de la réalité par les mots est le seul moyen qui permette aux femmes d'échapper à l'enfermement et de franchir les frontières du harem, s'envolant de l'étouffante réalité vers les méandres de l'imaginaire.

Fatima Mernissi dénonce la situation de ces femmes non résignées au harem et sans perspectives de changement, désirant une instruction pour leurs filles et la connaissance des langues —permettant de passer librement

d'une culture à une autre—, les armes les plus efficaces pour détruire les frontières et pour construire une société plus juste, fondée sur l'égalité de sexes. Tel est le rêve de la mère de Fatima qui désire pour ses filles une vie différente de la sienne, libérée des frontières du harem:

Tu vas changer le monde, toi n'est-ce pas ? Tu vas conduire des voitures et des avions (...). Tu vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année. Un long silence suivait ses paroles, mais la beauté des images évoquées s'attardait, flottant dans la cour du harem comme un parfum, un rêve. Invisible, mais si puissant (R.F., p. 194).

La mère de la narratrice réalise que le meilleur moyen d'échapper à son sort est l'instruction. Elle a compris que la formation d'une femme est la clé d'un avenir libre et que l'émancipation d'une femme commence par l'instruction.

Fatima sous les principes de sa mère et de sa tante réalise l'importance des mots et l'apprentissage des langues étrangères comme un moyen d'échapper aux barrières et aux contraintes de la condition féminine: «Parler une langue étrangère, c'est ouvrir une fenêtre dans un mur aveugle. Et parler une langue étrangère dans un harem, c'est se donner des ailes qui vous permettent de voler vers une autre culture» (R.F., p. 124).

Les mots permettent de circuler librement d'une pensée à une autre, de dépasser les frontières du harem et de voyager dans l'imaginaire loin de l'écrasante réalité. L'image des portes et fenêtres qui s'ouvrent est récurrente dans le discours de ces femmes et témoigne du désir d'ouverture vers l'extérieur, de sortir de l'anonymat du groupe et de se libérer des frontières physiques et idéologiques.

La petite Fatima, avide de savoir et de résoudre les questions qui assaillent sa conscience enfantine, trouve en tante Habiba un solide appui et un ange gardien qui guide ses pas incertains vers l'avenir. Elle encourage l'enfant à travailler avec discipline et à exploiter son talent comme moyen indispensable de réussite pour pouvoir *donner* et *briller* (R.F., p. 122) dans la vie sociale. Tante Habiba la rassure de ses peurs enfantines et lui inspire de la confiance dans l'avenir:

Elle était tellement silencieuse, tellement prête en apparence à répondre à toutes les attentes d'un monde extérieur cruel, tout en réussissant à s'accrocher à ses ailes. Elle me donnait une vision rassurante du futur: même si une femme est totalement impuissante, elle peut encore donner un sens à sa vie en rêvant de prendre son essor. (R.F., p. 147)

Elle encourage dans ce sens les femmes du harem, qui ne possèdent rien, même pas la liberté de sortir, à avoir un rêve: «L'essentiel pour ceux qui n'ont aucun pouvoir est d'avoir un rêve» (R.F., p. 206). Seulement les rêves peuvent libérer les femmes du confinement quotidien et les aider à surmonter toutes les entraves propres à leur condition: «la dignité, C'est d'avoir un rêve, un rêve fort qui vous donne une vision, un monde où vous avez une place, où votre participation, si minime soit-elle, va changer quelque chose» (R.F., p. 206). Ces femmes, étant exclues socialement d'une identité individuelle, ont pour seule issue la construction d'une identité dans le terrain mouvant de l'imaginaire et des rêves.

Par rapport aux femmes illettrées, confinées traditionnellement à l'espace clos du harem, l'école, dans l'espace extérieur de la médina, apparaît comme un lieu privilégié, qui permet à la petite Fatima l'accès libre au dehors. La valeur de cet espace est double en ce qu'il introduit l'enfant dans une autre culture et dans une langue étrangère, ce qui entraîne une première conquête du dehors, de l'espace social. Fatima peut parcourir librement la rue, dans le petit trajet qui la conduit à l'école, sans la permission paternelle: «J'étais folle de joie d'être ainsi dans la rue en pleine journée, et je parvenais parfois à embrasser les ânonnes aux yeux humides et doux, à leur parler...» (R.F., p. 191).

Ce que Fatima aime dans le nouvel espace de l'école nationaliste¹⁵, si différent de l'espace hermétique du harem familial, c'est la possibilité de circuler librement dans les espaces physique et intellectuel, d'ouvrir sans interdictions les portes tout en frappant discrètement, ainsi Fatima nous dit: «chez nous, les portes étaient soit ouvertes, soit fermées, mais il n'était pas question de frapper. D'abord à cause de l'épaisseur des portes et de l'impossibilité de les pousser, mais aussi parce qu'un enfant n'était pas autorisé à ouvrir ou fermer une porte lui-même» (R.F., p. 191). L'école marque une étape nouvelle dans la vie de Fatima par laquelle les frontières commencent à s'effriter assurant la conquête de l'espace extérieur. D'autre part l'acquisition d'une instruction et la connaissance d'une langue étrangère, le français, langue du colonisateur, frayent le chemin vers l'émancipation future de l'enfant. Par cet acte symbolique d'ouverture l'école lui fournira les éléments nécessaires pour conquérir une identité individuelle et sociale et pour la totale abolition des frontières. À la fin de ce parcours autobiographique,

15 L'idéologie nationaliste tire la femme de l'isolement social et en fait l'élément clé dans la construction d'un nouvel état face au pouvoir colonial. L'école nationaliste arrache Fatima à la culture du harem et lui facilite l'accès à une formation ouverte et moderne.

Fatima arrive à l'âge de l'adolescence; elle commence à assimiler toute la sagesse inculquée par tante Habiba et sa mère: elle a appris à se concentrer sur des «rêves invisibles» en développant ses «ailes intérieures» (R.F., p. 197). Elle a mûri et devient adulte ce qui se traduit par une prise de conscience du pouvoir qu'elle exerce sur les autres, notamment sur sa mère. Elle concilie sagement son éducation traditionnelle avec la formation rationnelle acquise à l'école; deux formations opposées se côtoient, basées sur l'ambivalence du clos et de l'ouvert¹⁶, et construisent solidement les piliers de son avenir de femme. Elle devient un être indépendant, une femme libérée des *hudud* qu'elle franchit, devenant ainsi le maître de son destin.

Le harem symbolise, dans *Rêves de femmes*, l'architecture d'une pensée, axée sur la dynamique des espaces contraires, de l'ouverture et de la fermeture, entraînant de fructueuses relations antinomiques. Dans la structure close du harem se construit l'univers imaginaire des femmes, espace ouvert aux rêves; en même temps, dans l'espace fermé du texte s'imbrique l'oralité, patrimoine essentiel des femmes, intégrant ainsi l'espace oral dans l'écriture. D'autre part, écrire suppose, pour une femme, la transgression des frontières, la littérature appartenant traditionnellement au domaine masculin et public. Les discours des personnages —les contes merveilleux de tante Habiba, les rêves de la mère—, reproduisant textuellement la voix de ces femmes, constituent des îlots d'oralité vivante. Le tissu discursif enrichit ainsi la structure narrative et la rend plus complexe. Les histoires de tante Habiba s'imbriquent dans le tissu narratif et l'enrichissent moyennant l'inclusion de métarécits. Cette intrusion des contes et légendes dans le récit homodiégétique témoigne de l'importance de l'oralité pour ces femmes et d'une volonté d'intégrer l'oralité dans l'écriture. La prise de la parole confère aux femmes une individualité et une autonomie, longtemps refoulées par la domination patriarcale. L'espace de l'oralité s'emboîte dans l'espace du texte, tissant d'étroits liens entre l'oral, lent acquis de la femme, et l'écrit, nouvelle conquête sociale de la femme d'aujourd'hui. Fatima Mernissi revendique l'importance de l'oralité, espace des femmes dans la culture islamique, et met en valeur le rôle cathartique de cette oralité chez les femmes de son entourage familial: grâce au pouvoir des mots, fils conducteurs vers l'imaginaire, instruments d'évasion et de rêve, elles peuvent ouvrir symboliquement les murs du harem.

16 Assia Djebar parle du confrontation entre l'enseignement traditionnel féminin et l'enseignement français, dans lequel la dialectique du clos et de l'ouverture, *dichotomie de l'espace*, entrent en conflit. Cf. *L'Amour, la fantasia*, op. cit.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AIXELA, Y., *Mujeres en Marruecos. Un análisis desde el parentesco y el género*, Barcelona, Bellaterra, 2000.
- DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1997.
- DÉJEUX, J., *La littérature de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- MERNISSI, F., *Le Harem politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987.
- *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ONG, W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres et New York, Methuen, 1982.
- VITIELLO, J., «Écriture féminine maghrébine et lieux interdits», in *Nouvelles écritures féminines, I*, Paris, Notre Librairie, 1994.

LAS MUJERES EN EL ESPACIO VELADO DE LA ESCRITURA. UNA REALIDAD «INVOLUNTARIA»

AMELIA PERAL CRESPO
Universitat d'Alacant

A partir de la segunda mitad del siglo pasado y, sobre todo a partir de lo que se ha considerado como el «grand séisme»¹, el Mayo del 68 francés, las mujeres han reivindicado cada vez más su propio espacio en la tradición literaria. Un breve recorrido por el panorama socio-político y literario de esa época nos va a permitir adentrarnos en la escritura de autoras como Hélène Cixous, Marie Cardinal y Monique Wittig que, en esa época, plasmaron en sus textos una realidad a la que llamaremos 'involuntaria'.

Simone de Beauvoir, en el prólogo a *Histoires du M.L.F.*, subrayó la importancia del MLF (Mouvement de Libération des femmes) como detonante ante una situación socio-política insostenible.

En Août 1970, [...] quelques femmes manifestèrent à l'Arc de Triomphe en l'honneur de «la femme du soldat inconnu»: alors pour la première fois les journaux parlèrent du M.L.F. C'est la presse qui par analogie avec le Women's Lib américain a donné au mouvement ce nom que les militantes ont repris à leur compte².

El 26 de agosto de 1970, las mujeres que se manifestaron ante el Arco de Triunfo, abandonaron sus reuniones periódicas semiclandestinas para manifestarse en plena calle y ante toda la opinión pública. Progresivamente,

1 CLÉMENT, C., *La putain du diable*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13.

2 TRISTAN, A. - PISAN, A. de, *Histoires du M.L.F.*, Paris, Calmann-Lévy, 1977, p. 7.

el MLF comenzó a crearse con las mujeres dándose a conocer a través de los medios. Algunas escritoras entre las que destacan Christiane Rochefort y Monique Wittig fueron vistas en dicha manifestación. La segunda aparición del MLF tuvo lugar el 20 de noviembre de ese mismo año, perturbando los Estados Generales de la Mujer que la revista *Elle* organizaba. La revista *Elle* pretendía erigirse como portavoz de las mujeres tratando temas relativos a su condición, pero en realidad su finalidad era la de aumentar sus propias ventas. Algunas feministas lograron acercarse a los micrófonos y denunciar la pretensión de *Elle* en querer representar a todas las mujeres. Al mismo tiempo, en el vestíbulo del Palacio de Congresos se difundía un número especial de la revista *Partisans: Libération des femmes: année zéro*, en el que las mujeres denunciaban la explotación doméstica de la que eran objeto y la prohibición del aborto... (tema este último que tuvo y sigue teniendo todavía hoy en día una gran repercusión en la sociedad). En 1971, *Le Nouvel Observateur* publicó «la liste des 343 femmes qui ont eu le courage de signer le manifeste «je me suis fait avorter»³, que tuvo una gran repercusión en todos los medios, lo que convirtió el tema del aborto en el tema preferido de los franceses. La réplica vino de la mano de *Charlie hebdo* que publicó en grandes titulares «Qui a engrossé les 343 salopes?»

Mayo del 68 representó un cambio relevante en la sociedad francesa del momento, representó un nuevo modo de expresión para la mujer silenciada, para la mujer 'voilée', velada.

En France, mai 68 a constitué un tournant: la possibilité de s'exprimer pour la première fois, et pour la première fois d'être écoutées sans réticences, l'accueil rencontré auprès des femmes et des hommes par les meetings organisés sur le thème de la libération des femmes a permis à certains groupes de s'affermir et de sortir de leur isolement, à d'autres de se constituer: de nombreuses féministes dispersées ont pu enfin se rejoindre et, ainsi, rationaliser et radicaliser leur révolte⁴.

Distintos movimientos feministas entre los que destaca el feminismo radical⁵ surgen como consecuencia de los acontecimientos de mayo del 68.

Tomando como modelo el movimiento feminista en EE.UU., el movimiento feminista en Francia se desmarca de él porque, a diferencia del esta-

3 PICQ, F., *Libération des femmes. Les années-mouvements*, Paris, Seuil, 1993, p. 57.

4 PICQ, F., *ibid.*, p. 23.

5 Cf. ALBISTUR, M. - ARMOGATHE, D., *Histoire du féminisme français*, vol. 2, Paris, Des femmes, 1977.

dounidense, el movimiento feminista francés no tenía como antecedente la lucha social ante la discriminación racial que marcó la sociedad norteamericana, lo que favoreció en cierta medida la lucha por la liberación de las mujeres, en Francia, como único punto de referencia, la lucha de la clase proletaria para liberarse de su opresión. Domitila Barrios de Chungara, escritora boliviana, madre de 11 hijos de los que 7 sobreviven, es una de las figuras centrales en Bolivia en la lucha por la abolición de clases. De ella es esta reflexión en la que la pone de manifiesto la necesidad de acabar con las clases sociales para de esa manera poder hablar de liberación de mujeres.

Eh bien, parlons donc de nous deux. Mais si vous me permettez, je vais commencer par moi. Madame, cela fait une semaine que je vous connais. Tous les matins, vous arrivez avec une robe différente; moi pas. Tous les matins, vous arrivez coiffée et maquillée et ça montre que vous avez le temps d'aller dans un salon de beauté élégant et de l'argent à dépenser; moi pas. J'ai vu que vous avez tous les soirs un chauffeur qui vous attend à la sortie pour vous ramener chez vous; moi pas. Et, à voir comment vous vous présentez ici, je suis sûre que vous avez une maison très élégante, dans un quartier aussi très élégant. Nous, les femmes de mineurs, nous n'avons qu'un petit logement prêté et, si notre mari meurt ou s'il tombe malade ou s'il est licencié de l'entreprise, nous avons quatre-vingt-dix jours pour quitter notre logement et nous nous retrouvons à la rue.

Et maintenant, madame, dites-moi: qu'est-ce que votre situation a à voir avec la mienne? Et ma situation avec la vôtre? Alors de quelle égalité entre nous allons-nous parler? Si vous et moi nous ne nous ressemblons pas, si nous sommes si différentes, nous ne pourrions pas pour l'instant être égales, même en tant que femmes, vous ne croyez pas⁶?

Las mujeres irán atacando progresivamente en sus escritos los grandes mitos de la sociedad llamada falocéntrica. Anne Koedt, en la revista *Partisans*, denuncia la concepto sexual freudiano.

Freud soutenait que l'orgasme clitoridien était infantile, et qu'après la puberté, dans les rapports hétérosexuels, le centre de l'orgasme s'était transféré au vagin. Le vagin, prétendait-on, était le lieu d'un orgasme parallèle, plus complet que le clitoris. De nombreux travaux ont concouru à l'édification de cette théorie; bien peu a été fait pour en réfuter les présuppositions⁷.

6 *Parole de femmes*, recueillies par Josée Lartet-Geffard et présentées par Benoîte Groult, Paris, Albin Michel, 1999.

7 «Le mythe de l'orgasme vaginal», *Partisans*, numéros 54-55, 1970, p. 55.

La teoría sexual psicoanalítica que hizo de la mujer un ser al que le faltaba una parte de la anatomía: el pene, estableció la teoría de la castración e hizo de la mujer un ser frígido. «On ne s'étonnera pas qu'après avoir pondu la loi de la nature de notre sexualité, Freud découvrit un épouvantable problème de frigidité chez les femmes»⁸.

En la escritura de Wittig, las mujeres cantan los placeres de sus cuerpos, son conscientes de su existencia y lo plasman en sus escritos.

Elles disent qu'étant porteuses de vulves elles connaissent ce qui les caractérise. Elles connaissent le mont le pénis le pubis le clitoris les nymphes les corps et les bulbes du vagin. Elles disent qu'elles s'enorgueillissent à juste titre de ce qui a longtemps été considéré comme l'emblème de la fécondité et de la puissance reproductrice de la nature⁹.

Hélène Cixous, en sus escritos teóricos como *La jeune née...* y en sus escritos de ficción como *Souffles* et *La*, reivindica la escritura como metáfora del goce, de la 'jouissance'. La escritura como 'jouissance' se halla íntimamente relacionada con lo que la crítica ha denominado escritura del cuerpo. Las mujeres conseguirán desvincularse de la escritura logocéntrica gozando de sus cuerpos. Se trata de gozar, de gozar y de gozar para que las mujeres logren descubrir su propia identidad.

Si la femme écrit, c'est aussi pour tenter de se retrouver à travers ce long cheminement intérieur, ce retour à son corps, qui inaugure son accession à l'écriture et représente une des premières caractéristiques de l'écriture féminine¹⁰.

Llegados a este punto nos vemos en la necesidad de establecer unas dicotomías relevantes: Escritura/ feminidad.

Escritura/ feminismo

Mucho se ha hablado y se sigue hablando de la escritura femenina pero ¿qué podemos entender como tal? ¿Es la escritura femenina una escritura feminista o es una escritura que refleja y transmite la feminidad, y en dicho caso no tiene porque estar exclusivamente firmada por una mujer?

Françoise Van Rossum-Guyon señalaba lo siguiente:

⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁹ WITTIG, M., *Les guérillères*, Paris, Minuit, 1969, pp. 41-42.

¹⁰ GARCIA, I., *Promenade femmilière*, Paris, Des femmes, 1981, p. 64.

L'écriture féminine est sans doute, dans son acception récente, un concept nouveau. Le fait que les femmes écrivent n'a en revanche rien de nouveau [...] Ce qui est nouveau, c'est la reconnaissance par certaines femmes écrivains aujourd'hui de leur particularité de femmes, en tant que femmes écrivant, et l'affirmation par certaines tant de la possibilité que de la nécessité d'une écriture gérée par une économie libidinale et culturelle différente de celles des hommes¹¹.

Cette question soulève en effet les problèmes, d'une part, des rapports entre l'écriture et la féminité, d'autre part des rapports entre l'écriture et le féminisme, comme mouvement visant à transformer la situation des femmes dans la société, l'Histoire et, en particulier, la culture... Or, féminité et féminisme sont des termes dont il n'est guère facile de préciser la teneur vu la méconnaissance, jusqu'ici du moins, du «fait féminin»¹².

Para Cixous, no se trata de hablar de escritura femenina, se trata de hacer referencia a la feminidad existente en las obras de determinados autores independientemente de cual sea su sexo. En *La*, podemos observar cómo el texto denota pura sensualidad, destacando al mismo tiempo las características propias de su escritura.

La douceur des sons est si bonne, si tendrement nourrissante, que l'on se sent pouvoir renoncer sans amertume à vouloir quelque chose pour soi...
 Il y aura donc toujours une voix pour couler.
 On a cessé là-bas de penser à soi.
 La question du ruisseau n'arrête plus.
 On rêve à sa place. Le même chant pour tous:
 «J'arrête ma barque et je prononce:
 Seigneur du Besoin, je te voulais.
 Ton sein gonfle avant ma bouche.
 Attends! Seigneur du lait, je n'ai pas encore de bouche.
 Patiente. Donne-moi les temps.
 Déjà deux lèvres. Et je me fais un palais»¹³.

En este fragmento, podemos destacar la gran poeticidad existente tanto por el estilo como por la forma, poniendo de manifiesto la importancia que Cixous concede a la lengua y por tanto al goce de todas las que durante

11 ROSSUM-GUYON, F.V., *Le coeur critique. Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 151.

12 *Ibid.*, p. 152.

13 CIXOUS, H., *La*, Paris, Gallimard, 1976, p. 22.

siglos lo habían silenciado. Cixous les descubre las posibilidades de la lengua y las invita a gozar de ella, a expresarse, a descubrirse. Así, lentamente, la boca se va formando y aparecen los labios. La última frase «et je me fais un palais» pone de relieve una de las características de la escritura de Cixous: los juegos de palabras unidos a la sensualidad.

Si para Cixous, la 'feminidad'¹⁴ es algo que podemos encontrar también en textos no escritos por mujeres, y por lo tanto no es exclusivo de la mujer, para Monique Wittig, el feminismo, y por ende la feminidad adopta una posición mucho más radical que la de Cixous. Wittig afirma que hay que romper definitivamente con todas las trabas que a lo largo de los siglos la sociedad logocéntrica ha ido esparciendo. Para ello propone romper con el lenguaje falocéntrico y re-formarlo. Se ha comparado la escritura de Cixous y la de Wittig porque las dos han manifestado la necesidad de re-formar el lenguaje y así liberar a la mujer. Pero aunque ambas han demostrado en sus escritos dicha necesidad, no se pueden equiparar estas dos escrituras debido, en parte, a la posición adoptada ante el movimiento feminista en Francia. Si ambas contribuyeron por medio de sus escritos a su difusión no lo hicieron de igual manera. Monique Wittig abandonó el grupo al que pertenecía 'Psychanalyse et Politique' creado por Antoinette Fouque, la fundadora de la célebre editorial 'Des femmes', en la que Hélène Cixous siempre ha publicado hasta el cierre de la misma en enero de 2000. En el seno del grupo 'Psy et Po', las diferencias se hicieron cada vez más profundas y, Wittig lo abandonó para acercarse a las ideas defendidas por Christine Delphy, perteneciente al grupo «FMA». Sus ideas se fueron radicalizando cada vez más hasta que decidieron que el movimiento de mujeres no podía ser mixto y, los hombres quedaron apartados del FMA, puesto que las mujeres formaban un grupo social distinto al de los hombres. Picq apunta que «Les féministes américaines avaient ce choix, inspiré de celui des Noirs qui avaient exclu leurs alliés blancs pour prendre en main leur propre lutte»¹⁵.

En un artículo publicado en 1980, «On ne naît pas femme»¹⁶, Monique Wittig afirmaba que la lesbiana tenía que ser otra cosa, ni mujer, ni hombre, un producto de la sociedad y no un producto de la naturaleza, porque no hay

14 Utilizaremos también dicho término para hacer referencia a la escritura de Hélène Cixous, aunque queremos señalar que la escritora lo utiliza «à défaut d'autre» (ROSSUM-GUYON, F. V, *op. cit.*, p. 198), ya que considera que la palabra feminidad es una palabra difícil de emplear puesto que hace referencia al pensamiento binario que funciona por oposición.

15 PICQ, F., *op. cit.*, p. 15.

16 WITTIG, M., «On ne naît pas femme», in *Questions féministes*, n° 8, 1980.

naturaleza en la sociedad. Por lo tanto, una lesbiana no era una mujer y no amaba a ninguna mujer. Así pues, la posición de Wittig evoluciona hasta alcanzar un radicalismo absoluto lo que la lleva a integrarse en el grupo de lesbianas radicales.

En su intento por re-formar el lenguaje, Monique Wittig, al igual que Hélène Cixous, reinterpreta los grandes mitos clásicos y los cuentos de hadas. En *Les guérillères*¹⁷, Wittig pone en escena unas narradoras (las «guérillères») que retoman los grandes mitos y los cuentos de hadas (Blanca Nieves, La bella durmiente...), y reescriben una nueva historia.

Il y a l'histoire de celle qui s'est endormie cent ans pour s'être blessée le doigt à son fuseau, le fuseau étant donné pour le symbole du clitoris. A propos de cette histoire, elles font beaucoup de plaisanteries sur la maladresse de celle à qui les précieuses indications d'un féminin ont manqué... Elles disent qu'elles ne comprennent pas qu'on l'ait appelée la belle au bois dormant¹⁸.

En *La jeune née* de Hélène Cixous, también nos encontramos con una adaptación libre de ese mismo cuento:

Les belles dorment dans leurs bois, en attendant que les princes viennent les réveiller. Dans leurs lits, dans leurs cercueils de verre, dans leurs forêts d'enfance comme des mortes. Belles, mais passives; donc désirables: d'elles émane tout mystère...¹⁹.

Hélène Cixous ha publicado la mayor parte de su obra en la editorial Des femmes y, ha creado un Doctorado en 'Études Féminines', actualmente en vigor en Paris VIII, pero su posición ante el feminismo no es tan radical, y se muestra escéptica ante dicha calificación.

le féminisme aujourd'hui est une idéologie qui, à la limite est réactionnaire. Avant l'existence de ce qu'on appelle le «Mouvement des femmes», cela renvoyait à [...] la tentative [...] de la part des femmes [...] d'appeler l'attention sur «la condition» des femmes. A notre époque se dire féministe signifie [...] un certain comportement, [...] pris dans une certaine idéologie, dont les effets sont des effets d'arrêt du mouvement [...] De sorte que je me trouve dans une position défensive et négative, obligée devant le déferlement du mot de tous les côtés de dire cette chose bizarre: «Je ne suis pas féministe»²⁰.

17 WITTIG, M., *Les guérillères*, op. cit.

18 *Ibid.*, pp. 62-63.

19 CIXOUS, H., *La jeune née*, Paris, Christian Bourgeois, 1975, p. 120.

20 ROSSUM-GUYON, F.V., op. cit., pp. 200-201.

Marie Cardinal también colaboró de forma activa en el movimiento de mujeres pero su escritura no es tan reivindicativa. Si bien, también podemos encontrar claras críticas a la sociedad que ha hecho de la mujer una esclava del hogar y de la maternidad. Pero a diferencia de Wittig y de Cixous, la escritura de Marie Cardinal no se caracteriza por querer reformar el lenguaje. La escritura de Cardinal se inserta en un plano más personal. El conflicto que se establece entre el yo social y el yo personal de la autora hacen de *Les mots pour le dire*²¹, un auténtico canto a la esperanza y al resurgir de las cenizas como el ave fénix, un reencuentro con el yo oculto.

Il faut que je me souviene et que je retrouve la femme oubliée, plus qu'oubliée, dissoute. Elle marchait, elle parlait, elle dormait. De penser que ses yeux regardaient, que ses oreilles entendaient, que sa peau sentait, m'émeut. C'est avec mes yeux, mes oreilles, ma peau, mon coeur que cette femme vivait. Je regardais mes mains, les mêmes mains, les mêmes ongles, la même bague. Elle et moi. Moi, c'est elle. La folle et moi nous avons commencé une vie toute neuve, pleine d'espoirs, une vie qui ne peut plus être mauvaise. Moi la protégeant, elle me prodiguant l'invention, la liberté²².

El reencuentro con el yo oculto pasa en la escritura de Marie Cardinal por el regreso al país y por el reencuentro con la madre tan dulcemente odiada.

He querido reflejar por medio de estas escritoras un momento relevante en la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo pasado. He querido reflejar la angustia y, sobre todo, la necesidad de crear en lo que he denominado el espacio velado de la escritura. Pero ¿por qué hablar de una realidad involuntaria? Involuntaria no porque las mujeres que se han expresado no hayan sido conscientes de sus propias reivindicaciones. Involuntaria porque se han visto por el mero hecho de ser mujeres abocadas a esta situación. Por lo tanto, ellas han sido también en este caso objetos pasivos de los acontecimientos. Y entonces, ya de forma voluntaria, las mujeres se convirtieron en sujetos hablantes y la voz se hizo música, y sus vidas, poesías.

21 CARDINAL, M., *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975.

22 *Ibid.*, p. 14.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBISTUR, M. - ARMOGATHE, D., *Histoire du féminisme français*, (vol. 2), Paris, Des femmes, 1977.
- CARDINAL, M., *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975.
- CIXOUS, H., *La jeune née*, Paris, Christian Bourgeois, 1975.
- *La*, Paris, Gallimard, 1976.
- CLÉMENT, C., *La putain du diable*, Paris, Flammarion, 1996.
- GARCIA, I., *Promenade femmilière*, Paris, Des femmes, 1981.
- KOEDT, A., «de mythe de l'orgasme vaginal», *Partisans*, n^{os} 54-55, 1970.
- LARTET-GEFFARD, J., *Parole de femmes*, Paris, Albin Michel, 1999.
- PICQ, F., *Libération des femmes. Les années-mouvements*, Paris, Seuil, 1993.
- ROSSUM-GUYON, F. Van, *Le coeur critique. Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- TRISTAN, A. - A., DE PISAN, *Histoires du M.L.F.*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.
- WITTIG, M., *Les guérillères*, Paris, Minuit, 1969.
- «On ne naît pas femme», *Questions féministes*, n^o 8, 1980.

EL DIÁLOGO EN LA CARTA: UNA CLÁUSULA DEL PACTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO EPISTOLAR

MARÍA DEL PILAR SAIZ CERREDA
Universidad de Navarra

Una de las características que definen al hombre como tal es su dimensión relacional: el hombre necesita comunicarse. No tenemos más que echar una mirada a la historia y estudiar la función del lenguaje como medio de comunicación necesario para la relación. Lo mismo sucede con el papel de la escritura. Remontándonos en el tiempo, desde su aparición en las civilizaciones más antiguas, la escritura se ha contemplado como un medio de comunicación con fines variados, uno de los cuales permitía poner en contacto o relación a personas ausentes. Es el nacimiento de los intercambios epistolares. Con el tiempo, se fue teniendo cada vez más presente esta dimensión comunicativa de la carta.

De hecho, un rápido repaso sobre las distintas definiciones de la misma, nos muestra cómo el componente comunicativo es el más destacado. A lo largo de la tradición literaria los epistológrafos insisten en la semejanza de la correspondencia con la conversación o el diálogo, convirtiéndose en signo característico del espacio epistolar. Así por ejemplo, algunos clásicos de la antigüedad, como Artemón, editor de las cartas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, o Séneca se refieren a la similitud de la carta y el diálogo. Escribir una carta al ausente es equivalente, según ellos, a hablar con él. En ello insisten, pasado el tiempo, humanistas como Erasmo o ya en el siglo XVII, Antoine Furetière. En nuestros días, estudiosos de lo epistolar, es el caso de Marie-Claire Grassi, vuelven a poner de relieve el aspecto con-

versacional de la carta. No en vano, comenta esta última, se trata de «un acte de communication à distance», para después insistir: «La lettre est un texte inscrit dans un acte de communication»¹. Del mismo modo, Émile Michel Cioran insiste en esta dimensión afirmando que la carta es una conversación con un ausente y constituye un acontecimiento capital de la soledad². El intercambio epistolar se caracteriza, entonces, por su dimensión dialogística que queda así destacada en un primer plano.

En esta comunicación nos proponemos analizar esta dimensión dialogística propia de un intercambio epistolar, en general, y de cada carta, en particular, en el seno de una correspondencia concreta, la de Antoine de Saint-Exupéry. Se trata de una aproximación no tenida en cuenta hasta ahora, por lo que representa un asunto novedoso en el seno de los estudios consagrados a la obra del autor. Las cartas en las que nos vamos a basar constituyen la correspondencia íntima familiar del autor, esto es, la mantenida con sus más allegados, familiares y amigos y que ha sido publicada por Éditions Gallimard en los dos volúmenes de sus *Oeuvres Complètes*³.

Una primera apreciación de esta característica de la correspondencia de Saint-Exupéry, en concreto, propia de su espacio epistolar, nos podría llevar a pensar que se trata de un simple 'topoi' de la geografía epistolar y sin embargo se erige en condición impuesta por él y por los epistológrafos a la hora de llevar a cabo el acto epistolar. Es decir, que no se trata de una figura retórica para embellecer el discurso del autor, sino que le permite alcanzar unos objetivos muy precisos de abolición de la ausencia y supresión de la distancia, y en consecuencia, de contribución a la ilusión de la presencia del destinatario. No obstante, nuestro autor no podría conseguir esta dimensión dialogística sin la existencia de un pacto previo entre los actantes de la comunicación epistolar, pacto que se convierte en garante y función dominante que estructura la escritura y el intercambio epistolares en su misma esencia. Nos estamos refiriendo al pacto epistolar, noción derivada del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Aunque Lejeune no habla de pacto epistolar, sin embargo partiendo del autobiográfico podemos llegar a la especifi-

1 GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 151.

2 CIORAN, É. M., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1995.

3 SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Oeuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1994. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (O.C., T.I, p. X).

SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Oeuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1999. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (O.C., T.II, p. X)

cidad propia de aquél. Si el pacto autobiográfico es, pues, tal como Lejeune lo define, «un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre»⁴, el epistolar suma al autobiográfico una característica singular, es un pacto en acción, esto es, dirigido a un destinatario que tiene que suscribirlo definitivamente a través de la respuesta. Gracias al pacto el autor puede desplegar una estrategia de seducción sobre el destinatario que apunta a la consecución de la respuesta y que tiene manifestaciones en los distintos niveles discursivos, pragmático, semántico y textual.

El punto de partida de la escritura epistolar está marcado por una particular situación comunicativa, marcada por la ausencia de los corresponsales, debido a la distancia que los separa. Es decir, que la única posibilidad de contacto la da precisamente la carta. Esto nos pone de relieve la importancia del nivel pragmático, que según el *Diccionario de la Lengua Española*, «estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación»⁵, y en el que los actantes de la comunicación, epistológrafo y destinatario de la carta, desempeñan un papel fundamental en cuanto a asentar las bases del pacto y suscribirlo.

La situación de comunicación de emisor y receptor, en ausencia, es en extremo importante, pues es la desencadenante del proceso epistolar y la razón del despliegue del proceso de seducción o «panoplia de seducción», en expresión de Andrés Soria Olmedo⁶. En efecto, si el emisor quiere seducir necesita enviar la carta, poner en marcha el mecanismo epistolar. El pacto adquiere su máxima expresión y se ratifica en la medida en que el acto de escritura epistolar por parte del autor es seguido por el acto de lectura de la carta por parte del destinatario y completado por el de la respuesta. Se inicia así un intercambio que debe ser lo más constante posible para que se pueda llevar a buen término el objetivo que persigue, la abolición de la ausencia⁷. Por esta razón la regularidad y constancia de las respuestas se convierten en cláusulas importantes que aseguran la realidad del pacto. La fluidez y fre-

4 LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 33.

5 *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 1816.

6 SORIA OLMEDO, A., «Dos voces a nivel», in SALINAS, P. - GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 15.

7 Los términos concretos en que el pacto se lleva a cabo dependen del epistológrafo y del destinatario concretos. La variabilidad es la nota dominante de cada pacto. Ahora bien, una vez establecidas las condiciones en que la correspondencia se va a llevar a cabo, deben ser respetadas las cláusulas del mismo por los artífices del intercambio, emisor y receptor.

cuencia de las mismas son las que permiten hablar del diálogo epistolar como exponente máximo o culminación del pacto epistolar.

Aunque el estudio de la dimensión dialogística de la carta abarca muchos aspectos, nos vamos a centrar tan sólo en uno que consideramos muy importante, el de la carta como mimesis de un diálogo que se realiza en el texto epistolar. Esto, a su vez, se puede crear con el juego del envío y la respuesta correspondiente del destinatario, o también, con la reproducción de diálogos en el interior de la carta, siguiendo las pautas de Janet Gurkin Altman, gran estudiosa del género epistolar. Ésta habla de la existencia de una *chain of dialogue* en toda carta, o más precisamente en toda correspondencia⁸, como lo demuestran las cartas de Saint-Exupéry. De hecho, a él no le basta con escribir una carta. El deseo de respuesta va implícito en su discurso epistolar. Más aún, las referencias concretas a la respuesta son constantes. Quiere que la carta que él escribe a su corresponsal tenga efectos retroactivos para así dar cauce a una correspondencia estable. Insiste una y otra vez en ello, como podemos comprobar, en esta carta a su amiga Renée de Saussine, en que le dice explícitamente que las cartas que se escriben ambos suponen «les seules conversations que j'ai avec vous»⁹. De esta manera, la ausencia propia de la situación enunciativa se metaforiza con el intercambio epistolar. El proceso de seducción desplegado en el instante de la escritura obtiene la recompensa deseada por Saint-Exupéry, abolir las distancias que le separan de su corresponsal. Y se inicia, gracias a las virtualidades del pacto, desde el momento en que la primera instancia enunciativa se dirige a la segunda para intentar atraerla con vistas a obtener la respuesta deseada. La estructura circular de la correspondencia contribuye de esta forma a crear esta dimensión dialogística, en primer lugar.

En segundo lugar, con la reproducción de diálogos, como hemos señalado. Los diálogos que una carta puede reproducir, siguiendo las explicaciones de Altman, pueden ser de muy distintos tipos: los *concise analyses*, serían aquellos que se aproximarían en mayor grado a la reproducción exacta de un diálogo oído¹⁰. Los *interior dialogue*, que Benoît Melançon, otro de los estudiosos del género epistolar, define como *pseudo-dialogues* y

8 ALTMAN, J. G., *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 187.

9 SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Oeuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 801. Bien es cierto que un poco más adelante deja constancia de la realidad de la carta como práctica escrita y que por tanto, la conversación no puede ser «real», sino que se trata a todos los efectos de una imagen textual.

10 ALTMAN, J. G., *op. cit.*, p. 113.

que pueden venir dados a través de referencias a párrafos o palabras de las cartas recibidas, o a través de paráfrasis de conversaciones o cartas, con lo que la voz del destinatario se haría más presente en el interior de la carta¹¹. Por último, los *fantasy dialogue*¹², cuando el autor crea en su discurso un diálogo con una imagen-destinatario construida a partir de componentes ficticios e históricos.

En la correspondencia de Saint-Exupéry tenemos constancia de los tres tipos de diálogos. Es frecuente encontrar en el discurso epistolar de este autor ejemplos relativos a los *concise analyses* de Altman o diálogos literales, esto es, reproducciones de los diálogos oídos o mantenidos por Saint-Exupéry y extrapolados al texto. La diferencia con los *interior dialogues* estriba en el hecho de que los *concise analyses* no reproducen citas de pequeños fragmentos de la carta a la que tiene que dar respuesta, ni palabras sueltas de cartas anteriores, ni siquiera frases aisladas de alguna conversación escuchada con anterioridad, sino que reproducen extensos diálogos en el discurso epistolar. En una carta escrita por el autor a su amigo Louis de Bonnevie en 1918, mientras estaba en París en pleno ataque alemán durante la Primera Guerra Mundial, le cuenta los momentos tan intensos vividos con ocasión del bombardeo alemán. El relato preciso de los acontecimientos le permite introducir las conversaciones mantenidas con sus compañeros en el instituto Saint-Louis, donde preparaba los exámenes de ingreso a la Escuela de Ingenieros. Dichas conversaciones constituyen una de las características fundamentales de esta carta. Debido a la extensión de la misma, citamos tan sólo fragmentos de los diálogos:

- Dis-donc, c'est les boches?
- T'as qu'à écouter! (...).
- C'est le canon!
- Hé oui!
- Tu vas en quinzième étude?
- Faut bien.
- Mais on ne verra rien!
- C'est vrai.
- Moi, je veux voir!
- Moi aussi.
- Alors, on monte au «grapho»? (...).

11 MELANÇON, B., *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 255.

12 ALTMAN, J. G., *op. cit.*, p. 139.

- Ça colle, mais si on est repéré, c'est douze heure de colle ou la porte...
- Tant pis, je risque ça!
- Moi aussi (O.C., T.I, p. 838).

Sin duda ninguna, la atención del destinatario es captada con la transcripción de estos diálogos, siempre reforzados por los rasgos propios del estilo hablado. Además hay que añadir que el efecto de realismo que se consigue con la reproducción de los diálogos es mucho mayor que el conseguido a través del relato pasado de los acontecimientos y así puede conmover al receptor.

Asimismo, podemos observar igualmente en esta correspondencia diálogos intradiscursivos, diálogos que no constituyen el objeto central de la carta, sino un motivo más en el interior del discurso y por tanto, no son pieza fundamental de éste. Buscan perseguir el efecto de realidad, la creación de un presente intemporal epistolar, para poder mantener la atención del destinatario, razón por la cual reproducen parcialmente alguna conversación del exterior, o fragmentos o palabras de la carta que el destinatario le ha enviado a Saint-Exupéry como respuesta. Se trata de los *interior dialogues* de Altman. Son muy numerosos los casos de cartas de Saint-Exupéry que nos ofrecen pequeños bosquejos de los mismos.

En esta carta dirigida a Pierre Chevrier, nuestro autor, de vuelta de una misión aérea durante el inicio de la Segunda Guerra Mundial, para ilustrar las extremas condiciones atmosféricas en que ha realizado el vuelo, reproduce esta corta conversación con alguno de los pilotos:

- Quelle température?
- Moins 51°.
- Tu n'as pas dû avoir bien chaud?
- Si, mais rien de désagréable. Tu m'avais dit que l'oxygène chaud brûlait le nez, et mon nez n'était bien à l'aise. Quant aux chaussons...
- (O.C., T.II, p. 940).

Muchas veces la relación de una conversación, ya sea el propio Saint-Exupéry uno de los actantes de la misma (y por tanto, narrador homodiegético), ya sea oyente de otros interlocutores (y por tanto, narrador heterodiegético), le sirve como punto de partida para iniciar un tema, o para contar en la carta a su corresponsal algo relacionado con el motivo de ese corto diálogo. De esta manera, puede captar la atención con más eficacia, al presentarlo en un estilo directo. Así, en una carta a su prima Yvonne de Lestrangle, reproduce esta breve conversación que acaba de escuchar en el

tren. Es el punto de partida para escribirle sobre el egoísmo reinante en la época —finales de los años 20—, sobre todo en determinados ambientes:

- Il est mort tout à coup, comme ça, c'est extraordinaire...
- Mais non, c'est une mort subite.
- Il était allé fumer une cigarette à l'entracte, comme tout le monde...
- Oh! C'est bien vrai, tout le monde le fait!... (O.C., T.II, p. 855).

Igualmente, podemos encontrar en las cartas palabras o frases que insinúan cuestiones abordadas en cartas anteriores enviadas por los otros corresponsales, con lo que la práctica dialogística parece tener continuidad. Es lo que en términos lingüísticos se conoce como diafonía. Catherine Kerbrat-Orecchioni, que se basa en las teorías de Eddy Roulet sobre esta cuestión, explica que la diafonía consiste en «reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci»¹³. Esto mismo constituye la «interacción epistolar»¹⁴. Destacamos algunos ejemplos —son muy variados— en los que de forma patente se deja entrever la voz del interlocutor, del destinatario, por los comentarios o respuestas suscitados en nuestro autor. Los encontramos de forma especial en las cartas a su madre, que es con quien mantenía un intercambio más regular, urgente, periódico y constante.

Las palabras con las que retoma la práctica epistolar pueden adoptar tonos diversos, en función del empleado por su corresponsal. Unas veces son palabras que sirven como respuesta a una pregunta formulada en la carta anterior. A vuelta de correo, Saint-Exupéry le contesta a su madre. Retoma y parafrasea las palabras que ella le había dirigido: «Vous me dites de donner des détails sur mon existence» (O.C., T.I, p. 677). Otras veces puede reflejar la preocupación por una noticia que le afecta. Lo vemos en la respuesta a una noticia que su madre le da relativa a su estado de salud. Por eso exclama: «Je suis désespéré de vous sentir malade» (O.C., T.I, p. 681). También puede ser la justificación o defensa ante un reproche que se le hace: «Mais je vous ai écrit une lettre de presque dix pages!» (O.C., T.I, p. 704). En otras ocasiones se limita a reproducir algunas palabras para corroborar un comentario dado en una carta anterior: «Vous m'avez écrit une si douce lettre, maman, c'est vrai que je n'ai plus été moi-même pendant longtemps» (O.C., T.I, p. 737). Las referencias a noticias, acontecimientos, sentimientos o informaciones

13 KERBRAT-ORECCHIONI, C., «L'interaction épistolaire», in *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 29.

14 Este término ha sido acuñado por Kerbrat-Orecchioni.

transmitidos en otras cartas son constantes y permiten abolir la distancia en mayor medida. En consecuencia, la ausencia de las instancias epistolares parece difuminarse.

Así pues, estos diálogos internos jalonan la correspondencia de Saint-Exupéry. La carta, gracias al pacto suscrito con los destinatarios, adquiere esa dimensión dialogística, no sólo porque la reciprocidad en las respuestas, el juego de la pregunta y la respuesta, permite dar la imagen de una conversación, sino porque la propia carta, en su misma estructura interna, tiene componentes que hacen más real esta dimensión, a través de las citas de palabras, párrafos o a través de reproducciones parciales de diálogos en su interior. Por eso no es extraño que Saint-Exupéry recurra a este procedimiento en su intento de estrechar el contacto con su corresponsal y de abolir la ausencia y distancia física que le separa de él.

Pero también encontramos en su correspondencia algunos casos de diálogos ficticios, o lo que es lo mismo, muestras de lo que Altman denomina *fantasy dialogue*, que hacen pensar en el fracaso del pacto. Sólo este tipo de diálogo, que ya no es tal, es posible cuando el corresponsal no da continuación a las cartas recibidas, en especial, cuando las condiciones del pacto en lo relativo a regularidad y frecuencia, no son respetadas por parte de alguna de las instancias enunciativas. Entonces, en ausencia de un interlocutor verdadero, el epistológrafo crea una imagen de su corresponsal a su medida, proyectando en ella una serie de características, rasgos y virtudes de que carece el destinatario real, según el autor. A esta imagen es a la que el autor dirige ahora sus cartas. Por tanto, aunque la carta tenga un receptor real, el destinatario implícito, como expresaríamos en términos narratológicos, es otro distinto, sin referente extratextual. Con esta imagen entonces, es más fácil que la conversación epistolar se pueda llevar a cabo¹⁵. Esto es lo que ocurre en la siguiente carta a Renée, en que el autor, enfadado ante la falta de constancia epistolar de su corresponsal, y aunque con una destinataria explícita, decide inventar, recrear una destinataria implícita, que corresponde a una imagen de Renée sobre la que proyecta una serie de virtudes, valores

15 Para algunos autores, como A. Jaubert, éste es un peligro latente en toda correspondencia, derivado del hecho de que la escritura de una carta se realiza en ausencia. Entonces, según él, la carta «n'a pas le rythme de la conversation, et le scripteur, libéré de la présence physique de l'Autre, des interruptions, des mimiques, ou simplement de la nécessité de «passer» la parole, peut, à loisir, projeter un destinataire idéal, lecteur sur mesure des complaisances introspectives, narratives parfois, et de toutes les effusions» (cit. por CHAN-FRAULT-DUCHET, M.-F., «Lettres d'adolescents en détresse: énonciation du moi et représentations sociales», in *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Kimé, 1994, p. 186).

y características que a Saint-Exupéry le hubiera gustado ver en su amiga. Con la manifestación de las carencias en esa relación epistolar y de la proyección de sus deseos, está ofreciendo a su destinataria la posibilidad de retomar la relación epistolar tal como el autor pretende, para así poder exorcisar la ausencia que siente más presente desde que las cláusulas del pacto no han sido respetadas por Renée:

Et je viens de m'asseoir près de vous ce que sans doute vous ne permettez pas non plus. Ce qui vous agace. Mais si vous saviez comme je m'en moque. Car je vous fabrique ce soir à mon gré et si vous saviez comme vous êtes gentille. Au fond ce sont les seules conversations que j'ai avec vous. Celle que j'invente en moi-même. Et vous êtes d'une patience. Et d'une intelligence: vous comprenez tout. Et moi je deviens bavard: ça c'est merveilleux. Quelle revanche je prends avec mon amie inventée.

Car c'est peut-être parce que je vous invente que je tiens tellement à vous. Parfois pourtant vous cadrez avec votre image. En tout cas vous l'alimentez. Et votre après-midi de musique donne beaucoup de vie à cette amie que j'ai ce soir. Vous êtes un peu mêlée d'Offenbach. Vous avez la couleur des abat-jour. Ne vous plaignez pas. Ce n'est pas mal. Et puis cela ne vous regarde pas (O.C. T.I, p. 801).

En consecuencia, el diálogo o la conversación no representan un dato anecdótico del espacio epistolar, como demuestran las cartas de Saint-Exupéry. Se trata de una dimensión que imprime su marca a toda la correspondencia en general y a cada carta, en particular, convirtiéndose en una cláusula importante del pacto epistolar que el autor establece con el destinatario. Pero para que el diálogo epistolar se convierta en cláusula, es preciso que el autor dote a cada una de sus cartas de esta dimensión conversacional, no sólo a través del juego pregunta-respuesta que las cláusulas de urgencia, regularidad y constancia exigen y que producen la continuidad epistolar, sino teniendo en cuenta también que la carta es el espacio propio en que los diálogos se dejan oír. Por eso, en el discurso epistolar se pueden encontrar todos los tipos de diálogo posible: los *concise analyses*; los *interior dialogue* y los *fantasy dialogue*, diálogo imposible o ficticio, que incluiría también los diálogos consigo mismo. De ahí que Melançon insista en la idea de que «le dialogue dans son acception la plus étendue se retrouve dans la correspondance»¹⁶. Por tanto, la dimensión conversacional de la carta ya no sólo es consecuencia del pacto suscrito, sino que además forma parte de las condi-

16 MELANÇON, B., *op. cit.*

ciones del mismo. La carta entendida como diálogo se convierte en una cláusula más, como comprobamos en la correspondencia de Saint-Exupéry.

Pero además esta cláusula apunta a unos objetivos precisos. Como lo que el autor busca con la conversación epistolar es la abolición de las distancias entre los correspondientes y por ende, la desaparición del sentimiento de ausencia, los tipos de diálogo posibles en el interior de las mismas apuntan a este mismo fin. No en vano, el diálogo contribuye a crear el efecto de presencia que todo epistológrafo busca, como nos ha demostrado Saint-Exupéry. Por esta razón el recurso a la utilización de estos tipos de diálogo forma parte del proceso de seducción al destinatario, que de una forma u otra es interpelado para que se ponga en actitud de responder. El espacio epistolar queda así definido en función de esta dimensión o estructura dialogística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, J. G., *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.
- CHANFRAULT-DUCHET, M.-F., «Lettres d'adolescents en détresse: énonciation du moi et représentations sociales», in *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Kimé, 1994.
- CIORAN, É. M., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «L'interaction épistolaire», in *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998.
- LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- MELANÇON, B., *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996.
- SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Oeuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1994.
- *Oeuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1999.
- SORIA OLMEDO, A., «Dos voces a nivel», in SALINAS, P. - GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.

EL BOSQUE Y EL IMAGINARIO FEMENINO MEDIEVAL

M^a JESÚS SALINERO CASCANTE
Universidad de La Rioja

El bosque, real o imaginado, y su relación con la mujer y lo femenino dentro del universo medieval es el objetivo del presente estudio. El tema es ambicioso en su planteamiento y horizonte por lo que en esta ocasión pretendemos sólo establecer o mostrar las coordenadas sobre las que se asienta en las fuentes primarias de la tradición oral y las fuentes escritas de la tradición literaria.

Por otra parte, el bosque es considerado en el mundo medieval como un espacio natural salvaje y peligroso, por lo que no es de extrañar que forme parte de los terrores atávicos del inconsciente colectivo de la Edad Media. Por todas estas razones, el bosque aparece como un espacio asociado al universo masculino, y más concretamente a los hombres más duros de entonces: caballeros andantes de ánimo bien templado en busca de aventuras, bandidos, asesinos, prófugos, rústicos (pastores, carboneros...), etc. Sin embargo, a pesar de esta realidad, nos proponemos mostrar cómo el bosque es ante todo un espacio femenino y cómo en él la mujer tiene una significativa presencia. Presencia no sólo reservada a figuras de lo maravilloso más o menos «inquietantes», sino también a damas, doncellas y niñas que recorren o habitan sus parajes.

INTRODUCCIÓN

El bosque, paraje de naturaleza salvaje, nos es descrito en el relato con bastante parquedad¹, aunque casi nunca como un mero decorado; la «forêt aventureuse» posee en la Edad Media, sobre todo en la alta Edad Media, un imaginario propio y rico en significados profundos. Un «reservoir de symboles» —como dirá Le Goff²— que se despliegan en virtud de su función.

En el imaginario colectivo medieval, el bosque suscita dos ensoñaciones antagónicas. Por un lado, el carácter agreste de la *silva* y los árboles con su verticalidad nos introducen en un universo adverso en el que se lucha para sobrevivir (leñadores, carboneros, pastores, etc.) o para afrontar la aventura que siempre sale al encuentro (caballeros errantes); se lucha así mismo para integrar este espacio salvaje en el mundo civilizado de la ley y el orden (tala y roturación)³; espacio idóneo para la acechanza, la conjura, la traición... todas ellas acciones polémicas. Pero, por otro lado, el bosque es soñado como un espacio privilegiado y aislado, isla vegetal llena de vida, espacio otro fuera del tiempo real; refugio en el que la «conscience mysthique» despliega imágenes y símbolos de intimidad y de reposo: imágenes acogedoras, tranquilizadoras, paradisíacas en las que el devenir temporal parece detenerse permitiendo disfrutar de una calma y bonanza uterina; un jardín de las delicias, un «contre-univers ou un univers du contre»⁴ puesto que simboliza el rechazo del mundo exterior con sus normas morales y sociales, un *refus* a un modo de ser y de sentir.

En resumen, el bosque aparece en el universo medieval como un espacio primordial, sagrado y salvaje en el que el instinto se despierta, los prodigios se suceden, el peligro acecha y, en ocasiones, es ese paraíso perdido que cobija a aquellos que viven el misterio de amor.

1 «Pourtant, lorsqu'elle est décrite, c'est le plus souvent dans son essence même, sans s'attacher aux détails particuliers des sous-bois, à la variété infinie de ses espèces animales et végétales. La forêt est vue comme une entité possédant ses propres qualités, elle est sombre, vaste, profonde...». CASSAGNES-BROUQUET, S., - CHAMBARLHAC, V., *L'Âge d'or de la forêt*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1995, p. 39.

2 LE GOFF, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965, p. 405.

3 La Iglesia asume en esta empresa un papel preponderante. Cf. BLOCH, M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, 1951 y LE GOFF, J., «Le désert-forêt» in *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 59-83.

4 Cf. BACHELARD, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris. J. Corti, 1948, p. 112.

EL BOSQUE ESPACIO MATERNO

El bosque, ya sea «*silva, forêt o foresta*» simboliza fundamentalmente la *madre ancestral*, «La Grande Mère des hommes, prodigue et cruelle, mystérieuse et accueillante, ensorcelante et ensorcelée»⁵. Madre de numerosos rostros, desde el más tranquilizador al más aterrador, el bosque es por naturaleza «protéiforme»⁶. Efectivamente, este espacio natural representa a la madre *ctónica* a través de la materia vegetal del árbol y de la tierra⁷; además, el carácter materno del bosque viene determinado por otros factores como son por un lado el imaginario de su forma: un continente cerrado, envolvente y protector que evoca el vientre o útero y lo hace isomorfo de otros símbolos maternos como la gruta y la caverna. Por otro lado, el bosque cumple las funciones propias del arquetipo, así, encarna a la «*genetrix*», creadora y regeneradora. Espacio privilegiado para el cambio real o imaginario, para los ritos de iniciación en los que la vida y la muerte se alternan como estados sucesivos de la existencia. El bosque es el espacio «privilegié de toutes les métamorphoses»⁸, pues en él, el individuo pasa por una profunda experiencia vital que lo enriquece, lo transforma y le dota de fuerza física, mental y aún espiritual (visión más clara de sí mismo, de su existencia y del mundo). El bosque simboliza también a la *madre nutricia y protectora*. Nutricia porque el bosque, dispensa natural, abastece de frutos (fresas, frambuesas, manzanas, etc.), bayas, champiñones, miel, peces, castañas, bellotas (para la alimentación de los cerdos) y pastos para el ganado (recordar los toros pastando en *Yvain*). Además es un territorio de caza (ciervos, jabalíes, faisanes, etc.) y una reserva de materias primas (cera, madera, carbón, piel, etc.). Numerosos son los ejemplos literarios en los que se muestra a personajes masculinos (*Yvain*, *Tristan*...) y femeninos (*Berthe*, *Iseut*...) alimentándose con lo que el bosque les ofrece. Pero el bosque es también madre protectora porque cuida y cobija a los que se refugian en él ya sean bandidos, prófugos, amantes adúlteros, ermitaños, etc. Si el bosque simboliza la vida (en su estado más puro, más natural), también posee valores de signo contrario, lectura que se adecua a la visión maniqueísta del

5 CASSAGNES-BROUQUET, S., - CHAMBARLHAC, V., *op. cit.*, p. 6

6 Cf. GALLAIS, P - THOMAS, J., *L'arbre et la forêt dans l'Enéide et l'Eneas. De la psyché antique à la psyché médiévale*. Paris, H. Champion, 1997, p. 52.

7 JUNG, C.J., en su obra *Símbolos de Transformación* (Barcelona, Paidós, 1982) establece el trayecto madera-materia-madre.

8 RIBARD, J., *Le Moyen Âge: Littérature et Symbolisme*, Paris, H. Champion, 1984, pp. 95-6. El bosque es en la novelística de Chrétien de Troyes el espacio más adecuado para las transformaciones ontológicas (*Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*) y espirituales (*Perceval*).

universo medieval. De este modo, la *imago* materna se torna oscura, agresiva y depredadora. Es entonces una gran fauce natural que desgarrar y hiere (Lancelot)⁹; madre terrible que representa el caos y la pérdida de la razón (Yvain). Regresión profunda a estados subconscientes en los que la conciencia se disuelve en el caos o se pierde metafóricamente en lo más profundo de su profuso y laberíntico ramaje.

EL BOSQUE SAGRADO Y MITOLÓGICO

El bosque medieval espeso, oscuro y profundo hunde sus raíces en la noche de los tiempos: «avant que les dieux y fussent, les bois étaient sacrés», dirá Bachelard¹⁰. En el bosque ancestral se entra en contacto con lo sagrado. Su forma circular lo asimila al *mandala*, símbolo espacial de la presencia divina en el centro del mundo¹¹ y, efectivamente, durante una gran parte de la Edad Media, el bosque fue un territorio virgen de hermosa belleza que simbolizaba la grandeza de Dios, de ahí que san Bernardo de Claraval (s. XII) predique la vida ascética en este desierto¹² espiritual en el que la soledad, el silencio, y el sacrificio de una vida tan dura son el crisol en el que se forja una vida de santidad. La invitación de San Bernardo fue seguida por numerosos ermitaños que acuden al bosque para orar y consagrarse a Dios. Ahora bien, esta vida de extrema dureza y santidad no sólo atrae a los hombres, sino también a las mujeres; así lo prueba un texto de San Bernardo dirigido a una religiosa, aunque en él vemos cómo el santo intenta disuadirla de su elección argumentando los numerosos peligros que

9 En nuestro estudio sobre Lancelot demostramos cómo el bosque adquiriría un carácter agresivo que lo identificaba imaginariamente con una gran fauce que «engullía» a Keu y a Guenièvre (desaparecen en el bosque), o mataba (caballos). Boca monstruosa de entrada a los infiernos, imagen infernal que aparece representada en numerosas pinturas y esculturas medievales. Cf. SALINERO, M. J., *Para una antropología de lo imaginario en 'El Caballero de la Carreta' de Chrétien de Troyes*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1995.

10 *Op. cit.*, pp. 171-2.

11 Cf. CHEVALIER, J - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, art. «mandala».

12 El vocabulario confirma, además, el sentido de «vacío, desgastado» del bosque, porque «gaste» (la gaste forêt) es el epíteto que con más frecuencia lo caracteriza. Tomemos como ejemplo literario *Aucassin et Nicolette*: cuando la pareja decide huir juntos para escapar del poder del Conde y Nicolette le pregunta a Aucassin a qué país pueden ir, Aucassin responde: «-Douce amie, que sai jou? / Moi ne caut u nous aillons, / en forest u en destor, / mais que je soie avec vous» (*Aucassin et Nicolette*, ed. de Mario Roques, Paris, H. Champion, 1982, XXVII).

el bosque encierra, el principal de ellos la presencia del Maligno y con él la tentación del pecado¹³:

Vous me direz que c'est suivre l'inspiration de la sagesse que de fuir, comme vous en avez l'intention, le confort, la société de vos semblables, l'agrément d'un lieu habité ; que votre chasteté sera moins exposée aux tentations dans un désert où votre seule compagnie sera le Fiancé à qui vous vous êtes donnée. Quant à moi, je ne le pense pas. La solitude, dans l'ombre des forêts, un silence total offrent en effet bien des occasions de faire le mal. Le péché fait sans témoin ne trouve pas de censeur, et où l'on n'a pas de reproches à craindre, le Tentateur ne pénètre que plus facilement, l'iniquité se donne plus de licence¹⁴.

Con esta advertencia, el significado positivo del bosque se invierte convirtiéndose en un espacio caótico donde impera el mal sustentado en la relación: silva-diablo-tentación-pecado. Al mismo tiempo, observamos que aquello que constituye una prueba de valor para los caballeros artúricos y de fe para los ermitaños, se veta cuando se trata de una mujer, al cuestionarse seriamente —así se desprende del texto de San Bernardo— su fuerza espiritual para enfrentarse al Maligno. No olvidemos que para muchos clérigos y hombres de Iglesia la mujer es débil por naturaleza y cae fácilmente en la tentación del pecado. Más aún, la misoginia medieval lleva a identificar a la mujer con el demonio cuando éste adopta su rostro más seductor. En un episodio de la *Quête du Graal* se dan todas las características del tema: el bosque, la noche y el diablo que asume la apariencia de mujer: Perceval cansado y desanimado por su larga y penosa búsqueda del Grial se encuentra con una hermosa doncella que le ofrece como don un caballo negro que sale de lo profundo del bosque; a pesar del miedo que éste le produce, sube a él para continuar su búsqueda. Perceval ha sido tentado por el diablo y monta un caballo infernal, símbolo del propio príncipe de las tinieblas.

Esta visión cristiana que asocia el bosque con el diablo bajo apariencia femenina nos conduce a otra pareja igualmente recurrente en el folklore y en la literatura medieval, aunque dentro de otro contexto, el mitológico; nos

13 En un universo como el medieval que asienta la existencia del hombre en el mundo sobre una concepción maniquea articulada en dos ejes antagónicos: Dios (la luz, el bien) y Satán (la oscuridad, el mal), es lógico que la presencia de Dios en este paraíso virgen del bosque introduzca de manera natural su contrario, el Diablo y sus tretas para tentar al hombre.

14 DE CLAIRVAUX, S.B., *Textes politiques*. Ed. y trad. de P. Zumthor, Paris, UGE, 1990, lettre 115.

referimos a la relación bosque-hada. A pesar de los esfuerzos de la Iglesia por «cristianizar» divinidades, ritos y altares paganos, lo cierto es que los mitos y leyendas celtas sobreviven en el imaginario colectivo convirtiendo el bosque en el espacio de los *mirabilia*, es decir, de lo maravilloso y sobrenatural. En *Melusine* se dice a propósito del bosque de Colombiers:

Lors dist la dame: Ne me creez jamais se Remondin n'a trouvé quelque aventure en la forest de Coulombiers, car elle est forment aventureuse. Par foy, dist ly contes, ma dame, je croy que vous dictes verité, car j'ay ouy dire que a la fontaine de dessoubz icellui rochier, a l'en veu advenir de maintes merveilleuses adventures¹⁵.

Como lugar de prodigios, el bosque encarna para los clérigos un espacio pagano sin que la Iglesia pueda hacer nada por integrarlo en el imaginario cristiano; de este modo, el bosque no sólo escapa al poder feudal, sino también al influjo de la Iglesia. Sin embargo, aunque el bosque cobija lo maravilloso no es en sí mismo un espacio maravilloso, sino un espacio intermedio, frontera que separa un mundo de otro, el mundo real y civilizado del Au-delà desconocido donde no rigen las leyes sociales ni morales, de ahí que los encuentros con seres del otro mundo tengan lugar fundamentalmente en este umbral natural y silvestre.

Una manifestación de los seres maravillosos que pueblan el bosque son las hadas consideradas «comme le dernier, le plus persistant de tous les vestiges que le paganisme a laissés empreints dans les esprits»¹⁶. Y aunque la Iglesia silencia dicha creencia lo cierto es que está tan arraigada en las mentes populares que hacia el año mil el obispo de Worms se ve obligado a mencionarlas por primera vez en un Penitencial para condenarlas:

Tu as cru ce que certains ont coutume de croire, à savoir qu'il existe des créatures féminines agrestes, qu'on appelle femmes de la forêt et dont on prétend qu'elles sont des créatures de chair, qu'elles se montrent quand elles le veulent à leurs amants et prennent (dit-on) leur plaisir avec eux et, toujours quand elles le veulent, se cachent et s'évanouissent ? Si tu as cru cela, dix jours de pénitence au pain et à l'eau...¹⁷.

15 D'ARRAS, J., *Mélusine, Roman du XIVe siècle*, ed. de Louis Stoff. Genève, Slatkine, 1974, p. 34 (fol. 16).

16 MAURY, A., *Croyances et légendes du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1974, p. 30.

17 Burchard de Worms, citado por HARF-LANCNER, L., *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1984, pp. 23-4.

El obispo nos está haciendo una precisa definición de lo que son las hadas, aunque desde una óptica cristiana: mujeres de los bosques que aman libremente ofreciéndose a sus amantes de los que obtienen placer. Es decir, las hadas aparecen como personajes tres veces repudiables, primero por su origen pagano (se sirven de la magia), segundo por ser mujeres (misoginia medieval) y, tercero, por ser de los bosques, es decir, salvajes, lujuriosas y seductoras de hombres a los que arrastran a la perdición y al pecado. Esta visión tan sesgada es quizá la responsable de que las hadas posean en muchos relatos artúricos y bretones, tributarios al mismo tiempo de la materia celta (pagana) y de la cultura medieval cristiana, una naturaleza claramente maléfica o un defecto que —a pesar de su belleza sin igual— las liga irremediamente al mal: Melusine, increpada por su madre por haber sido «mala, cruel y perversa» en relación con su padre, es condenada a convertirse todos los sábados en serpiente de cintura para abajo¹⁸. No es difícil de establecer la relación entre las duras palabras de la madre y el castigo de convertirse en serpiente, animal que encarna en la tradición judeo-cristiana el mal (Satán) y el pecado, principalmente el de lascivia achacado secularmente a la mujer, ¿y no es precisamente Melusine una serpiente desde el ombligo? Por otra parte, resultan igualmente significativos los esfuerzos constantes del narrador por enmarcar a Melusina dentro del contexto cristiano¹⁹; ella misma cuando se presenta ante Remondín en el bosque le dice:

«—Remondín, ne t'en esbahiz pas, car je le scay bien. Et saiches que je scay bien que tu cuides que ce soit fantosme ou euvre dyabolique de mon fait et de mes paroles, mais je te certiffie que je suiz de par Dieu et croy en tout quanque vraye catholique doit croire»²⁰.

El término «hada» (*fée*) deriva de *fata* empleado como sinónimo de «parca» y es que los antecedentes mitológicos de estos seres son las Parcas y las diosas madres (*matrae* o *matrones*) de los cultos galo-romanos. Precisamente, las divinidades femeninas de los celtas eran diosas de la fertilidad y de la vegetación, por lo que sus cultos estaban estrechamente relacionados con las fuentes, ríos y lagos, y con los bosques y prados (landas) que las simbolizaban. En el paso del nivel mitológico al nivel folklórico estas

18 D'ARRAS, J., *op. cit.*, pp. 12-3 (fol. 5).

19 Melusina se casa por la Iglesia en una bonita capilla en medio de un prado (como vemos el hada no abandona su habitat); continuamente nombra a Dios y al él encomienda a Remondín y el narrador nos dice que fundó Nuestra Señora de Lusignan y numerosas abadías por toda la tierra del Poitou.

20 D'ARRAS, J., *op. cit.*, p. 25 (fol. 11).

diosas celtas derivaron en la imaginación popular en las hadas con los mismos atributos, rasgos y tradiciones de sus antepasadas. No es de extrañar, por lo tanto, que la literatura y el folklore sitúe a las hadas dentro de un *topos* recurrente que se define por la presencia del agua (Laudine es la señora de la fuente mágica; Viviane es la «dama del lago») y por la presencia de la vegetación frondosa, imagen de naturaleza salvaje y femenina que cristaliza fundamentalmente en la Edad Media en el bosque, aunque también aparecen en los prados (landes) junto a los ríos o las fuentes. El bosque es, pues, para el imaginario popular el lugar donde las hadas residen y se hacen visibles, como afirma Wace, cuando habla de la fuente druídica de Barenton en plena «forêt de Broceliande»: «Là solt l'en les fées veeir»²¹.

Las novelas artúricas²², los cuentos y las leyendas medievales²³ están pobladas de estas «dames des bois» que se muestran sólo a los que ellas eligen: es el caso de la amiga de Lanval, «La biele as Blances Mains» en *Le Bel Inconnu*, de Melusina, del hada de la fuente en el cuento *Les Fées* de Perrault, y de tantas otras. Todas ellas conocen el pasado y el futuro de los humanos involucrándose en él para bien o para mal. Este poder de control sobre el destino las convierte en opinión de Maury²⁴ en «les maîtresses des destinées humaines», *les fileuses* que hilaban o tejían la vida de los mortales. El cuento de Perrault *La Belle au Bois dormant* ilustra a la perfección la relación del hada con el hilar a través del huso, así como su implicación con el destino de los recién nacidos²⁵. Como seres maravillosos se sitúan por encima del bien y del mal por lo que no tienen escrúpulos morales. Su naturaleza es ambigua ya que, si su apariencia es humana y femenina, sus cualidades extraordinarias recuerdan su origen divino. Por otra parte son seres inestables y cambiantes en sus decisiones, como la propia naturaleza por lo que introducen a veces el caos y el desconcierto. Sirvan dos ejemplos:

21 Citado por Maury, *op. cit.*, p. 18.

22 La presencia de hadas y otros seres maravillosos en la novela artúrica testimonia la estrecha vinculación de la llamada «materia de Bretaña» con la tradición celta.

23 No sólo la literatura y el folklore recoge la presencia de estos seres, la geografía francesa hace también referencia a las hadas en fuentes, ríos, aguas termales, etc. que llevan su nombre. Cf. Maury, *op. cit.*, pp. 18-9.

24 *Ibid.*, p. 23.

25 Las hadas parecen cumplir dos funciones: amantes (Viviane, Morgana, Melusina...) o madrinas, es decir, sustitutas maravillosas de la madre natural (Viviane, la dama del Lago, en el caso de Lancelot; el hada que ayuda a Tyolet, el hada de Cendrillon y de tantos cuentos maravillosos. Se trata en todos los casos de «Bonnes Dames» que protegen a sus ahijados tutelándolos desde su nacimiento.

Morgana para la corte artúrica y, ya en los cuentos, el hada que no ha sido invitada al bautizo de la recién nacida en *La Belle au Bois Dormant*.

Pero volviendo a la relación hada-bosque, estas damas aparecen en lo más profundo de la *silva*, en el lugar más recóndito y misterioso ocultándose en la espesura de los mortales. Allí, solas o en compañía de otras hadas, sus doncellas²⁶, viven en tiendas y disfrutan de un entorno paradisíaco: naturaleza silvestre, canto de pájaros, fuente o río en el que bañarse o asear los largos y hermosos cabellos con peines de marfil y oro. Así las hallan Graeent y Guingamor en los *lais* homónimos recreando el mito de la diosa griega Ártemis²⁷ descubierta por Acteón cuando se bañaba desnuda en un manantial, aunque a diferencia de ésta, las hadas no sólo no castigarán a los dos caballeros, sino que les ofrecerán su amor convirtiéndose en sus amigas. En ocasiones son ellas mismas o sus doncellas las que salen al encuentro del caballero (*Le Beau Inconnu*, *lai Lanval* ...), aunque también se valen de otros recursos o de animales mágicos o totémicos para atraerlos hacia ellas. En *Melusine*, por ejemplo, es el dulce canto del hada Presina el que seduce a Elinás, padre de Melusine:

Or advint que, après le trespassement de sa femme, que il chassoit en une forest prez de la marine, en laquelle forest il avoit une moult belle fontaine. En ce moment print grant soif au roy Elinas, et tourna son chemin vers la fontaine. Et quant il approucha de la dicte fontaine, il entrouy une voix qui chantoit si melodieusement que ilne cuida pas pour l'eure que ce ne feust voix angelique, mais toutes foiz il entendy assez, par la grant doulcour de la voix, que c'estoit voix femme-mine. Lors descendy du cheval, pour ce que il ne feist trop grans escroiz, et l'attacha a une branche, et s'en va petit a petit vers la fontaine le plus couvert des raims et des arbrissiaux qu'il pot. Et, a l'approuchier de la fontaine apperceut la tres plus belle dame qu'il eust oncques jour veu, a son adviz. Lors s'arresta tous esbahiz de la grant beauté qu'il perceut en celle qui tousjours chantoit si melodieusement que oncques seraine, face, ne nuimpe ne chanta tant doucement²⁸.

26 Suelen ser dos o tres hadas. En este caso se trata de una reminiscencia de la tríada de diosas madres celtas encarnando la fertilidad, la fecundidad y la abundancia. Melusina, ella sola encarna a las tres. Cf. LE GOFF, J., - LE ROY LADURIE, E., «Mélusine maternelle et défricheuse» in *Annales Économies-Société-Civilisation*, 26, 1971, pp. 587-622.

27 La diosa romana correspondiente a Ártemis es *Diana Nemerensis*, es decir, «Diana de los Bosques» cuyo santuario se situaba a la orilla del lago Nemi cerca de Roma. Bosque/naturaleza y lago/agua definen estas diosas y enmarcan su culto.

28 *Op cit.*, pp. 5 y 6 (fols. 2 y 3).

En este texto aparecen algunos de los tópicos que rodean el encuentro con el hada: su belleza deslumbrante, el bosque, la caza, la fuente maravillosa, la ocultación en la espesura para no ser descubierto²⁹ con el consiguiente tema del mirar sin ser visto y la figura del *voyeur* que de nuevo no será castigado. El texto añade además un aspecto novedoso: el canto que seduce mucho antes que la belleza, pues no olvidemos que el bosque es el ámbito del oído: en el se oye los ruidos que producen los animales, el crujido de las ramas, etc., pero no se ve³⁰. Por lo tanto Elinás será seducido y conducido hasta el hada a través de su canto que actúa como un hilo de Ariadna o, como dice el propio narrador, como el canto de la sirena; esta comparación con un personaje mitológico que encarna a la feminidad nefasta confiere al hada una valoración negativa desde el punto de vista moral, ya que se identifica con la mujer fatal que seduce con su magia y belleza (Circe en la mitología griega). De nuevo vemos cómo el imaginario medieval del bosque en el occidente cristiano no puede disociarse de figuras que encarnan el mal bajo forma femenina.

Pero las hadas no se valen exclusivamente de sus propios encantos para atraer hasta ellas a los caballeros que recorren sus parajes, también se sirven de un animal del bosque que las representa, el más usual es el ciervo. Animal emblemático de la caza señorial y muy ligado a Diana, la diosa cazadora, lo que viene a subrayar una vez más la herencia mitológica de estos seres maravillosos. Graelent persigue en el bosque a una cierva blanca que le conduce hasta una landa donde hay una fuente en la que se bañan tres hadas. Guingamor, por su parte, se adentra en el bosque para enfrentarse a la dura prueba de la caza del jabalí blanco («blanc porc»). Este, como la cierva en Graelent, le conducirá hasta una fuente en la que se baña desnuda un hada acompañada de su doncella. Estos dos *lais* anónimos presentan un tema similar: el animal proveniente del Otro Mundo que actúa de emisario o cebo de un ser maravilloso para propiciar su encuentro con un mortal. Ambos *lais* destacan los efectos inmediatos que provoca el hada: atraer con su belleza³¹

29 Muchos de los encuentros con las hadas que tienen por escenario el bosque recrean el «mito de psyche». Cf. GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1982, art. «psyche».

30 Una muestra de ello aparece en *Le Conte du Graal*: Perceval oye un estruendo aterrador que retumba en el bosque, pero desconoce quien lo produce, lo que le lleva a considerar erróneamente que se trata de demonios. Su opinión cambiará cuando por fin vea a los caballeros en el claro del bosque. Cf. CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, ed. de Félix Lécocoy, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1979, vv. 100 y ss.

31 Poseen una belleza sobrenatural que «cautiva» a los que la contemplan: Guinglain, el héroe de *Le Bel Inconnu*, está a punto de desfallecer por la conmoción que su visión le pro-

que le sirve de reclamo, excitar la sexualidad a través de su desnudez despertando el apetito carnal y los deseos de posesión (simbolizado en el robo de la ropa). Este proceso de seducción que experimentan los dos caballeros nos remite una vez más a la «femme fatale» que cautiva en *stricto sensu* y domina la voluntad del hombre. Recordemos, entre otros, los casos de Viviane con Merlin, de la amiga de Mabonagrain en *Erec* y de Yvain que se convierte en el guardián de la fuente de Laudine siguiendo la costumbre ancestral. Esta actuación del hada enlaza con la consideración negativa que el cristianismo tiene de estos seres maravillosos como fuente de perturbación espiritual al ser en sí mismas una invitación a la transgresión y al pecado.

Por otra parte, estos seres maravillosos provenientes del Otro Mundo parecen tener otra conducta en común: salir al encuentro de caballeros cuya situación social, económica o vital está en franco deterioro, incluso en peligro para llevar una existencia feliz. Lanval y Graellent han sido abandonados por el rey en su sostén económico y son objeto de rechazo social; en el caso de Guingamor su negativa a tener amores con la mujer del rey (mismo tema que Lanval) le granjean el acoso de la reina y le abocan a enfrentarse con una prueba muy peligrosa (la caza del jabalí blanco). Como podemos deducir, estas *dames des bois* corren en apoyo de los caballeros desvalidos ofreciéndoles riquezas, poder, etc.; es decir, prodigan las gracias como las antiguas diosas galo-romanas de la abundancia y la fertilidad, o como la propia naturaleza simbolizada por el bosque (bosque nutricio y fuente de riqueza). Un buen ejemplo de ello es Melusina que no sólo salva a Remondin de ser acusado de la muerte de su señor con la consiguiente pena de destierro o de muerte para él, sino que, además, le procura riquezas, estatus feudal (poder) y una abundante descendencia³².

EL BOSQUE VENTUROSO

En la producción narrativa medieval el bosque es fundamentalmente «la forêt aventureuse», pues la *silva*, sobre todo en los primeros tiempos, es un territorio salvaje e inexplorado, profundo y misterioso en el que la imaginación del hombre del medievo sitúa todo aquello que le fascina (ya hemos tratado el bosque como decorado de lo maravilloso) y que le aterra: fieras, animales mitológicos (dragón), seres monstruosos (cuidador de toros en

duce. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, ed. de G. Perrie Williams, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1983, vv. 2.224-6.

32 Cf. *op. cit.*, p. 26 (fol. 11).

Yvain) o abominables por su deformidad (gigantes y enanos), seres oscuros e inquietantes (magos, brujas), servidores del más tenebroso y maligno, Satán. Además, el bosque, como tierra de nadie, se convierte en el refugio de los apátridas y desterrados, de los bandidos y asesinos, de los traidores y conjurados, es decir, de la «canalla social».

El riesgo y el peligro que entraña en su conjunto el bosque hacen de éste el espacio por excelencia de la aventura. Por lo tanto, no debe extrañarnos que sean los héroes del medievo, los caballeros, los que se internen en él para afrontar la prueba del coraje y para encontrarse a sí mismos y alcanzar lo que Dominique Viseux llama «l'Avènement, c'est-à-dire l'accession au suprême degré de sa réalisation spirituelle»³³. Desde este doble planteamiento, nos encontramos que no existen casos de damas o doncellas que acudan al bosque para enfrentar su aventura; en primer lugar, porque el heroísmo en el mundo feudal pertenece al registro masculino, la mujer queda, por tanto, excluida como *sujeto* activo encarnando únicamente el *objeto* de la «quête», es decir asumiendo un papel pasivo. En segundo lugar, porque no se piensa en la mujer en términos de destino glorioso y mucho menos interesa el alma del personaje femenino y su evolución. La novela artúrica nos muestra, además, que el bosque actúa como una frontera existencial que marca la vida del caballero con un antes y un después: nadie que sea el elegido del destino para la aventura será el mismo cuando salga del bosque. Muchos son los caballeros (Lancelot, Yvain, Perceval, etc.) que sufren en esta caverna o matriz natural un *proceso de iniciación* que los transforma y renueva física y/o espiritualmente capacitándolos para una existencia más plena y armoniosa. Sin embargo, la mujer parece no tener esta opción, ni siquiera cuando se adentra en la espesura con igual valor, o quizá más que ellos, los caballeros, dada su precaria situación.

Y es que efectivamente, la presencia femenina en el bosque venturoso, sin ser recurrente es relativamente frecuente: El cuento popular *Le petit Chaperon Rouge*, recogido por Perrault en el siglo XVII pero documentado en la Edad Media, muestra cómo una niña atraviesa el bosque para ir a visitar a su abuela ignorando el peligro que corre, pues desconoce la amenaza de la fiera (el lobo). Por ello, quizás, Caperucita ve el bosque desde el punto de vista de una niña: un espacio en el que correr y jugar en libertad disfrutando de su belleza («La petite fille ... s'amusant à cueillir des noi-

33 VISEUX, D., *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*, Paris, Dervy-Livres, 1980, p. 19. El autor muestra cómo la raíz del término aventure/aventura «*adventus*» produce el término «*avènement*».

settes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait»³⁴. El cuento transmite el miedo que causaban los lobos cuando empujados por el hambre merodeaban por poblados y caminos en busca de alimento. En *Le Chevalier au Lion*, La Dame de Noroison y su doncella atraviesan el bosque sin compañía masculina cuando divisan a Yvain en un estado lamentable. Son ellas las que lo sanan administrándole en la sien el ungüento mágico de Morgana que le devuelve la cordura y le restituye a la caballería. En el lai *Frêne* de Marie de France se habla de una doncella que se adentra en el bosque en plena noche llevando en sus brazos a una recién nacida (*Frêne*), lo atraviesa de un extremo a otro hasta que llega a una ciudad situada junto a su lindero³⁵. En estos ejemplos que hemos presentado no se hace mención al peligro del bosque que aparece como un mero decorado sin interacción sobre el personaje femenino.

Existen otros casos, en cambio, en los que vemos el bosque en toda su realidad ejerciendo su presión. En *Berthe aux grands pieds*, Berthe sobrevive en el bosque sola y en condiciones de extrema dureza: se alimenta de raíces, pasa frío y el miedo a las fieras está siempre presente³⁶. Pero quizá el ejemplo más interesante lo ofrece un pasaje de *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes cuando una doncella que busca a Yvain se pierde en lo más profundo del bosque siendo sorprendida por la noche oscura³⁷:

si pooit estre au grant esmai
pucele au bois, et sanz conduit,
par mal tans, et par noire nuit
si noire qu'ele ne veoit le cheval sor qu'ele seoit.

El miedo que le produce la oscuridad se agrava con la violencia de una lluvia torrencial («qu'il plovoit a si grant desroi / con Damedex avoit de coi, / et fu el bois molt au parfont»), lluvia que agita las ramas de los árboles produciendo un gran estruendo. En este pasaje confluyen: el bosque, la oscuridad, el ruido, la agitación y la soledad (viaja sola y sin escolta: «tote seule»), es decir, todas las valoraciones negativas que son fuente de angustia y que forman parte de los miedos propios y colectivos convirtiendo el lugar

34 PERRAULT, C., *Contes de ma mère l'Oye (Le petit chaperon rouge)*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Junior», 1977, p. 44.

35 DE FRANCE, M., *Lais (Fresne)*, éd. de J. Rychner, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1983.

36 LE ROI, A., *Berte as grans piés*, éd. de A. Henry, Genève, Droz, 1982, vv. 801 y ss.

37 CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion (Yvain)*, éd. de Mario Roques, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1982, vv. 4.828-77.

en un infierno personalizado. El bosque se vuelve entonces *un laberinto infernal* del que sólo es posible salir con la ayuda de Dios:

et por ce reclamoit adés.
 Deu avant, et sa mere après,
 et puis toz sainz et totes saintes;
 et dist la nuit orisons maintes
 que Dex a ostel la menast
 et fors de ce bois la gitast.

Tanto rezó la doncella que por fin sus ruegos fueron escuchados: el sonido de un cuerno llega hasta ella abriéndose paso en la oscuridad y conduciéndola, como hilo de Ariadna, por el tenebroso laberinto vegetal hasta una «cruz» situada a la «derecha» del camino desde la que se divisa un «castillete de muros blancos», luminosa antítesis de la oscuridad nocturna. La doncella —como acabamos de mostrar— se ve sometida a la prueba más terrible desde el punto de vista de los miedos del imaginario medieval, no olvidemos que hasta los más esforzados héroes buscan cobijo al declinar el día y si entran en el bosque para cazar o en busca de aventura eligen las primeras horas de la mañana cuando los rayos de sol todavía se filtran en la espesura, jamás por la noche.

Por otra parte, este ejemplo muestra espléndidamente la moralización del bosque (se reza a Dios, aparición de la cruz situada a la derecha y la blancura de los muros). El bosque tenebroso se confirma como espacio y sustancia del mal, de lo infernal y caótico, lo que nos remite al demonio y su reino. Efectivamente, el bosque es un espacio propicio para Satán y sus criaturas, para las pruebas de fe y para el pecado. Recordemos cómo la tradición y el folklore sitúa a las brujas y hechiceras en lo profundo del bosque al filo de la media noche para tener sus aquelarres y celebrar sus ritos satánicos.

EL BOSQUE REFUGIO, ESPACIO FELIZ, *LOCUS AMOENUS*

Para las leyes que rigen el mundo de lo imaginario, el bosque es ante todo un espacio insular y femenino, un paraíso natural. Esto explica por qué a pesar de las connotaciones adversas que caracterizan el bosque en el occidente medieval, encontramos ejemplos literarios en los que el significado se invierte convirtiendo la *silva* en un espacio intimista, cálido y protector, *locus amoenus* réplica natural del vergel. El denso ramaje del bosque³⁸

38 Marc Bloch define el bosque medieval como «denso» y «opaco» (elle) couvrait des espaces beaucoup plus grands qu'aujourd'hui, par massifs beaucoup moins troués de clai-

cobija el misterio de amor protegiéndolo de las miradas indiscretas y ajenas. En la versión de Béroul, Tristan e Iseut —huyendo de la cólera del rey Marc— se refugian en el bosque y en él se sienten «tan seguros como en un castillo protegido por murallas»; ya no son perseguidos porque el bosque «es tan temible que nadie osa entrar en él» y, aunque llevan una vida «áspera y dura», propia del mundo salvaje que la *silva* simboliza (comen caza), lo cierto es que el bosque les permite vivir libremente su amor sin las ataduras morales y sociales del mundo civilizado (vs salvaje); incluso se vuelve *mandala*³⁹, círculo místico, que transforma «la forêt de Morrois», tierra de destierro, en un paraíso en el que deleitarse los enamorados, sueño⁴⁰ del que sólo despertarán cuando cese el efecto del filtro.

En *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, los esposos llegan tras las nupcias a Carnant el castillo del rey Lac, padre de Erec, para pasar su luna de miel:

a Carnat vindrent a un jor,
ou li rois Lac est a sejour
en un chastel de grant delit;
onques nus mialz seant ne vit.
De forez et praeries,
de vignes, de gaigneries,
[...] de rivieres et de vergiers
[...] estoit li chastiax bien asis (Erec et Enide, vv. 2.259-72).

El marco que se nos describe es idílico y en él vemos cómo el bosque se suma a otras imágenes vegetales y acuáticas (prados, viñedos, campos, ríos y vergeles) para crear un espacio de naturaleza feliz, símbolo de intimidad amorosa, de gozo y reposo, de fecundidad y riqueza sobre el que se asienta el castillo contribuyendo a hacer de Carnant «un chastel de grant delit»⁴¹.

rières». BLOCH, M., «Une mise au point: les invasions» en *Mélanges Historiques*, 1964. Citado por LE GOFF, J., *L'Imaginaire médiéval*, op. cit., pp. 66-7.

39 «L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité» DURAND, G., *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990, pp. 283-4.

40 RUIZ CAPELLÁN, R., in «Introducción» a su edición y traducción de *Tristán e Iseo*, señala lo siguiente: Obsérvese la identidad de *sueño*, *bosque* y *filtro*: despertar, salir del Morrois y cese del filtro son, imaginariamente, hechos simultáneos» en *Béroul, Tristán e Iseo*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 51.

41 Para una visión más completa remitimos a SALINERO, M. J. «Introducción a l'imaginaire de Chrétien de Troyes: la feminidad causa de conflicto heroico en Erec, Cligès y Perceval» in *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1985, pp. 167-185.

En *Aucassin et Nicolette*, Nicolette se refugia en un bosque próximo para escapar de la muerte: el conde Garin de Beaucaire la ha condenado a morir en la hoguera para impedir la unión de su hijo Aucassin con Nicolette. Esta *chanteable* nos ofrece una visión muy completa de los distintos valores del bosque en el imaginario medieval. El bosque como refugio tras la huida de la ciudad, y la consiguiente oposición entre la ciudad y el bosque o, dicho de otro modo, entre el mundo salvaje y natural y el mundo civilizado y caballeresco. El bosque como espacio vasto y peligroso lleno de fieras temibles:

«Or estoit li forés pres a deus arbalestees, qui bien duroit trente lieues de lonc et de lé, si i avoit bestes sauvages et serpentine: ele ot paor que, s'ele i entroit, qu'eles ne l'ocesiscent, si se repensa que, s'on le trovoit ileuc, c'on le remenroit en le vile por ardoir» (XVI, 24-8)⁴².

Sin embargo, el semantismo negativo del temido bosque pronto se invierte deslizándose hacia el eufemismo. Este cambio parece deberse a la presencia de la mujer y al amor. Efectivamente, Nicolette se adentra en el bosque «frondoso» y en él construye una «bella choza»⁴³ con flores de lis, hierbas de la garriga y hojas. Su intención: probar el amor que Aucassin siente por ella, pues si «il por l'amor de li / ne s'il repose un petit, / ja ne sera ses amis, / n'ele s'amie» (XIX). Nicolette ha convertido la cabaña y el bosque en un *locus amoenus*, es decir, en un espacio para el encuentro con el amado y el goce. Este valor de «espacio feliz y deleitoso» se expresa definitivamente en el consejo que un caballero ofrece a Aucassin como remedio a su pena; en él veremos gran parte de los tópicos que configuran el vergel: «—Montés sor un ceval, fait il, s'alés selonc cele forest esbanoier; si verrés ces flors et ces herbes, s'orrés ces oisellons⁴⁴ canter; par aventure orrés tel parole dont mix vos iert» (XX, 20-3).

En el lindero del bosque Aucassin es informado por unos zagales sobre la existencia en él de un animal salvaje que posee la virtud de sanarlo de su mal si lo caza. Este tema recuerda la cacería de «la blanca cierva»⁴⁵ del lai *Guigemar*, la cual, aunque no tiene la propiedad de curar por sí misma, pone a Guigemar en el camino de la salvación, es decir, de la dama y del amor. En

42 *Aucassin et Nicolette*, *op. cit.*

43 Sobre el significado y función de la choza que Nicolette construye remitimos a CONNER, W., «The loge in Aucassin et Nicolette» in *Romanic Review*, XLVI, 1955, pp. 81-9.

44 «En los relatos de San Brendano el canto de los pájaros suele estar en relación con el paraíso perdido por el primer hombre» (CANTERA ORTIZ, J., «Función de la isla en los relatos franceses medievales» in *Los Universos Insulares. Cuadernos del Cemyr* 3, pp. 17-40.

45 Aucassin compara a su amiga con un «lebril blanco».

la *chantefable* este tema tiene una variante interesante: Aucassin sí busca a Nicolette y sigue, por lo tanto, el rastro de la amiga de manera consciente⁴⁶:

Nicolete o le gent cors,
 por vos sui venus en bos;
 je ne cac ne cerf ne porc,
 mais por vos siu les esclos.
 Vo vair oiel et vos gens cors,
 vos biax ris et vos dox mos
 ont men vuer navré a mort (XXIII, 9-15).

Nicolette representa entonces la feminidad misteriosa oculta en lo más profundo que debe ser descubierta por el amigo que la busca estimulado por el deseo, que se expresa en esa búsqueda sin descanso, sin desánimo; en esas heridas que le producen los matorrales y las zarzas y que le hacen sangrar abundantemente y, finalmente, cuando llega ante la choza en la prisa en descender del caballo «grande y alto» que le hace caer sobre una piedra y herirse el hombro (XXIV). El deseo de gozar del cuerpo de la amada está presente en todo este pasaje y el erotismo que transluce lo expresa con vehemencia la propia Nicolette cuando habla del placer de su cuerpo desde la óptica de él y desde la suya propia:

quant mes dox amis m'acole
 et il me sent grasse et mole,
 dont sui jou a tele escole,
 baus ne tresce ne carole,
 harpe, gigne ne viole,
 ne deduis de la nimpole
 n'i vauroit mie (XXXIII).

La choza y el bosque, microcosmos y macrocosmos naturales, acoplamiento de continentes maternos para preservar la intimidad amorosa de los amantes.

46 En el lai *Guigemar*, Guigemar es un ejemplo de caballero volcado en el ejercicio de la caballería: guerras, torneos, cacerías, etc. Un universo masculino en el que el amor y la mujer quedan excluidos, tal es así que Guigemar es considerado por los suyos «en peligro». El bosque y la caza de la cierva blanca representan para él un cambio en su destino: las palabras proféticas de la cierva le revelan cuál es su mal y cuál su remedio: la búsqueda de su *altera pars* (principio femenino) y del amor para llevar una existencia completa y armónica. Cf. SALINERO, M.J., «La quête d'identité dans le lai Guigemar» in *Estudios Franceses*, 8-9, pp. 95-107.

Resumiendo, el presente análisis ha pretendido mostrar cómo el temible bosque medieval no era un espacio exclusivamente masculino. Los ejemplos literarios expuestos nos han enseñado, por un lado, a damas valientes que recorren el bosque, incluso en circunstancias adversas que los más esforzados caballeros evitan; religiosas que pretenden retirarse a él para llevar, como los ermitaños, una vida de oración y sacrificio. Mujeres, todas ellas, que sienten el miedo que el bosque inspira, pero que al igual que los hombres son capaces de superarlo o sobrellevarlo con coraje y resignación. Por otro lado, hemos visto cómo la cara más amable del bosque está ligada a la mujer que lo transforma en un espacio para vivir en libertad, para amar y para sanar. El bosque pierde con la imagen femenina su rostro amenazador transformándose en un jardín, en un paraíso, en un refugio y, en ocasiones, en un espacio lleno de misterio y encanto, umbral mismo hacia la tierra de maravillas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADENET LE ROI, *Berte as grans piés*, ed. de A. Henry, Genève, Droz, 1982.
- Aucassin et Nicolette*, éd. de Mario Roques, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1982.
- BACHELARD, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948.
- BÉROUL, *Tristán e Iseo*, ed. y trad. de Roberto Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra, 1985.
- BLOCH, M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, 1951
- «Une mise au point: les invasions» in *Mélanges Historiques*, 1964.
- CANTERA ORTIZ, J., «Función de la isla en los relatos franceses medievales» in *Los Universos Insulares. Cuadernos del Cemyr* 3, pp. 17-40.
- CASSAGNES-BROUQUET, S. - CHAMBARLHAC, V., *L'Âge d'or de la forêt*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1995.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, ed. de Félix Lécocq, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1979.

- *Le chevalier au lion (Yvain)*, ed. de Mario Roques, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1982.
- CONNER, W., «The loge in Aucassin et Nicolette», *Romanic Review*, XLVI, 1955.
- DURAND, G., *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990.
- GALLAIS, P. - THOMAS, J., *L'arbre et la forêt dans l'Enéide et l'Eneas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, Paris, H. Champion, 1997.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1982.
- HARF-LANCIER, L., *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1984.
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine, Roman du XIVe siècle*, ed. de Louis Stoff, Genève, Slatkine, 1974.
- JUNG, C. G., *Símbolos de Transformación*, Barcelona, Paidós, 1982.
- LE GOFF, J.-LE ROY, L., «Mélusine maternelle et défricheuse», *Annales Économies-Société-Civilisation*, 26, 1971, pp. 587-622.
- LE GOFF, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965.
- *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, ed. de J. Rychner. Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1983.
- MAURY, A., *Croyances et légendes du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1974.
- PERRAULT, Ch., *Contes de ma mère l'Oye (Le petit chaperon rouge)*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Junior», 1977.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, ed. de G. Perrie Williams, Paris, H. Champion, coll. «CFMA», 1983.
- RIBARD, J., *Le Moyen Âge: Littérature et Symbolisme*, Paris, H. Champion, 1984.
- SAINT BERNARD DE CLAIRVAUX, *Textes politiques*, ed. y trad. de P. Zumthor, Paris, UGE, 1990.
- SALINERO, M. J., «Introducción a l'imaginaire de Chrétien de Troyes: la feminidad causa de conflicto heroico en Erec, Cligès y Perceval», *Cuadernos de Investigación Filológica*, t. XI, 1985, pp. 167-185.
- «La quête d'identité dans le lai *Guigemar*», *Estudios Franceses*, 8-9, 1993, pp. 95-107.
- *Para una antropología de lo imaginario en «El Caballero de la Carreta» de Chrétien de Troyes*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1995.
- WISEUX, D., *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*, Paris, Dervy-Livres, 1980.

LOS ESPACIOS DEL DOLOR EN LAS NOVELAS DE JEAN BRULLER (VERCORS)

CRISTINA SOLÉ CASTELLS
Universidad de Lleida

«Qui suis-je?» se preguntaba una y otra vez Paul Valéry en sus poemas o André Breton en *Nadja*, entre una legión de escritores y pensadores. Ésta es también la pregunta que obsesiona a Vercors y que constituirá uno de los temas centrales de su escritura. Encontrar una respuesta que le permita acotar el propio *yo* será para él, como para sus personajes de ficción, el principal objetivo a conquistar. Sin embargo este proceso se presenta harto difícil, y constantemente sembrado de dudas. El primer problema con el que topan los personajes es la elección del *cogito* por el que regirse: el *cogito* cartesiano se basa en la conciencia que el hombre alcanza de sí mismo, separado del mundo, y que actúa como fundamento de todo conocimiento. Los personajes que pueblan el universo novelístico de Vercors se debaten entre este modelo y la opción de definirse en relación con el mundo exterior. Este segundo modo de conocimiento implica que la realidad interior de cada hombre debe ser necesariamente completada, precisada y definida por la conducta que los otros le ven desarrollar en el seno de un espacio exterior. Sólo en este contexto los personajes pueden adquirir una forma y una conciencia clara de sí mismos. En definitiva este modelo de conocimiento exige que el *yo* necesite siempre de un *no-yo* para poder realizarse; ello conlleva inevitablemente una merma de la libertad y de la independencia individuales. Dilucidar cuál de los dos modelos conduce a un conocimiento más profundo y «verdadero» constituirá una de las principales preocupaciones de los personajes.

Este proceso comporta invariablemente una dosis enorme de sufrimiento y dolor. No se trata tanto de un dolor físico como moral. Aunque está presente en las novelas, el primero juega un papel poco relevante en el desarrollo de la acción. La presencia del segundo en cambio es una constante que impregna de principio a fin la obra novelística de Vercors. En algunas ocasiones está causado por agentes externos, pero mayoritariamente aparece como la consecuencia directa de un proceso interior: la conciencia que el propio individuo va desarrollando acerca de sí mismo y del mundo. El dolor y el sufrimiento que comporta, se presentan como sensaciones indisociablemente vinculadas a la condición humana, constituyen una realidad existencial que acompaña al hombre durante toda su vida, como un signo distintivo de su condición. No existe por tanto un espacio físico y concreto susceptible de ser asociado al dolor moral, sino que éste ocupa todos los espacios, el espacio de la vida misma. El único «espacio» del que está ausente no es otro que el de la muerte.

En el proceso de la toma de conciencia, el ser pensante de Vercors pasa siempre por una primera fase en la que, acostumbrado a vivir inmerso en una dinámica más o menos placentera y apacible, toma conciencia repentinamente, a causa de algún acontecimiento extraordinario, de la fragilidad trágica de su *yo* y de la carencia de una existencia propia¹. Se descubre asimismo víctima de un mundo exterior que le condiciona, le subyuga y que es generador de angustia al tiempo que, paradójicamente, aparece enormemente distanciado de él. Se trata de un primer tiempo *negativo*, amargo y fuertemente doliente.

En *La puissance du jour* el protagonista descubre horrorizado que su pertenencia a la raza humana y su militancia política no han sido obstáculo para cumplir la orden de llevar a cabo un acto que él juzga contra natura y opuesto a sus principios éticos, durante su cautiverio en el campo de concentración de Hochswörth. El remordimiento y la pérdida de su autoestima le torturan enormemente:

Qui mieux que moi sait bien, sait tout à fait, hélas, que l'homme et l'espèce humaine ne sont pas synonymes... L'homme zoologique, je veux dire. C'est ce qui est terrible. Un singe est un singe, un bœuf est un bœuf et un chat un chat —un être humain n'est pas un homme forcément—. Pas du tout. (...) J'ai compris dans un éclair que je ne pouvais pas, fût-ce pour un moment, que je ne pourrais jamais m'absenter de ma condition d'homme, —ma condition, comprenez-vous bien, non pas ma qualité, et c'est cela qui

1 En el sentido que Sartre da al término «existir», y que define en *L'être et le néant*.

est terrible; quand justement il m'a fallu comprendre que j'avais perdu cette qualité sans pouvoir jamais rejeter cette condition— alors, oui, j'ai été malheureux, honteux, dépité, une fois encore au désespoir...².

Toda la novela constituirá una dolorosa búsqueda de un camino que le permita superar la disociación de su *yo* para poder conciliarse consigo mismo y con los demás, y recuperar así la paz interior.

En ocasiones incluso la certeza aparentemente básica de la pertenencia a la raza humana es cuestionada. En *Les animaux dénaturés* los límites que separan a los seres humanos de otra especie muy próxima que un grupo de antropólogos acaba de descubrir, aparecen cuestionados tanto desde el punto de vista científico como a nivel ético y moral. La mayoría de los personajes viven torturados por la imprecisión de estos límites —puesto que el destino de estos seres está en sus manos—, así como por las consecuencias ético-morales que un error de juicio podría conllevar.

—Si vous pouvez nous dire où finit le singe, où commence l'homme, vous nous rendez un fier service. (...) Est-ce donc si difficile?

(...)

—Ce n'est pas que c'est difficile, mon vieux, c'est que c'est arbitraire. (...) Il y a trois cents ans que Locke a demandé, à propos des monstres humains, quelle est la borne entre la figure humaine et l'animale, quel est le point de monstruosité auquel il faut se fixer pour ne pas baptiser un enfant, pour ne pas lui accorder une âme³.

Una lucha encarnizada entre la conciencia y el deber social sume a una parte de los personajes en un terrible dilema que mantiene sus corazones permanentemente divididos entre dos opciones excluyentes e inconciliables. Pero se impone la necesidad de elegir; y la elección deberá hacerse un tanto a ciegas, aun a pesar de su trascendencia. Este tipo de dilemas son frecuentes en las novelas de Vercors. Su importancia, su carácter trágico y el dolor que generan traen a nuestra memoria los de las tragedias racinianas. Asimismo estas situaciones evocan el pensamiento sartriano que afirma la obligación ineludible del compromiso⁴ para toda persona con voluntad de forjarse una existencia propia y diferenciada.

2 BRULLER, J.-M., *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1997, pp. 117 y 120.

3 BRULLER, J.-M., *Les animaux dénaturés*, Paris, Le livre de poche, 2002, p. 78.

4 De hecho encontramos en las obras de Vercors la presencia implícita de un cierto existencialismo que se acentúa con el paso de los años.

De una u otra forma en el universo de ficción de Vercors todos y cada uno de los actos, de las elecciones de la vida conlleva su carga de dolor. «Tous souffrent, (...) et chacun souffre parce qu'il pense. Tout au fond, l'esprit ne pense l'homme que dans l'éternel, et la conscience de la vie ne peut être qu'angoisse»⁵, afirma por su parte Malraux por boca de uno de sus personajes. Pero en Vercors este primer tiempo acerbo constituye un revulsivo que, lejos de desanimar a los personajes, les impulsa a la lucha tenaz para cambiar el presente. La aceptación del sufrimiento libera al hombre de la angustia existencial en Vercors. Nietzsche por su parte se refería al sufrimiento como a una prueba que permite autoafirmarse y sentirse existir. La idea no es nueva: en la práctica totalidad de las gnosis el sufrimiento posee un valor salvador y fundacional.

El dolor constituye en última instancia el principal motor de la acción en las novelas de Vercors. La toma de conciencia desgarradora del *yo* constituye el punto de partida de un largo proceso de construcción del ser humano y de su encaje en el seno de la sociedad. El dolor aparece como un componente necesario para que el progreso de formación de una conciencia humana, para que el proceso de humanización del hombre sea posible y fructífero. De esta forma el dolor y el sufrimiento que conlleva funcionan a modo de camino iniciático al final del cual asistimos al triunfo del hombre en su lucha por la conquista de su cualidad humana.

Al principio del camino la intensidad del dolor es enorme, casi insoporable, pero va disminuyendo paulatinamente a medida que el individuo progresa en su formación moral, aunque sin llegar a desaparecer jamás. Este esquema se repite de forma invariable desde la primera novela hasta la última.

Probablemente la única excepción a este esquema evolutivo la encontramos en su primera novela, *Le silence de la mer*. Allí el protagonista se descubre atrapado entre dos compromisos opuestos e inconciliables: por una parte su ideal de trabajar a favor de un hermanamiento afectivo-intelectual entre Francia y Alemania —«nous nous marierons» dice— que enriquecería a ambas, y al que a su entender ha de conducir necesariamente la guerra. Por otra parte su deber militar, como oficial del ejército alemán, y que es incompatible con sus convicciones: las órdenes mandan destruir Francia, material y moralmente. «C'est le Combat, le Grand Bataille du Temporel contre le Spirituel»⁶, reflexiona el personaje. Ante la enormidad de su dilema su reac-

⁵ MALRAUX, A., *La condition humaine*, in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1976, p. 564.

⁶ BRULLER, J.-M., *Le silence de la mer*, Paris, Le livre de poche, 1977, p. 74.

ción no es en este caso de oposición ni de lucha, sino el suicidio simbólico que constituye su petición de ser enviado a primera línea de fuego, incapaz de soportar la soledad y el dolor de descubrir el abismo que le separa de la sociedad a la que él creía representar.

La fecha en que fue escrita la novela, en 1941, poco después de la ocupación, en unos momentos repletos de pesimismo y frustración generalizados en los que no se veía una salida a corto plazo a la triste situación de Francia, contribuye con toda probabilidad a explicar el pesimismo de Vercors, quien sólo puede concluir su novela —tan cercana a los acontecimientos reales que él vivió— con un gesto de trágica impotencia.

Algo similar sucede en *Les armes de la nuit* escrita en agosto de 1945, invadido por la indignación tras asistir al retorno de los deportados de la guerra. El final de la obra queda abierto: Vercors abandona a su personaje principal sin que éste haya logrado encontrar salida alguna a su dolor. En aquellos momentos dramáticos el propio autor está dominado por la emoción dolorosa y es incapaz de reflexión. Su protagonista novelístico tendrá que esperar 5 años hasta que, una vez recuperada la serenidad, Vercors retome la historia bajo el título de *La puissance du jour* y sea capaz de encontrar una salida positiva para su angustiado personaje.

El propio conocimiento y aceptación resultan imprescindibles a los personajes para poder acceder a un segundo nivel de realización, que para el autor no es menos importante: el establecimiento de un marco de relación entre *yo* y *otro*. Pero la relación con el otro es siempre compleja y conflictiva, y está siempre presidida y condicionada por el dolor y el sufrimiento. El análisis de la complejidad de estas relaciones entre los hombres, de las dificultades y conflictos que conllevan, los límites estrechos de la comunicación... son algunos de los temas que Vercors desarrolla con mayor insistencia a lo largo y ancho de su universo de ficción. Su literatura nos parece una constante búsqueda, con frecuencia desesperada, de la fórmula que permita armonizar al hombre consigo mismo y con los demás, independientemente de su ideología, de su idiosincrasia, de su nacionalidad o su raza. Ello se traduciría en una notable disminución de la tensión y del dolor que soportan las personas.

La incompreensión y/o la dificultad de comunicarse entre las personas es una de las causas principales de este dolor. En las novelas de Vercors la mayoría de los humanos son seres que ignoran el corazón de los otros. El personaje de Sybil, en *Les animaux dénaturés*, es un ejemplo de ello:

Elle ignore le mal, je crois: c'est ce qui lui fait commettre peut-être. Mais le commet-elle? Elle agit, d'autres souffrent : le froid qui gèle commet-il le

mal? Le feu qui brûle? Elle n'est pas plus consciente qu'eux. Et l'idée de mal suppose la conscience qu'on en a. Sybil est une femme de science à un point presque monstrueux. Rien n'a grande importance pour son esprit, ni dans sa vie, hors de la recherche et la méthode⁷.

En *Le silence de la mer* tío y nieta comparten un mismo techo, pero el silencio ocupa buena parte de su vida en común. Con frecuencia cada uno tan sólo puede intuir el pensamiento del otro a partir de los indicios que proporcionan sus acciones, expresiones, miradas... En ocasiones el silencio se hace extensivo incluso a los propios sentimientos de los dos personajes, empeñados en ignorarlos. Un silencio tras el que se oculta siempre el dolor y el sufrimiento. En la novela la incomunicación llega hasta el extremo de que uno de los personajes, el oficial alemán Werner von Ebrennac, es el único que ignora los verdaderos objetivos de la ocupación. Encerrado en sus razonamientos, confunde sus ideales particulares con la realidad, ante las risas y las burlas de sus compañeros de armas.

En *La puissance du jour* el aislamiento y la incomunicación entre los personajes alcanzan niveles particularmente trágicos, y generan una enorme dosis de frustración y dolor. Cada uno esconde su drama personal y sufre en silencio, centrado en sí mismo, ignorando la realidad de los otros, convencido de hallarse en un camino sin salida. Sólo a partir del momento en que cada uno es capaz de abrir su corazón y confesarse ante los demás queda al descubierto la identidad de todos los dramas individuales: miembros activos de la Resistencia, la guerra les ha llevado a todos a traicionar de una u otra forma sus principios que creían inquebrantables: uno acepta quemar vivo a un amigo para salvar su propia vida, otro arroja de un tren a otra persona para evitar ser él el elegido, un tercero pacta con un colaboracionista ayuda mutua en caso de necesidad... Dramas todos ellos que descubren a los personajes aspectos de sí mismos que ignoraban y que les horrorizan. Pero la tragedia trasciende el simple incidente atribuible a la debilidad humana. También aquéllos que han logrado mantenerse fieles a sus ideales han corrido idéntica suerte; también las acciones fieles a los principios más nobles han acabado en estrepitosos fracasos. Al final las mejores intenciones se han transformado en terribles injusticias, en crímenes *abyectos*. Potrel quiso contribuir en la lucha contra los alemanes haciendo descarrilar el tren que los transportaba, pero el resultado fue el asesinato de 50 peones camióneros en represalia. Saturnin abandona su puesto de profesor tras la ocupa-

7 BRULLER J.-M., *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 88.

ción para no traicionar sus principios y no verse obligado a enseñar cosas en las que no cree, pero el precio de su satisfacción es elevado: otro ocupa su plaza, mientras él y su familia se hunden en la miseria y ésta provoca a su vez la destrucción de su vida y su matrimonio, etc.

Nous avons essayé d'empêcher ces horreurs sans en avoir la force. (...) Nous avons payé ces vaines tentatives de centaines de milliers de nos morts. (...) Mais le vrai boulot, qui l'a fait? C'est l'Armée Rouge, ce sont les divisions américaines. Elles l'auraient fait de toute façon, avec ou sans nous⁸.

«Une sorte de fatum grotesque semble dénaturer les actes méritoires et les frapper de ridicule ou d'ignominie»⁹ escribe el protagonista de *La puissance du jour* en su diario. Una fatalidad indeterminada e inexplicable parece cernirse sobre los personajes, apresándolos a todos por igual, haciendo añicos en un momento años de esfuerzo y de convicciones profundas. La comunidad de la experiencia vivida les une. Poco a poco éstos van pasando de una percepción de los acontecimientos y de un juicio puramente interiores —individuales— a una visión más amplia que les lleva a relativizar y matizar los conceptos.

Sólo a partir de este momento empieza a vislumbrarse una posibilidad de solución. La toma de conciencia del carácter global de la tragedia, el redimensionamiento del problema personal en el seno de la enormidad del problema colectivo, abre una perspectiva nueva a los personajes. Se dan cuenta de que en su camino hacia la realización personal no pueden prescindir del otro. Pero este «otro» no se refiere a la sociedad en su conjunto, sino a un grupo reducido de personas a las que une una(s) experiencia(s) común(es). Este nexo de unión permite establecer cierta comunicación entre los miembros que lo integran, y al mismo tiempo posibilita a cada uno aprender, enriquecerse con el pensamiento de los demás, así como superar la soledad. Sin embargo el grado de comunicación entre los integrantes del grupo es siempre muy bajo: se limita a los aspectos más generales de la vivencia o el sentimiento compartidos. Y con frecuencia incluso a este nivel cada individuo da un sentido y un valor diferentes a un mismo acontecimiento. Así en *La puissance du jour* un mismo tipo de crimen cometido por dos personajes diferentes tortura cruelmente la conciencia de uno, mientras el otro vive en relativa paz, convencido de que el contexto en el que sucedieron los hechos

8 BRULLER, J.-M., *La puissance du jour*, op. cit., pp. 183 y 184.

9 *Ibid.*, p. 147.

le libera de toda responsabilidad moral. Ni tan siquiera las razones que han impulsado a los personajes a participar en la guerra o a integrarse en una misma organización política coinciden.

Las dificultades de comunicación se hacen asimismo extensivas a relaciones más estrechas como el amor. Tampoco éste logra vencer la incomunicación entre los personajes. Su realización o su mantenimiento resultan siempre imposibles en las novelas de Vercors. Con frecuencia el amor acaba transformándose en lo contrario de su esencia: el proyecto de comunión, de afecto y felicidad entre la pareja, se torna fuente de incomunicación, de silencio y soledad. El grado de dolor que esta experiencia produce es especialmente elevado, hasta el punto de que en *Les animaux dénaturés* los protagonistas, curtidos por pasadas experiencias dolorosas, luchan con todas sus fuerzas para evitar enamorarse, porque para ellos el amor es sólo sinónimo de sufrimiento y dolor. «L'amour, pensait-elle, effacerait cette précieuse sincérité. Tout au moins cette clairvoyance. Et pour quoi, je vous le demande, pour quelle médiocre ivresse?»¹⁰. Además de ser engullido por la incomunicación, también en el amor, al igual que sucedía con la fidelidad a los principios, los breves momentos de felicidad pasajera que se producen se «pagan» con elevadas dosis de dolor.

Algo similar sucede con la amistad. También ésta se revela irrealizable en el universo novelístico de Vercors. Su final viene siempre marcado por la incompreensión, por la traición y en última instancia por el dolor. El tema de la traición está omnipresente en la obra de Vercors: traición a los propios principios ético-morales, a la causa política o social, a los amigos, a la pareja, al mundo... Además en el origen del proceso que ha de conducir a la maduración de los personajes aparece casi siempre la traición como desencadenante. El tema no suele aparecer tratado de forma unívoca, es decir: siguiendo el esquema de uno o varios traidores frente a una o múltiples víctimas, sino que se proyecta en varias direcciones a la vez: cada personaje es con frecuencia traidor y víctima al mismo tiempo, produciendo en el lector la sensación de un rosario de traiciones recíprocas que aporta un ambiente de gran tensión a las novelas: traición del protagonista a sus compañeros de armas, a su país, a su esposa, a sí mismo. Traición de la esposa a su marido y viceversa, traición mutua entre los amigos, etc. A todo este enmarañamiento de traiciones se suma con frecuencia el carácter involuntario o indeseado de las mismas; los personajes se ven atrapados en un dilema cuyas salidas implican inevitablemente la traición a alguien o a algo, y se presentan

10 BRULLER, J.-M., *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 22.

además plenamente conscientes de la situación y de su calidad de traidores. Ésta se plantea en última instancia como un mal necesario para que la maduración individual y social pueda desarrollarse.

En su concepción de los seres humanos como islas incomunicadas, *Vercors* se inscribe también en la línea de pensamiento trazada por el existencialismo sartriano. Sin embargo en la obra de *Vercors* el aislamiento y la incomunicación están lejos de alcanzar los niveles ni el dramatismo que encontramos en las obras de Sartre.

Si en el interior del grupo o de la pareja la comunicación entre los individuos es difícil, a nivel del conjunto de la sociedad resulta imposible en las novelas de *Vercors*. Esta situación se hace particularmente dramática en lo referente al tema de la guerra: los excombatientes se quejan de la incompreensión y de la fría acogida que han encontrado en la sociedad, y de que ésta no reconoce el enorme sacrificio y el sufrimiento que han soportado. Un sacrificio y un sufrimiento que comparan con el calvario de Jesús:

Vous avez rassemblé sur vous seuls les péchés du monde, dit l'abbé. On vous a trahis et livrés, on vous a enfoncé la couronne d'épines, (...) Jésus assumait les maux et les péchés d'un monde malheureux, vous avez assumé ceux d'un monde atroce. Ce monde malheureux n'a pas su reconnaître aussitôt Jésus, il n'a pas su aussitôt qu'Il était sa Conscience souffrante; et ce monde atroce ne veut pas encore vous reconnaître, reconnaître en vous son ignominie. Mais le jour où les peuples auront compris QUI vous étiez, ils mordront la terre de chagrin et de remords, ils l'arroseront de leurs larmes, et ils vous élèveront des temples¹¹.

Jesús sufrió y murió para triunfar sobre el pecado y sobre la muerte. Del mismo modo, quienes han tenido que combatir en la guerra han perdido su condición de hombres precisamente para que en el futuro la humanidad del hombre pueda triunfar definitivamente sobre la guerra, el odio, el racismo, la inhumanidad. Ésta es al final la esperanza que les mantiene vivos y les anima a seguir luchando a pesar de todo.

Une civilisation se transforme lorsque son élément le plus douloureux —l'humiliation chez l'esclave, le travail chez l'ouvrier moderne— devient tout à coup une valeur, lorsqu'il ne s'agit plus d'échapper à cette humiliation, mais d'en attendre son salut, d'échapper à ce travail, mais d'y trouver sa raison d'être¹².

11 BRULLER, J.-M., *La puissance du jour*, op. cit., p. 121.

12 MALRAUX, A., *La condition humaine*, op. cit., p. 560.

Afirma Malraux. Al final de la vía dolorosa, los personajes de Vercors descubren que el núcleo de la cuestión existencial no es tanto saberse justos o injustos, dignos o indignos. La verdadera meta consiste en ser capaz de mirar de frente la realidad, comprenderla, y aprender a vivir aceptando sin subterfugios las reglas del juego. El triunfo final del hombre no es otro que su fortalecimiento moral, el desarrollo suficiente de una fuerza «qui ne se trouve pas au bout des doigts habiles, mais au fond d'un coeur assez grand pour y loger les hommes»¹³. Sólo esta fuerza permitirá al hombre vencer la esclavitud y avanzar en la construcción de un futuro más justo y más humano. «Qui en nous tue la lutte tue la personne. Il ne reste plus que l'esclave animal»¹⁴ leemos en *La puissance du jour*. Y esta lucha deberá llevarse a cabo día a día, sin tregua, porque:

Il ne suffit pas pour faire un homme, d'un geste fût-il le plus beau de tous.
Il ne suffit pas d'un geste non plus, fût-il horrible, pour le défaire. Ce ne sont que des épisodes, la fortune changeante du combat. L'homme en nous se fait ou se défait à chaque minute de notre vie¹⁵.

La solución que nos plantea Vercors es pues al mismo tiempo colectiva y particular: cada cual debe encontrar dentro de sí su propia fórmula, sus razones personales para desarrollar la fuerza moral que requiere vivir la vida. Pero cada uno ha de aprender a aceptar la existencia del *otro* y a convivir con él. Este *otro* puede actuar como un obstáculo o como una ayuda, o de ambas formas, pero en todo caso el individuo le necesita para realizarse, al tiempo que la sociedad —el *otro*— precisa de él. Se impone pues al final la evidencia de la necesidad ineludible de la conciliación y de la interacción entre ambos, al tiempo que la toma de conciencia del carácter siempre relativo de los conceptos y de los valores. Como dirá también Sartre, el hombre es producto de las situaciones. Asimismo al final del camino los personajes de Vercors descubren otro aspecto de la realidad que no es menos importante: las limitaciones inherentes a la condición humana. Nadie puede sus- traerse a ellas. Nunca el hombre puede ser más grande que el hombre.

13 BRULLER, J.-M., *La puissance du jour*, op. cit., p. 232.

14 *Ibid.*, p. 259.

15 *Ibid.*, p. 238.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRULLER, J.-M., *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1997.

— *Le silence de la mer*, Paris, Le livre de poche, 1977

— *Les animaux dénaturés*, Paris, Le livre de poche, 2002.

MALRAUX, A., *La condition humaine* in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1976.

SARTRE J. P., *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.

LE DIFFICILE ESPACE DU MOI DANS *BELLE DU SEIGNEUR*, D'ALBERT COHEN

CARLOTA VICENS PUJOL
Universidad de les Illes Balears

INTRODUCTION

Paru en 1968, quarante ans après *Solal*, son premier roman, *Belle du Seigneur* est un magnifique fresque de l'amour-passion et du cheminement des protagonistes, pathétique et dérisoire, vers le gouffre et le néant.

Or si à la fin c'est le gouffre, les personnages de *Belle du Seigneur* n'arrêtent pas de chercher leur moi par des moyens stylistiques bien définis: soit par le monologue intérieur ou le discours direct, soit par le discours indirect libre, le regard des autres ou les interventions du narrateur, le plus souvent pleines d'ironie, mais aussi de tendre pitié, en créateur qui connaît bien ces «futurs cadavres» avec lesquels il travaille depuis *Solal*. Tout est dit: du moment où on est voué à la mort, les choses d'ici-bas n'ont aucune valeur, mais l'homme, si naïf, en fait son principe et son but. Donc le regarder avec tendresse...

Ces quelques pages envisagent surtout l'étude d'Adrien Deume qui, lui, «ne peut pas être poétique»¹, qui «est sorti cocu du ventre de sa mère» (B.S., p. 489) ou, encore, qui «est trois fois rien comme valeur d'homme» (B.S., p. 492). On pourrait encore ajouter qu'Adrien est celui qui passe de la façon la plus brusque de l'amour exalté du moi au mépris du moi, du bonheur de vivre au désarroi le plus profond et, du point de vue de l'espace, du Palais

1 COHEN, A., *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 312. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

de la Société des Nations à ce lieu réduit et grotesque du water-closet. Finalement Adrien est celui qui ignore sans le savoir ses origines. Le journal d'Ariane apprend au lecteur qu'il est en vérité neveu du couple Deume, fils d'une sœur d'Antoinette Deume et son mari, un dentiste belge nommé Janson, que les Deume ont adopté l'orphelin à la mort de ses parents. On apprend plus tard, de la bouche antisémite de cette Antoinette, que Janson n'est pas non plus son vrai nom:

—C'est vrai que les étranzers on les aime nulle part, dans aucun pays, preuve qu'il y a quelque chose à dire.

—Et puis, surtout, c'est un Juif. Rappelle-toi ce Jacobson, le pharmacien de ma pauvre sœur, elle a beaucoup souffert de ce faux pas, c'est encore une chance que la famille ait pu vite, avant que ça se voit, arranger un mariage avec ce gentil veuf (...). Heureusement j'ai eu la direction de ne jamais rien en dire à Didi (B.S., p. 202).

La perte du nom étant liée, depuis Chrétien de Troyes, à la perte de l'identité, Adrien semble voué dès sa naissance à la recherche de soi. Recherche non consciente qui vise plutôt la fabrication du moi idéal d'un homme qui ne veut pas se voir.

On suivra ce cheminement dans un triple niveau allant de l'extérieur à l'intérieur du personnage, du monde des apparences à celui de la feinte et de la chute. À chacun de ces niveaux correspond un espace physique:

—Au somptueux palais de la Société des Nations correspond l'homme qui songe à se faire une place dans la bonne société genevoise.

—À la maison petite-bourgeoise de la famille, l'homme qui, presque incestueusement aimé par sa mère, se trompe sur les sentiments de sa femme.

—Au water-closet où aura lieu le suicide raté, l'homme qui tout d'un coup connaît et «se connaît».

Le tout est traversé par la faiblesse et l'insécurité inébranlables du pauvre type, par la mise en doute de sa virilité, par un terrible besoin de se faire aimer.

LE PALAIS DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS

Tout au long des couloirs et des escaliers, il présenta à sa femme les splendeurs de son cher palais. Important et copropriétaire (...), il mentionna fièrement les dons de divers pays: les tapis de la Perse, le bois de Norvège, les

tapisseries de la France, les marbres de l'Italie, les peintures de l'Espagne et toutes les autres offrandes... (B.S., p. 58).

Le Palais de la Société des Nations représente, avec le Ritz, l'enveloppe caressante des rêves de grandeur d'Adrien Deume. Entre ces murs il se sent voué aux plus grands succès, il s'adore d'être ce qu'il est, de son poste de fonctionnaire, de l'avenir de haut diplomate qui l'attend:

Arrivé devant le Palais des Nations, il le savoura. Levant la tête et aspirant fort par les narines, il en aima la puissance et les traitements. Un officiel, il était un officiel, nom d'un chien, et il travaillait dans un palais immense, tout neuf, archimoderne, mon cher, tout le confort. (B.S., p. 43).

Cependant le lecteur sait déjà qu'Adrien n'a pas ce poste grâce aux efforts personnels, mais grâce à la protection d'un vague cousin de sa tante; que face à ce luxueux décor la chaise de son bureau est, «hélas! humble et inconfortable» (B.S., p. 56). Du reste le chapitre IV est consacré à montrer un Adrien Deume vaincu par la paresse, qui dit avoir un «barrage mental» (B.S., p. 44) qui l'empêche de travailler sur le dossier Syrie; quant au dossier intitulé «Correspondance avec l'Association de Femmes juives de Palestine» il décide de «les faire attendre un mois ou deux (...) ou même de ne pas leur répondre du tout» (B.S., p. 45) et il le lance au tiroir appelé le cimetière; de l'accusé Cameroun il pense que le mieux serait que les habitants de ce pays «crèvent tous de leur maladie de sommeil» (B.S., p. 46); le mémorandum britannique finit dans le tiroir surnommé la léproserie... Ambitieux et mesquin, sans aucune volonté, Adrien passe son temps à faire de petites combines pour ne pas travailler, ces combines allant du faux congé de maladie jusqu'aux voyages inutiles dans les ascenseurs ou la visite à l'infirmerie pour l'injection quotidienne de cacodylate. Il lui arrive même d'adopter les poses les plus ridicules: «Il se leva, sortit, se dirigea vers le havre des toilettes, petit passe-temps légitime. Pour y justifier sa présence il tenta, puis feignit, de les utiliser (...)» (B.S., pp. 46-47). Adrien Deume n'étant pas à la hauteur de tant de raffinements, il est obligé de feindre. Seulement il n'en est pas conscient, il fait du mensonge sa vérité à lui.

Mais rien n'empêche les rêves de promotion d'Adrien, sûr de sa valeur, du bon travail qu'il accomplit, trouvant naturel d'être «bombardé A» tout d'un coup. Installé dans l'ivresse de cette promotion, oubliant le tiroir où attendent tant de dossiers cafardeux, «léger de félicité et maître du monde» (B.S., p. 265), il ignore qu'il n'est qu'une faible marionnette dans les mains

de Solal. Loin de la réalité, Adrien est tellement content, tellement arriviste, tellement petit-bourgeois qu'il entre dans le domaine du grotesque:

En mission officielle, nom de Dieu, avec des indemnités afférentes, nom de Dieu, y compris des indemnités de climat, nom de Dieu, et tout à l'heure hôtel Georges V, nom de Dieu, standing de diplomate, nom de Dieu (B.S., pp. 338-339).

se dit-il sans imaginer qu'Ariane est en train de danser dans les bras de Solal...

Paresseux et tout à fait à l'aise dans le mensonge, la faiblesse d'Adrien se manifeste aussi par son côté enfantin. S'il porte sur la vie un regard puéril, les fréquents soliloques le montrent parfois en train de chantonner des bêtises, d'inventer des mots bêtes, de jouer tout bêtement avec n'importe quoi. Mais ce qui l'approche le plus à l'enfance c'est, nous semble-t-il, son attachement aux objets, à des objets d'un riche enfant gâté. Ainsi on le surprend en train de dire des mots doux ou de donner de petits baisers à sa montre-bracelet, une Patek Philippe qu'il appelle mon chouchou, à la clef Yale de son nouveau bureau ou à une meule à crayons Brunswick. Tendre enfant au collège qui soigne ses crayons, il devient un peu plus viril devant sa machine àagrafer. Indifférent à la situation des indigènes dont lui parle son épouse, il répond inconsciemment avec un geste d'enfant qui joue. Or, ce geste, a une lecture tout à fait xénophobe: «Quarante agrafes à la minute, tu vas voir, dit-il, et son poing s'abattit sur son agrafeuse. En proie à une sainte ivresse, frénétique et rayonnant, enthousiaste et guerrier, il frappait» (B.S., p. 80). Voilà donc les indigènes abattus par sa petite mitrailleuse...².

De même il connaît par cœur le nombre de radiateurs qu'il y a à la Société des Nations (1900), combien de mètres carrés de linoléum (23000), combien de kilomètres de fil électrique (212), de robinets (1500), de water-closets (668)... Et tout cela, il ne s'en doute pas, fait partie du moral. Aucune honte à le dire:

Et puis, du point de vue moral, c'est énorme! Parce que A ça signifie tapis d'Orient, fauteuil de cuir rembourré pour visiteurs (...). Et, tu comprends,

² De l'ensemble de l'œuvre de Cohen on peut bien déduire que ces Indigènes sont, en vérité, des Juifs. C. Milkovitch-Rioux parle aussi d'une relation érotique entre l'employé et l'instrument. *L'univers mythique d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 226.

maintenant je pourrai me permettre d'avoir un ou deux tableaux modernes au mur! (B.S., p. 92).

Car entre une agrafeuse, un tableau ou un beau livre il n'y a pas de différence. Mais le tableau, ça fait chic et, si les petits objets déifiés du bureau tournent du côté travail, l'art, la culture, concernent le social. Ainsi s'il songe à fonder une société de conférences littéraires c'est parce que «ce serait un bon truc pour augmenter son capital de relations» (B.S., p.43), s'il veut mettre un tableau abstrait au vestibule à la place d'une gravure c'est «parce qu'il est d'un peintre très côté en ce moment» (B.S., p. 168), s'il veut s'informer a propos de Mozart, Vermeer ou Proust c'est pour que l'on dise de lui «pas mal du tout, ce petit Deume, relation à cultiver, ce petit Deume» (B.S., p. 258). Bien installé sur les piliers de ce faux moi, Adrien Deume n'arrête pas de s'aimer, beau Narcisse où le bonheur de vivre explose:

... [il] sortit, tout rayonnant de cocktails futurs, d'invitations subséquentes (...). Dans le couloir il alla rapidement. Il avait envie de courir, de crier, de baiser passionnément ses mains. Dououreux de joie, retenant les cris qui voulaient sortir, il s'aimait à la folie. Ô mon Adrien, ô mon trésor, je t'adore, murmura-t-il (B.S., p. 69).

Il s'agit d'un nouveau monde d'apparences où les supérieurs hiérarchiques sont des proies à convoiter, où il n'y a pas d'ascension professionnelle sans rapports sociaux, où l'on est obligé de feindre, d'être beau et souriant. Mais le lecteur n'est pas dupe: hors du proprement diégétique, d'autres voix, d'autres regards lui montrent l'abîme qui existe entre la réalité et l'idéal; c'est le tour du narrateur de situer Adrien dans son vrai espace, lors de la soirée en tête à tête avec Solal, celui de la faiblesse et la féminité:

Paralysé par le silence, preuve terrible que son chef s'ennuyait avec lui, Adrien Deume ne trouvait rien à dire et en conséquence souriait. Pauvre sourire figé, refuge et recours des faibles désireux de plaire et trouver grâce, constant sourire féminin dont il n'était même pas conscient... (B.S., p. 289).

Au Ritz, face à ce supérieur en robe de chambre, donc tout à fait à l'aise, chez lui, Adrien est un étranger. Il est quelqu'un en déroute, perdu aussi bien dans ses rêves de grandeur que dans les couloirs de la Société des Nations ou dans la magnificence de cet hôtel qu'il quitte, dans la nuit, par la porte de service. Presque en même temps Ariane, en vraie aristocrate, entre par la grande porte. Vaincu et loin de la vérité, le mari laisse son épouse dans les

bras d'un autre, nouveau Charles Bovary encourageant Emma pour ses promenades à cheval avec Rodolfe...

LA MAISON DE LA FAMILLE DEUME

Devant la villa cossue du genre chalet suisse et qui semblait en acajou tant elle était astiquée... (B.S., p. 12).

Presque toutes les scènes de ménage ou les discussions familiales, sauf pour la visite d'Ariane à la Société des Nations (nécessaire pour relier les différents lieux, ainsi que la présence / absence de Solal dans la maison des Deume) se tiennent dans la maison de la famille. Là encore Adrien est quel-qu'un de déplacé, toujours divisé entre sa mère et sa femme, entre sa mère au salon et Ariane dans sa chambre. C'est aussi dans cette maison qu'Adrien est vu et jugé par la plupart des personnages secondaires du roman, ces différentes focalisations contribuant au portrait final de cet homme qui ne connaît pas d'envolée lyrique, tellement attaché au concret et au présent.

C'est le discours direct³ que le narrateur choisit pour faire entendre au narrataire ces jugements. Ainsi l'extra que la famille a loué pour recevoir Solal voit d'un seul coup d'œil que, malgré eux, ils ne font pas partie de la bonne société et, en lisant le menu, il s'exclame: «Ils ont foutu n'importe quoi après n'importe quoi, on voit tout de suite que ça n'a pas l'habitude (...). Et ce menu imprimé pour cinq couverts! il y a à rigoler» (B.S., p. 149). La bonne Mariette, avec son parler paysan, dit ne pas encaisser «le Didi», «avec le petit nez en l'air quand il passe devant moi et son air de je suis le fils du pape» (B.S., p. 423), et ses mots deviennent tout à fait mordants quand elle insiste sur le physique du jeune homme, né, dit-elle, pour être cocu: «... elle [Ariane] a bien le droit vu que le Didi c'est rien qu'un cocu d'avance» (B.S., p. 446), ou bien:

... ma Rianounette par-ci, ma Rianounette par-là, la regardant avec l'oeil du chien, toujours avec des politesses et des pardons, et j'espère que tu est pas trop fatiguée, c'est comme s'il disait je veux être cocu, fais-moi vite cocu, pauvre petit au lieu de tout le temps y demander si elle est pas fatiguée, il aurait mieux fait de la fatiguer un peu plus... (B.S., p. 489).

³ Dans *Belle du Seigneur*, l'espace occupé par le discours direct des personnages est approximativement du 60%, d'après MIERNOWSKA, E., *Le dialogue des discours dans les romans d'Albert Cohen*, Publishing, New York, Ed. Peter Lang, 1998.

À cette sorte de sagesse paysanne et clairvoyante, se mêle la voix de Michaël, personnage burlesque comme tous les Valeureux et qui, comme tous les Valeureux, a un langage bien à lui, car l'espace à eux que leur judéité leur nie ils le trouvent dans le langage. Ce Juif envoyé par Solal pour lui emmener Ariane, raconte à sa façon son dialogue avec la belle:

—La gracieuse dit que dès qu'elle pourrait échapper à la surveillance de son calamiteux de poux et de goudron, elle communiquerait demain avec son précieux (...)

—Ainsi s'est exprimée la démonsse?, demanda Mangeclous

—Non, elle utilisa des mots de grande décence et poésie, mais moi je vous dis ce qu'elle avait en sa profondeur de cervelle (...) (B.S., p. 558).

Mais dans la maison des Deume, sans que personne s'en doute, est surtout question de la virilité d'Adrien. Fièvre de celui qu'elle appelle son mâle, sa mère adoptive l'adore et, pour discuter des choses soi-disant sérieuses elle demande à Hyppolite, son mari, de les laisser seuls. De façon quasi-incestueuse elle fait jouer au fils le rôle de mari, tandis qu'en tant que mari Adrien est détesté par son épouse, comme on le verra plus tard. Ni fils ni mari, entre le salon et la chambre conjugale, Adrien a encore du mal à trouver son lieu dans cette maison qui lui appartient. C'est ainsi qu'au salon Mme. Deume «titillée par la virilité de son Didi » ne doute pas à s'adresser à Hyppolite en ces termes:

Mais la situation a changé du tout au tout dès que Didi est entré dans la salle à manger! claironna-t-elle soudain. Aussitôt qu'il a vu l'homme de la maison, l'olibrius s'est levé et je te prie de croire qu'il s'est empressé de filer à la cuisine. C'est qu'Adrien a de la prestance, lui, de l'autorité. Ah, quel bonheur de pouvoir m'appuyer sur le membre viril de la famille! (B.S., p. 152).

Tandis que dans sa chambre Ariane repousse ce membre viril au sens le plus littéral du terme:

Étrange cette haine qui me vient pour ce pauvre homme inoffensif (...). Maintenant, parce qu'il a chaud de s'être sottement remué, il s'est découvert jusqu'aux genoux, il montre sans honte son organe, son affreux organe... (B.S., p. 199).

Dès le début du roman, le journal d'Ariane montre ses sentiments envers son mari. Aristocrate, né Ariane d'Auble, elle méprise cette famille de petits

bourgeois et si elle accepte le mariage c'est parce qu'après une histoire d'amour homosexuel elle avait besoin de «quelqu'un de bon» et qu'elle était «désarmée dans la lutte pour la vie» (B.S., p. 23). On est donc devant quelqu'un qui a aussi du mal à se trouver...

Si à plusieurs reprises elle reconnaît la bonne volonté de son mari, son bon sourire quand il lui apporte le thé au lit, le terrible besoin qu'il a d'elle; si elle décide maintes fois d'être épouse modèle, elle ne peut s'empêcher d'être méchante. Dans ses soliloques labyrinthiques, la haine contre son mari explose surtout quand elle pense à leurs rapports sexuels, toujours dans sa chambre à elle (le couple fait chambre à part). Regard sans pitié et plein de sarcasme, images tout à fait grotesques pour expliquer le désir du mari amoureux mais tellement éloigné des sentiments de sa femme:

Oh le regard chien quand il commence à être chien quand il me regarde sérieux soucieux chien myope avec intentions enfin quand il veut se servir de moi affreux ce qui est drôle c'est qu'il éternue quand ça lui vient.. (B.S., p. 144).

La voix du narrateur et celle d'Ariane se mêlent parfois, sans aucune condescendance pour Adrien, tellement attaché aux choses du corps qu'il ne peut désirer sa femme sans éternuer, penser à elle sans oublier ses maux d'estomac... Or ce qui fait de lui un personnage tragique c'est l'abîme qui sépare sa réalité à lui de celle d'Ariane. Si celle-ci fait des efforts pour l'aimer un peu plus, lui il fait des efforts, sans y parvenir, pour ne plus l'aimer, car devant ce qu'il appelle ses humeurs il ne peut rien. En réponse au «chien» d'Ariane, voilà la pensée d'Adrien:

Dans sa chambre il se fit un clin d'œil dans la glace, se battit la poitrine à deux mains. Très beau, avait-elle dit. Héhé, très beau ! Ça, elle l'avait dit.

—Voilà comme je suis, mon cher, dit-il à son image (B.S., p. 199).

Héhé la puritaine silencieuse, elle crachait pas dessus, elle aimait ça avec son air de ne pas y toucher, elle aimait ça, mon vieux, elle trouvait ça très beau! Et bien, on lui en donnerait! (B.S., p. 200).

Hors de la maison et de la chambre conjugale, en présence de son épouse, Adrien cherche toujours à être viril, soit en respirant un grand bol d'air (B.S., p. 57), soit en prenant sa pipe (B.S., pp. 59-60) soit avec «un rire explosif et gaillard» (B.S., p. 261). Ainsi quand lors de sa visite à la Société des Nations Ariane lui dit qu'il est mignon, il n'est content qu'à demi car:

Il préférerait être l'homme catégorique, la pipe au bec et les yeux froids, un dur à cuire. Pour montrer qu'il n'était pas si mignon que cela il tendit son menton en avant (...). Si l'homme fort, sacrément viril et cassecou était l'idéal habituel d'Adrien Deume, il en avait d'autres... (B.S., p. 64).

Cependant Adrien oublie souvent d'être viril et sa nature faible et féminine s'impose. Devant ses supérieurs hiérarchiques il tremble, il transpire, il a peur et sourit pour leur plaire. Quand il marche aux côtés de Solal il est décrit comme «une vierge bouleversée et timide épousée conduite à l'autel...» (B.S., p. 89), image qui se répète lors du dîner du Ritz au cours duquel Adrien est lui aussi séduit. Et puis il y a cette mensuelle indisposition féminine qui l'empêche d'aller travailler un jour par mois, «article trente et un du statut du personnel» (p. 76) explique-t-il.

Adrien donc ne peut être viril que dans la feinte, ne peut s'aimer que dans la feinte et le paraître... Mais être viril c'est aussi être homme de monde, très occupé au travail; c'est être extrêmement raffiné et courtois avec les femmes. C'est, dans le cas d'Adrien, oublier d'être soi-même pour imiter quelqu'un d'autre qui l'a ébloui ou dont il vient de lire la biographie; c'est, à fin de comptes, épier le moindre mot ou le moindre geste qui pourrait trahir son insécurité et sa peur, d'où l'on pourrait déduire qu'il est plus ou moins conscient... Ainsi ayant Ariane au téléphone, il s'adresse d'une voix autoritaire à «un collègue censément entré dans son bureau» (B.S., p. 55); pendant qu'il l'attend il décide de lui faire un baisemain car «ça ferait délicat et chic» (B.S., p. 58); puis quand il lui montre le palais il se repent d'un mot qu'il vient d'utiliser, laissant la voix au narrateur:

—Il paraît qu'a l'intérieur il y des Gobelins, don de la France. (Il se repentit de son il paraît qui faisait subordonné et prouvait qu'il n'avait jamais mis les pieds dans le sanctuaire. Pour en détruire l'effet, il se racla machinalement la gorge et alla plus vite, d'un pas décidé) (B.S., p. 58).

Un peu plus tard, lorsqu'il prend possession de son nouveau bureau on suit sa pensée pendant qu'il dispose les objets sur la table. La répétition de l'expression «ça fait» est à cet égard très significative:

Bonne idée, cette photo, ça faisait haut fonctionnaire. Dommage de n'avoir pas d'enfants. La photo d'une jolie petite fille bien habillée aurait fait très chef de service (...). Suspendu au mur, le tableau non figuratif faisait fonctionnaire cultivé, ayant besoin d'une atmosphère d'art. Bonne idée, aussi, ce coffret, en vieil argent également, faisant prestige (B.S., p. 257).

Mais, hélas! de même qu'il oublie de ne pas aimer Ariane, il oublie aussi d'être viril, d'être homme d'affaires, d'être haut fonctionnaire et il devient ce qu'il est, «un petit Deume» (B.S., p. 64).

LE WATER-CLOSET, UN ESPACE POUR ADRIEN DEUME?

Installé de nouveau, il tira une feuille de papier hygiénique, la plia à fronces parallèles, en fit un éventail, l'agita devant sa joue. Les petits-déjeuners du dimanche ensemble (...). Jamais plus. Elle heureuse à Florence et lui tout seul sur un siège de water (B.S., p. 594).

Or cet espace qu'il cherche dans un continu aller et retour sur soi-même, Adrien finira bien par le trouver. Dans ce petit cabinet de toilette où l'on est seul avec les choses du corps, image du désarroi et de la solitude⁴, il comprend. L'idée qu'il a de lui rejoint alors celle de Mariette, de Michaël, de Solal, d'Ariane...

Un symbole traverse d'un bout à l'autre *Belle du Seigneur*, c'est le miroir, sous toutes ses formes et ses noms: miroir, glace, psyché, miroir de poche... Les personnages principaux du roman sont surpris à plusieurs reprises en train de se regarder dans le miroir, de se parler ou se donner de petits baisers. Au premier chapitre Solal, entré dans la chambre d'Ariane «se campa devant la psyché. Oui, beau à vomir. Visage impassible couronné de ténèbres désordonnées» (B.S., p. 12). De même Ariane, après avoir baisé sur la même psyché l'image de ses lèvres, elle s'y contemple, adore sa nudité: «La plus belle femme du monde, déclara-t-elle, s'y décerna une tendre moue, s'y considéra longuement (...). Oui, tout est terriblement beau, conclu-t-elle» (B.S., p. 34).

Annnonce du destin des personnages, Ariane et Solal, lors de leur première apparition se mirent dans la même glace tandis qu'Adrien sourit de son côté à son image dans l'ascenseur de la Société des Nations: «Adrien Deume, homme chic, confia-t-il une fois de plus à la glace» (B.S., p. 47). Devant les différents miroirs il s'aime, il s'idéalise, s'appelle trésor (B.S., p. 99), roi de la vie (B.S., p. 265), réussisseur de première classe (B.S., p. 265).

Ces premières images dans les miroirs mènent tout droit au mythe de Narcisse, donc à l'eau, car il suffit d'une petite pierre jetée sur les visages

4 Tout comme le petit enfant de *Ô vous, frères humains*, qui se cache dans les cabine-
nets de la gare quand il apprend, dans la douleur et la confusion, qu'il est un «sale Juif»: «Là
debout, en face de la cuvette des waters, quel manque de goût de choisir un tel lieu pour souf-
frir, là, pleurant et sanglotant et reniflant...» (p. 50), Paris, Folio, 1972.

reflétés pour qu'ils deviennent difformes. Ce qui va d'ailleurs arriver. Mais avant la chute remarquons qu'Adrien garde dans sa poche un petit miroir pour s'y aimer quand il en a besoin; que ce miroir de poche dans son étui de crocodile range Adrien du côté du féminin. Remarquons aussi que la distance qui sépare son visage dans la glace avant et après la chute est énorme, même si les gestes d'Adrien sont les mêmes:

Ce passe-temps épuisé, il se regarda de nouveau dans son miroir de poche pour avoir une belle compagnie. Il aima son rond visage enfantin (...). Parfait. La langue chargée? Non, normale, rose à souhait. Parfait.

—Pas mal, le sieur Deume. Bel homme, vraiment, elle n'a pas à se plaindre, la légitime (B.S., p. 48).

Mais ce *rond* visage qu'il aime devient par la suite «minable avec sa barbe», «une tête de mari» (B.S., p. 589); l'adjectif *enfantin* rejoint l'homme qui, au w-c, «les jambes enchaînées par le pantalon retombé, alla à petits pas voir dans la glace du lavabo l'enfant qu'il avait été» (B.S., p. 594) et qui, pour sentir que quelqu'un s'occupe de lui *tire la langue* et regarde si elle n'est pas sale. Il faut encore signaler que, si c'est Mariette qui dit de lui qu'il est né cocu, c'est devant la glace de Mariette qu'Adrien se reconnaît cocu d'avance: «Oui, de l'affection sérieuse, des attentions. Elle l'en avait puni. Oui, de l'affection sérieuse, de l'affection de cocu, des attentions de cocu» (B.S., p. 588).

Les miroirs *d'avant* et ceux *d'après* reflètent donc des images opposées: les premiers l'image inversée de celui qui se regarde, donc du moi, tandis que les autres se rangent du côté de la tradition symbolique qui fait du miroir une porte ouverte sur le véritable moi. Finalement l'amour pour son épouse fait en quelque sorte la grandeur d'Adrien qui, sans pouvoir cependant s'éloigner de son corps, du concret, est plutôt prisonnier de celui-ci. Mais si ses malaises faisaient de lui, jusqu'à maintenant, quelqu'un de grotesque, elles accentuent à ce moment-là son désarroi. Il devient tout à fait pathétique et digne de compassion, même si les rimes en *-ette* témoignent quelque moquerie de la part du narrateur: «Il se cura le nez devant la petite glace de Mariette, considéra sa cueillette, en fit une boulette qu'il jeta. Quelle importance désormais? D'ailleurs, en qualité de cocu il en avait le droit» (B.S., p. 588).

Il ne faut pas oublier non plus que, son mari parti en mission pour trois mois, ses beaux-parents chez une tante malade, Ariane a fait de la maison des Deume la maison de «l'autre», de Solal, centre du labyrinthe d'où, malgré son prénom, elle ne pourra jamais le tirer. Pour recevoir son amant

elle a peint les murs et fait changer les rideaux, elle a acheté un nouveau tapis, elle a mis des fleurs partout, elle a décoré un petit salon à la mesure de cet amour... Entre le départ et le retour d'Adrien, le narrateur a enfermé comme dans une sorte de parenthèses cet amour parfait⁵ dont on ne peut plus désormais arrêter la chute. Ces parenthèses situent Adrien dans un espace qui est encore celui de ses rêves, le train, qui d'abord l'éloigne de la vérité, puis le mène à elle, et ceci dans des chapitres magistraux où, grâce à l'omniprésence du narrateur, le narrataire a accès:

—Au moment du départ, aux pensées d'Adrien (il songe à sa femme qui devait dormir, «si mignone» ainsi qu'à sa mauvaise digestion), d'Ariane et de Solal (en train de danser au Ritz, de penser à leur amour naissant).

—Au moment du retour d'Adrien avant la date prévue, comme dans un montage alterné (qui annonce la fragmentation qui aura lieu dans la vie et le moi des personnages), le narrataire est tour à tour face à Ariane qui attend Solal, lui aussi de retour d'un voyage, et à Adrien dans le train, ivre de l'image de son épouse. Si l'amour occupe par entier ces deux êtres le lecteur, lui, sent l'approche de la tragédie, car aux mots d'Adrien, plein de désir:

J'ai une de ces envies, mon vieux, je te garantis que ce soir je vais pas cracher sur le devoir conjugal (...). Dès que j'arrive, mon vieux, je commence les travaux d'approche, à la hussarde, même si elle se tient sur la réserve parce que ça a toujours été son genre (B.S., p. 414).

mots —il faut le souligner— tout à fait dépourvus de poésie, répondent ceux d'Ariane, rêveuse et poétique, qui attend Solal:

Six heures j'ai tout le temps votre votre ô mon amour pourquoi ne pas être ici avec moi dans ce bain chaud délicieux on serait si bien tous les deux tant pis si pas assez de place pour les deux on s'arrangerait tout de même... (B.S., p. 515).

Jusqu'à la dernière seconde Adrien sera dans le mensonge, si amoureux de son épouse, la croyant au lit tandis qu'il lui prépare le thé du matin, tandis qu'il rêve à une promenade avec elle, tandis qu'il monte les escaliers, tandis

⁵ Il s'agit bien d'une parenthèse de cinquante pages, comme indique Chrystel Peyrefitte dans sa préface à la collection de La Pléiade: «... trois cent cinquante pages pour parvenir à la conquête; cinquante pages d'amour heureux (...) enfin, magnifiques autant que nauséabondes, trois cents pages pour disséquer dans le moindre détail le lent processus par lequel l'amour, inexorablement, se désagrège jusqu'à la mort». Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1986, p. XV.

qu'il décide s'il doit ou non frapper à la porte... Mais la lettre posée sur le lit signale le commencement de l'errance d'Adrien; errance dans une maison vide où «il vagua toute la journée (...) se regardant dans les glaces pour ne pas être seul» (B.S., p. 593), entrées et sorties des cabinets de toilette jusqu'à en faire son dernier refuge, le lieu de la vérité:

Il se moucha dans du papier hygiénique, puis il tira la chaîne, cherchant du réconfort dans le fonctionnement parfait de la chasse d'eau. Pas suffisant comme but de vie. Il s'empara du peigne posé sur la planchette de verre, alla se rasseoir sur le siège sans nul besoin (B.S., p. 594).

Et, rappelons-le, c'est là où le regard qu'il pose sur soi amène celui des autres personnages: «J'ai été gentil, ça m'a coulé» (B.S., p. 596) dit-il à son image. Et plus tard on lit:

Un faible, un pauvre type, voilà ce qu'il était, et rien d'autre. Bien fait, puni d'être faible. Sans se lever il tira la chaîne, frissonna, les fesses mouillées par les éclabousses, passa de nouveau le peigne dans ses cheveux, les rabattit sur le front. Les forts, les dictateurs ne tourmentaient pas leurs cheveux, ne restaient pas des heures assis sur un siège de cabinet. Lui c'était tout ce qu'il savait faire (B.S., p. 599).

Il ne va pas sans dire que l'idéal de virilité d'Adrien Deume sont les chefs, les dictateurs, dont il n'arrête pas d'imiter les gestes...

CONCLUSION

Si chacun des différents espaces trouve une correspondance au niveau de la personnalité d'Adrien, il est aussi vrai qu'ils ne sont pas isolés les uns des autres, qu'il y a une continuité dans les actes et les pensées du personnage étudié. Signalons quelques uns des traits qui servent à unifier les différents espaces:

—Il y a d'abord un va-et-vient des personnages, notamment entre la Société des Nations, le Ritz et la maison de la famille: incursion de Solal dans la chambre d'Ariane, dans la vie de la famille (d'autant plus forte qu'il n'arrive pas) et, plus tard, dans le salon et la salle à manger; visite d'Ariane à la Société des Nations et au Ritz. À la maison, Antoinette Deume se livre aussi à la déification des objets⁶ et à des rêves de grandeur sociale et c'est

6 L'inventaire des objets de sa chambre semble bien le témoigner, pp. 138-139.

elle qui téléphone au Ritz; Hyppolite, de sa part, cherche du réconfort dans la salle de bains et, pour prendre courage il fait le salut fasciste (B.S., p. 128). En suivant Ariane, Mariette sert de lien entre Ariane épouse et Ariane amoureuse et les Valeureux unissent aussi le Ritz et la maison de la famille.

—Quant à Adrien on peut dire que ses déplacements sans but dans les couloirs ou les ascenseurs de la Société des Nations, appellent les déplacements entre le salon de la mère et la chambre d'Ariane de la maison habitée, et les déplacements nulle part, dans le désarroi, de la maison vide, qui d'un lieu d'ordre est devenue un lieu labyrinthique. Encore, le 'havre' des toilettes de la Société des Nations, où il se déclare vainqueur, annonce ce dernier refuge où il se déclare tout à fait vaincu. Même si à ce moment-là il disparaît de l'histoire, cette errance vers la chute est reprise par Ariane, dont la chute commence là où finit celle d'Adrien.

—Il faut encore souligner que dans *Belle du Seigneur* l'espace extérieur n'existe pas, que tout se passe à l'intérieur, même quand les personnages se déplacent. Ariane est la seule qui peut se permettre de sortir au jardin (espace ouvert, oui, mais limité) grâce à son esprit rêveur matérialisé dans ce petit pavillon au fond du jardin, où personne n'a le droit d'entrer et où elle adore aussi des objets à elle. Cependant ces objets la relie au passé, à son enfance, à ses chères Eliane ou Tantlérie... Ces lieux fermés signaleraient donc une sorte de claustrophobie de l'âme, du moi incapable de sortir du paraître, de ce que l'on voudrait, refermé dans des espaces des plus en plus étouffants. Dans ces espaces le moi d'Adrien, comme celui des autres personnages, ne peut que tourner en rond, que chercher une issue qui cependant ne semble pas exister.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COHEN, A., *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1987.
 MIERNOWSKA, E., *Le dialogue des discours dans les romans d'Albert Cohen*, New Cork, Peter Lang Publishing, 1998.
 MILKOVITCH-RIOUX, C., *L'univers mythique d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
 PEYREFITTE, C., Prefacio a *Belle du Seigneur* dans la Bibliothèque de la Pleiade, Paris, 1986.

**2. ALICANTE EN LA LITERATURA
Y LA CULTURA FRANCESAS**

**ALICANTE DANS LA LITTÉRATURE
ET LA CULTURE FRANÇAISES**

DEL LENGUAJE Y OTROS TESTIMONIOS. DOS VIAJEROS FRANCESES POR ALICANTE Y SU PROVINCIA

M.^a DOLORES ESPINOSA SANSANO
Universidad de Murcia

Para realizar esta exposición hemos utilizado dos libros de viaje pertenecientes a dos siglos de características y tendencias culturales diferentes, los siglos XVII y XIX, titulados *Le voyage d'Espagne et de Portugal*, de Jouvin de Rochefort, y *Voyage en Espagne*, del barón Charles Davillier, respectivamente.

Se trata, en términos generales, de dos obras con idéntica finalidad: la de dar a conocer unas tierras, un país, pero que difieren enormemente, ya que el planteamiento de las mismas es, a nuestro entender, muy diferente en cuanto a dimensiones y estilo.

a) En cuanto a las dimensiones, la primera no deja de ser un libro de mano, mientras que la segunda, destinada a ser publicada en fascículos, alcanza un volumen considerable. De esta circunstancia deriva el hecho de que el espacio dedicado a una ciudad ocupe, en la primera, unas cuantas líneas o unas pocas páginas, mientras que, en la segunda, el autor se extiende a veces a lo largo de uno o más fascículos, dependiendo esto del grado de interés que el lugar le merezca por su exotismo o tipismo.

En consecuencia, la cantidad de información que se puede extraer de ellas es muy distinta.

b) El estilo de ambos autores difiere asimismo: por un lado, Rochefort es meramente descriptivo y se expresa con una austera desnudez, es conciso, escueto, y no repara en la *couleur locale*, «obsequiándonos» muy frecuentemente con la medida en pies del perímetro de la ciudad en cuestión; por su parte, Davillier obedece, como no podía ser de otra manera, al gusto literario

de su época por lo exótico, aspecto por el que se incide abundantemente en la descripción de costumbres, de las diferentes ciudades, de los tipos que las habitan —lo que Lorenza Mondada llama «omniprésence de la catégorisation dans les récits urbains, où le sens reconnu ou donné à la ville repose souvent sur la catégorisation de ses habitants [...] les personnes, leurs activités, leurs manières de parler, les contextes d'action»¹—, observándose que, ante todo, se percibe cierta inclinación a subrayar cualquier rasgo africanizante o africano.

A pesar de las diferencias, los capítulos dedicados a Alicante y su provincia en sendas obras aportan testimonios nada desdeñables desde nuestro punto de vista.

Veamos pues cómo estos «reporteros» o «enviados especiales» *avant la lettre* contribuyen a nuestro enriquecimiento personal en el día de hoy.

Como no cabe dudar, ambos contribuyen a la difusión de tópicos, en general encaminados a ofrecer una imagen si no peyorativa, sí minorativa. Por ejemplo, Rochefort se expresa de la siguiente manera refiriéndose a los aduaneros que había en las ciudades: «[...] à la sortie d'Orihuela il y a quelques fois de ces gardes-là qui vous feront encore mille insolences»².

En el caso de Davillier, y en lo referente al capítulo dedicado a Alicante, los tópicos son difundidos principalmente por los grabados de Gustave Doré, en los que se ofrece una imagen del español vestido con traje típico —zaragüelles, manta al hombro, p. ej.— generalmente deteriorado o remendado, portando una enorme faca al cinto o en la mano, o una guitarra; el aspecto de la mujer española, con muy reducidas excepciones (retrato de una valenciana), transmite una sensación de hosquedad: morena, con raya en medio, cejjunta, vestida de negro, con mantilla y abanico en la mano...y todo ello se repite a lo largo de toda la obra, tal se diría que obedece a la máxima de esta época de los *mass media* y de la publicidad de que «una imagen vale más que mil palabras», aunque no faltan los tópicos en el texto: «[...] la ville a un air de richesse et de propreté qu'on ne retrouve pas partout en Espagne»³, podemos leer refiriéndose a Orihuela; o en la descripción de una boda: «car les *guitarreros* qu'on loue pour les fêtes, comme chez nous

1 MONDADA, L., «La ville n'est pas peuplée d'êtres anonymes. Processus de catégorisation et espace urbain», in *Marges linguistiques* n° 3, mai 2002, p. 73; <http://www.marges-linguistiques.com>.

2 Cf. ROCHEFORT, J. de, *Le voyage d'Espagne et de Portugal*, p. 267. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (R., p. X).

3 Cf. DAVILLIER, C., *Voyage en Espagne*, p. 18. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (D., p. X).

les ménétriers, sont presque invariablement des *ciegos*» (D., p. 10); o este otro: «Les paysans qui cultivent la *huerta* d'Orihuela ressemblent beaucoup plus à des Africains qu'à des Européens: à les voir travailler par le soleil le plus ardent [...] on les prendrait volontiers pour des Kabyles ou pour des fellahs égyptiens» (D., p. 17), e incluso este otro, que expresa hablando de la representación del *Misterio de Elche*: «Comme il faut aux Espagnols, à ceux du midi en particulier, des représentations exactes et palpables, le ciel est figuré par une vaste toile peinte en bleu» (D., p. 13).

Ya hemos adelantado, en líneas generales, los rasgos estilísticos de la lengua utilizada por Rochefort⁴. En cuanto a Davillier, nos ratificamos en lo ya expresado en un trabajo nuestro anterior⁵: empleo de algunos sustantivos con significado diferente al actual y con ortografía propia de la época; proliferación de adjetivos; superlativo absoluto tradicional desde el s. XVI, es decir, precedido del adverbio *très* que se une al adjetivo mediante guión; gusto por el empleo del participio presente; recuperación de palabras caídas en desuso y presencia ocasional del registro de lengua familiar.

Pero nuestra intención era hablar de testimonios, y así vamos a proceder, comenzando por los lingüísticos.

En Rochefort dichos testimonios, a pesar de lo reducido del texto —cinco páginas, de la 267 a la 271—, no faltan, y así encontramos *vaisseau*, empleado en la acepción, ya perdida, de «recipiente», «jarra», «medida» o «medida», como nos informa el *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*:

Vaisseau: I-Vx// 1° récipient, contenant pour les liquides. Rem. Le mot était vieilli au XVIIème siècle; il est encore employé en sciences (en vaisseaux clos (BUFF)) et dans les dialectes⁶,

siendo probablemente esto último la razón de su presencia en el texto, que reza así: «...le vin y est à bon marché; mais désagréable & rude à boire; outre

4 Un estudio en profundidad de la lengua de la obra de Jouvin de Rochefort está siendo llevado a cabo por la doctoranda D^a Inmaculada Bernal, a quien agradecemos la gentileza de habernos permitido utilizar el capítulo correspondiente a Alicante.

5 Cf. ESPINOSA SANSANO, M^a Dolores, «Aproximación al estado de la lengua en el *Voyage en Espagne* de Charles Davillier», in CARMONA FERNÁNDEZ, F. - MARTÍNEZ PÉREZ, A. (eds.), *Libros de Viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico*, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995, Universidad de Murcia, 1996, pp. 137-147.

6 *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Robert, 1966, s.v.

qu'il est toujours éventé, étant dans des⁷ grands pots de terre [...] où ils le puisent avec un vaisseau à mesure» (R., p. 270).

— *Fumée*, empleado, cremos, por fumet, y que no se trata de una errata, toda vez que *fumées* se emplea en el sentido metafórico de «vapores» en la locución *les fumées de l'ivresse*⁸. El contexto sugiere que el autor lo emplea como sinónimo de *bouquet*, embocadura, aroma⁹, pues dice «[...] qui est du gros vin rouge & aspre, mais très fort et plein de fumée» (R., p. 269).

La confusión entre ambas palabras, *fumée* y *fumet*, que no son homófonas en francés estándar, puesto que la primera finaliza por /e/ y la segunda por /â/, probablemente nos está hablando de una coincidencia entre la pronunciación de ambas grafías, que ya se producía en esa época entre los hablantes, y que perdura en la actualidad, habida cuenta de que no existe gran cantidad de pares de palabras que se diferencian por la oposición /e-/â/ en final de palabra¹⁰.

Davillier, en el capítulo que nos ocupa, solamente ofrece el arcaísmo *ménétrier*, menestril, en el sentido de músico de pueblo.

Pero es ante todo el ojo atento que prestan a las características del lugar la fuente más fecunda para nosotros de testimonios, referentes tanto a los espacios natural y urbano como a las gentes y sus diversas actividades. Y así vemos cómo el texto de Rochefort, a pesar de su brevedad, no deja de suministrar unos pocos.

En cuanto a monumentos se refiere, consigna en Orihuela la presencia de un castillo sobre la montaña, del que aún hoy se pueden observar los restos; a la ciudad de Elche la califica de *petite ville*, y habla de *une grande rue avec l'hospital dans le milieu*, sin duda la actualmente denominada *Carrer major de la vila*, que no llama precisamente la atención por sus dimensiones, así como de la existencia de dos conventos, el de San Francisco, que por la descripción que de él hace se trata de la actual parroquia de San José, en «el Pla», y el de Santo Domingo, *St. Dominique, si je*

7 Se observa la forma plena del artículo en vez de la preposición *de* ante el adjetivo calificativo, uso anterior al s. XVII: «Avant le XVIIe s. on employait la forme pleine ou la forme réduite de l'article partitif (ou indéfini) quand un adjectif précédait le nom [...] cependant l'usage est resté flottant au XVIIe». GREVISSE, M., *Le bon usage*, Duculot, Paris-Gembloux, 1986, p. 914, § 569, Hist.

8 *Larousse de la langue française Lexis*, Paris, 1999, s.v.

9 *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Paris, CNRS, 1980: «fumet. A.- Odeur agréable et pénétrante qui émane de certaines viandes cuites ou en cours de cuisson, et de certains vins [...] Synom.: *arôme, bouquet, parfum*».

10 LÉON, P.-R., *Prononciation du français standard*, Paris, Didier, 1966, p. 47 / p. 175.

ne me trompe pas, que califica como *des plus beaux d'Espagne*, confundiendo la Orden religiosa, probablemente por la coincidencia de color en el hábito portado por dominicos y mercedarios, quienes debían ser los titulares, ya que Alejandro Ramos Folqués reseña la existencia del convento de Santa Lucía, de la Orden de Nuestra Señora de la Merced¹¹ en lo que actualmente es el convento de las MM. Clarisas, conventos a los que Rochefort sitúa *hors la ville* (R., p. 268), fijando de cierta manera en este caso los límites de la ciudad, que como es fácil adivinar, han cambiado enormemente, pues el primero de ellos se encuentra en el corazón de un barrio populoso y el segundo en pleno centro de la ciudad.

Atrae nuestra atención el hecho de que omita el nombre del fruto de la palmera, ya que Albert Dauzat fija la fecha de entrada de *datte* en el siglo XIII¹², y el diccionario *Lexis* en 1180, inclinándonos a pensar que lo ignora, resolviendo la necesidad de informar al lector mediante una tosca comparación, procedimiento éste muy empleado por Davillier, pero no tan frecuente en él: «semblables à de grosses olives, & qui se tiennent comme des grains de raisin à la grappe» (R., p. 268). Este «pequeño pueblo» en tiempos del autor no destacaba precisamente, como en la actualidad, por su carácter dinámico e industrial, pues Rochefort alude únicamente a productos agrícolas —vinos y frutas— y al comercio o al intercambio de los mismos con otros países.

La capital, Alicante, destaca principalmente por su puerto de mar y por el tráfico de mercancías que en él se realiza; y por Rochefort sabemos que la denominación de origen «de Alicante», que parece tan actual, ya existía, sin duda sin el carácter legal de hoy en día: «[...] quelques magasins de riches Marchands qui font trafic de vin d'Espagne, qu'on appelle vin d'Alicante» (R., p. 269), y añade que se apreciaba por su calidad el vino blanco: «[le vin blanc] nous semble meilleur que celui que nous buvons à Paris, bien qu'on nous le dise venu d'Alicante» (R., p. 270).

Esta cita posee un doble valor testimonial que se añade al anterior: por un lado, encontramos *magazin* escrito con *z*, lo que podría indicarnos la pronunciación de esta consonante como /z/, pero sin embargo creemos que se trata, además, de una mera fidelidad al origen de la palabra, siendo un préstamo del italiano *magazzino*, tomada a su vez del árabe, que se introdujo en los s. XIV-XV¹³, es decir, en la época en que penetraron en el léxico francés

11 RAMOS FOLQUÉS, A., *Historia de Elche*, Tomo II, Elche, Imprenta Talleres Lepanto, 1971, p. 480.

12 DAUZAT, A., *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1938, s.v.

13 *Ibid.*, s.v.

gran cantidad de italianismos (50 en el s. XIX y 79 en el s. XV, según Pierre Guiraud¹⁴, quien le atribuye un origen provenzal bajo esta grafía¹⁵, al igual que el diccionario Lexis, que fija su introducción en 1380¹⁶); por otro, el empleo de la mayúscula para denominar a un gremio, característica del siglo XVII: «Au XVII^e siècle, la majuscule était souvent mise aux noms communs (un peu comme en allemand aujourd'hui)»¹⁷.

Pero volvamos a la actividad de la ciudad de Alicante, comercial y ligada a su puerto, por el que circulan todo tipo de mercancías, a la que hay que añadir el trabajo de la seda: «À la sortie d'Alicante, nous passâmes un grand faux-bourg, où il y a plusieurs ouvriers qui travaillent en soye» (R., p. 270), actividad cuya existencia no nos consta en la actualidad.

En tan escasas páginas, la aparición de préstamos del español es muy difícil que se produjera, sobre todo si tenemos en cuenta que el autor no se muestra proclive a proporcionar al lector *la couleur locale*, tan apreciada por los viajeros del siglo XIX.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el *Voyage en Espagne* de Davillier constituye, en este aspecto, el contrapunto de la obra de Rochefort. Indicábamos en nuestro anterior trabajo, mencionado más arriba, la existencia de numerosas palabras tomadas al español y naturalizadas. En el caso de los capítulos dedicados a Alicante y su provincia, Davillier sigue empleando con frecuencia el vocabulario español, con el fin de proporcionar exotismo y color local al relato. Así encontramos los siguientes vocablos, de los que aportamos igualmente el dato correspondiente a su presencia en la lengua francesa actualmente (las fechas al lado de los mismos indican el año de su incorporación al francés):

14 GUIRAUD, P., *Les mots étrangers*, Paris, PUF, 1965, p. 64.

15 *Ibid.*, p. 16.

16 *Dictionnaire de la langue française Lexis*, Paris, Larousse, 1999, s.v.

17 GREVISSE, M., *op. cit.*, p. 128, § 98, Hist.

	<i>Lexis</i> (1999)	<i>Petit Larousse</i> (1992)
<i>Alpargatas</i>	no la registra	no la registra
<i>Barraca</i>	<i>baraque</i> (1480)	<i>baraque</i>
<i>Bichos</i>	no la registra	no la registra
<i>Cartel</i>	sí, pero significando «rótulo	pequeño» sí, como «entente»
<i>Casa municipal</i>	no la registra	no la registra
<i>Castillo de fuego</i>	“	“
<i>Colegiata</i>	“	“
<i>Corrida</i>	<i>corrida</i> (1880)	<i>corrida</i>
<i>Denias</i>	no la registra	no la registra
<i>Esteras</i>	“	“
<i>Fonda</i>	“	“
<i>Función</i>	“	“
<i>Huerta</i>	<i>huerta</i> (1900)	<i>huerta</i>
<i>Lejías</i>	no la registra	no la registra
<i>Mayoral</i>	“	<i>maïoral</i> (belge)
<i>Montera</i>	“	no la registra
<i>Niñas</i>	<i>ninas</i> (1880)	<i>ninas</i>
<i>Novillo</i>	<i>novillo</i> (1954)	no la registra
<i>Palmares</i>	no la registra	“
<i>Patio</i>	<i>patio</i> [patjo] (1840)	<i>patio</i> [patjo, pasjo]
<i>Peladilla</i>	no la registra	no la registra
<i>Posada</i>	<i>posada</i> [pozada ou posada] (1826)	<i>posada</i> , indicando vx
<i>Posadero</i>	no la registra	no la registra
<i>Rasguear</i>	“	“
<i>Romancero</i>	<i>romancero</i> [romãsero] (1831)	<i>romancero</i>
<i>Sevillano</i>	no la registra	<i>sévillan</i>
<i>Tamaras</i>	no la registra	no la registra
<i>Turrón</i>	<i>touron</i> , [turõ ou turrõ] (1737)	<i>touron</i>
<i>Vito</i>	no la registra	no la registra
<i>Zaragiüelles</i>	“	“

Dos reflexiones nos sugiere esta relación de hispanismos empleados por Davillier:

1. Las palabras incorporadas al léxico francés pertenecen a lo que podríamos designar como un léxico más general, encontrándose en la descripción de otras partes de la geografía española: huerta, patio, posada, romancero, baraque, corrida, novillo; y su incorporación al léxico francés obedece a la necesidad de designar una realidad ajena a la propia cultura francesa. En

consecuencia, podemos decir que, en lo referente a Alicante, la única aportación léxica a la lengua francesa es la palabra «turrón», naturalizada *touron*.

2. Desde el punto de vista testimonial de la lengua castellana, subrayaríamos los términos *tamara*, o *támara* según el *Diccionario de la Real Academia Española*¹⁸, empleada metonímicamente por «racimo», acepción que presenta en plural: *dátiles en racimo*¹⁹; y *ninas*, procedente, como es fácil adivinar, del sustantivo «niñas», pero significando *cigarillo de type courant*, acepción que recogen tanto el *Petit Larousse* como el *Lexis*²⁰.

Otros tres términos, referentes al cultivo y conservación de la uva, que Davillier recoge a su paso por la ciudad de Denia, tampoco son registrados por el *DRAE*, por tratarse probablemente de localismos. Se trata de los términos *denias* ¿que el autor define como «d'énormes raisins secs provenant des ceps plantureux de la huerta»?; *lejías* y *pasas de sol*, aludiendo estos dos últimos al procedimiento seguido para el secado de las uvas pasas: cocimiento con lejía o exposición al sol.

En el título de nuestro trabajo se habla de otros testimonios, además de los lingüísticos. Ya hemos visto los aportados por Jouvin de Rochefort. Como resulta lógico esperar, este otro texto es más prolijo en cuanto a ellos.

Se trata de hechos que son narrados empleando los múltiples procedimientos que el escritor tiene a su alcance, siempre con la finalidad de trasladar una imagen subjetiva, ya sea admirativa o peyorativa, y que se constituye en vehículo de innumerables tópicos:

- a) Litote, por ej.: «ce ne fut pas sans regrets et sans jeter un regard d'adieu sur les palmares que nous montâmes dans la *tartana* peu suspendue que nous avons frétée pour nous rendre à Orihuela» (D., p. 16).
- b) Comparación, cuya finalidad es ilustrar o estimular la imaginación del lector, y que a veces es un tanto rústica. Por ejemplo, al comentar la operación del encapuchado de las palmeras para impedir la función clorofílica, dice: «cette opération, qui leur donne l'apparence peu gracieuse de laitues gigantesques...» (D., p. 15).

¹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1992, s.v.

¹⁹ Perteneciendo a esta tierra y siéndonos, por consiguiente, muy familiar el léxico referente a la palmera, nunca habíamos oído emplear dicho término, si bien lo hemos encontrado recientemente sobre un envase en el que se leía «dátiles tamara».

²⁰ *Op. cit.*, s.v.

- c) Aposición explicativa: «En somme, les titres les plus solides d'Alicante nous parurent être ses fameux vins d'abord, et ses *turrone de almendras*, excellents nougats aux amandes» (D., p. 18).
- d) Hipérbole, por ejemplo cuando describe a los labradores del campo oriolano: «La peau de ces *segadores* reproduit exactement les différentes nuances du bronze, depuis la patine florentine jusqu'à la patine noire: une fois nous remarquâmes parmi eux un véritable nègre, dont la peau ne différait pas d'une manière sensible de celle d'un africain» (D., p. 18).

Además, el texto le sirve no sólo para transmitir los tópicos de los que hablábamos anteriormente, sino también refranes populares ¿*Llueva o no llueva, hay trigo en Orihuela* (D., p. 17), o *No hay más que un Elche en España* (D., p. 14)?, pero al mismo tiempo recoge para nuestro disfrute hoy, en el siglo XXI, diferentes tipos de testimonios que vienen a confirmar hechos que todavía siguen vivos entre nosotros u otros ya periclitados, e incluso algunos referentes a la literatura francesa.

¿Quién no recuerda los *libritos de fumar* de los que habla a su paso por Alcoy? Aporta incluso el nombre de las marcas más conocidas, especialmente la del *caballito*, y otras como *el gato de angora*, *la pantera* e incluso una más divertida, *Unión Liberal de España*, con la imagen de O'Donnell y Espartero dándose la mano.

Y en el relato de su paso por esta ciudad aprovecha para introducir lo que, en lenguaje actual, se llamaría una «cuña publicitaria», al tiempo que nos da cuenta de la fecha de publicación del Quijote ilustrado por Gustave Doré, así como de la editorial:

Des travaux considérables commencés, entre autres l'illustration du *Don Quichotte* (2 vol. in-fol, librairie Hachette), n'ont pas permis à M. Gustave Doré d'avancer beaucoup, en 1863, sa part de collaboration du *Voyage en Espagne*, mais il promet aux lecteurs du *Tour du monde* plusieurs livraisons pour 1864 (D., p. 368).

En Alicante, nos da cuenta de lo siguiente:

—Niega la existencia de monumentos árabes o medievales y cita a Víctor Hugo cuando dice «Alicante aux clochers mêle les minarets», añadiendo el siguiente comentario:

Notre grand poète a peint dans cette *Orientale* si connue, les villes d'Espagne les plus célèbres en quelques vers aussi pleins de charme que de

couleur et de vérité; cependant, il faut reconnaître qu'il a été moins heureux pour Alicante que pour les autres villes et que sa description laisse un peu à désirer sur le rapport de l'exactitude; car il serait tout à fait impossible, avec la meilleure volonté du monde et avec le plus grand amour de la poésie, d'y trouver le moindre clocher ou le plus mince minaret (D., p. 8).

—Consigna la existencia de una ermita dedicada a San Blas, frente por frente del castillo y a la derecha según su punto de vista, un muelle del puerto, como se refleja en el grabado de Doré, en el que se distinguen antiguas dependencias del puerto, pero no la ermita (D., p. 10).

—Nos informa de que era célebre la pinacoteca del marqués de Algorfa (entre 900 y 1.000 lienzos) y su colección de medallas (D., p.10).

—Asimismo da cuenta de la existencia de una caravanera a orillas del mar: *la posada de la Balseta*.

Entre Alicante y Elche habla de una planicie arenosa, que coincidiría con la zona ocupada actualmente por el aeropuerto: «Après avoir suivi quelque temps le bord de la mer, nous entrâmes dans une vaste plaine de sable, aride et brûlante, où ne croissaient que des joncs et quelques aloès [...]» (D., p. 11).

El palmeral de Elche ya era célebre en el extranjero en el s. XIX: «[...] et nous allâmes retenir nos places pour Elche, si célèbre pour sa forêt de palmiers» (D., p. 11), palmeral que, según el autor, evoca un paisaje bíblico y provoca la ensoñación del viajero.

La descripción de la representación del Misterio no deja de ser detallada, hecho nada sorprendente, dada la importancia y el reconocimiento internacional del mismo²¹; por otra parte, llama nuestra atención el aspecto oriental que atribuye a la ciudad: «En pénétrant dans l'intérieur d'Elche, nous aurions pu continuer à nous croire dans une ville d'Orient: les rues sont étroites; les maisons, blanchies à la chaux, ont des toits plats formant terrasse [...]» (D., p. 12), aspecto que difiere enormemente del actual, pero no mucho del que presentaban algunos barrios en los años 50.

Se reseña también la presencia de *esteras* de diferentes colores sobre las ventanas (como aún hoy en Andalucía, para proteger del sol y las moscas) y la existencia «d'un superbe pont construit à une très-grande hauteur au dessus d'un profond ravin complètement à sec, qu'on nous assura être une rivière, et même une rivière qui déborde parfois l'hiver» (D., p. 12), puente

21 Tanto el palmeral de Elche como la representación del Misterio han sido recientemente beneficiados con el título de *Patrimonio Cultural de la Humanidad* por la UNESCO.

que sin duda es el llamado de Canalejas, sobre el río Vinalopó, tenue hilillo de agua del que no conocemos desbordamiento alguno.

Y siguen los testimonios: «Notre première visite fut pour la cathédrale, qu'on appelle Santa María» (D., p.12), siendo la palabra catedral la que llama nuestra atención, toda vez que hoy es basílica. Alejandro Ramos Folqués certifica la titularidad de catedral en el s. XVIII, según consta en una inscripción sobre mármol²².

La evolución del precio de la palma blanca que los habitantes portan el Domingo de Ramos la podemos conocer por el que reseña: «environ un réal» (D., p. 15), y el número de palmeras que conforman el palmeral, 35.000 aproximadamente para él, y en la actualidad, según los últimos datos de que disponemos, más de 200.000 entre la ciudad y las partidas.

Pero mucho más interesante es el testimonio siguiente, acerca de los límites lingüísticos del valenciano: «Il en est de même du langage, car le dialecte valencien, qu'on parle encore dans la province d'Alicante, est généralement employé jusqu'à Murcie» (D., p. 14), cuando, en la actualidad y en la denominada Vega Baja, ya no se emplea, quedando como recuerdo el seseo entre los habitantes de algunos pequeños núcleos.

A su entrada en Elche describe la presencia de «une longue ligne de murs crénelés» (D., p. 12), en lo que parece ser la antigua muralla árabe, que consigna Ramos Folqués «del cual [recinto amurallado] apenas si queda algún vestigio, si exceptuamos la Calahorra que debió ser su puerta principal»²³.

En Orihuela, además de detenerse en la descripción de la vestimenta huertana, los zaragüelles, llama ante todo su atención el vergel que le precede desde Elche, que describe con detalle, apareciendo a continuación otro tema de gran actualidad hoy y que no se ajusta a la realidad en el siglo XXI: «Le Segura est le plus grand cours d'eau de la province de Murcie, et malgré les nombreuses saignées qu'on lui fait subir pour les irrigations de la huerta, il a le rare privilège de n'être jamais à sec, même pendant les plus fortes chaleurs» (D., p. 18).

De todas estas descripciones sólo cabe lamentar que los autores no hayan reparado en la presencia, en palabras que tomamos de una emisión reciente en la TV5, *d'un espace hypnotisant dont on ne souhaite pas atténuer les reflets* y que aplicaríamos sin dudar al Mediterráneo, cuyo hechizo,

22 *Op. cit.*, p. 504.

23 *Ibid.*, p. 89.

en particular en un día soleado, no ha sido ni percibido ni sentido por ninguno de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAUZAT, A., *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1965.
Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Robert, 1966.
Dictionnaire Larousse de la langue française Lexis, Paris, Larousse, 1999.
- ESPINOSA SANSANO, M. D., «Aproximación al estado de la lengua en el *Voyage en Espagne* de Charles Davillier» in CARMONA FERNÁNDEZ, F. - MARTÍNEZ, PÉREZ A. (eds.), *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el mundo románico*, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995, Universidad de Murcia, 1996.
- GREVISSE, M., *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1986.
- GUIRAUD, P., *Les mots étrangers*, P.U.F., Paris, 1965.
- LÉON, P., *Prononciation du français standard*, Paris, Didier, 1966.
- MONDADA, L., «La ville n'est pas peuplée d'êtres anonymes. Processus de catégorisation et espace urbain», in *Marges Linguistiques* n° 3, mai 2002; <http://www.marges-linguistiques.com>
- Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1992.
- RAMOS FOLQUÉS, A., *Historia de Elche*, Elche, Imprenta Talleres Lepanto, 1971.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1992.
- ROCHEFORT, J. de, *Le voyage d'Espagne et de Portugal. Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, Paris, CNRS, 1980.

VALERY LARBAUD EN ALICANTE. ALICANTE EN VALERY LARBAUD

ÁNGELES SIRVENT RAMOS
Universidad de Alicante

Plantear la presencia del espacio alicantino en la cultura francesa o la presencia de escritores franceses en el espacio alicantino es dar cita obligada al gran escritor, traductor y crítico Valery Larbaud.

Dejo así mis habituales trabajos en la teoría y crítica literarias para centrarme en la historia de la literatura y de la cultura. Pretendo con ello, como alicantina, y esta vez desde la Universidad de Alicante, rendir un modesto homenaje a quien ha paseado a Alicante por el mundo, al cosmopolita asiduo al Orient-Express que, entre sus «Douze villes ou paysages», presentes en la gran colección de la «Pléiade», selecciona dos de nuestras localidades¹. Al escritor que, a través de su diario, nos ofrece una preciosa crónica de la vida social, económica e intelectual del Alicante de los años veinte, al intelectual que descubre la importancia de la prosa mironiana y pone todo su empeño para hacer conocer y traducir a nuestro Gabriel Miró en Francia.

Pero no sólo las letras alicantinas deben mucho a Valery Larbaud, también las letras españolas en general e hispanoamericanas —así como las anglosajonas e italianas— deben agradecer la «generosidad intelectual» de este gran escritor que ha relegado su creación personal para hacer conocer y traducir en su país los valores literarios extranjeros.

Incluso la cultura francesa misma sigue teniendo una gran deuda de reconocimiento hacia su obra. Por ser traductor se olvida que es un gran creador, por ser millonario se le considera un diletante de la literatura, por ser

1 «Biar», «Muchamiel», *Jaune bleu blanc*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 848-849.

contemporáneo de Proust, Gide y Valéry se le relega bajo su sombra, por haber pasado postrado debido a un ataque cerebral los últimos veinte años de su vida, hemipléjico, sin poder hablar y medianamente afásico, sufrirá en cierto modo una muerte en vida que contribuirá al olvido².

Los valores de su obra son abundantes, la modernidad de su prosa y su poesía sorprenderían a muchos de los que no se han acercado a su escritura. Al conocimiento de esta modernidad contribuirá en parte la tesis que presentará en breve —espero— nuestra compañera Maribel Corbí quien me satisface haya cogido la antorcha larbaldiana, como nos satisface la atención que en nuestro país Inmaculada Yllanes y María Badiola han prestado a dicho autor.

Larbaud conocía ya España por las visitas que a este país había realizado desde 1896. Volverá en 1915, como corresponsal de *Le Figaro*³. Tras visitar diversas provincias elige, para continuar su trabajo, la ciudad de Alicante «la ville idéale pour travailler loin de l' atmosphère irrespirable de la guerre»⁴; trabajo que en lo fundamental consistió en la traducción de las obras completas de Samuel Butler, sin olvidar las gestiones realizadas para traducir a Gabriel Miró en Francia, pero que se centró igualmente en su obra personal. Aquí escribirá una de las *Enfantines*: «Devoir de vacances», corregirá las pruebas de la obra, trabajará en *Henry de Septimanie*, redactará buena parte de *Martre*, que abandonará en provecho de *Beauté mon beau souci*, y al menos algunas páginas de *Luis Losada*⁵. Quizá contribuyó a dicha elección

2 Cf. SIRVENT, Á., Introducción a LARBAUD, V., *Belleza, mi bella inquietud* (trad. de Mar i Cel Perera y revisión de Maribel Corbí), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert», 2001, p. 8. Aun con todo Larbaud recibirá en 1952 el Prix national des lettres, en 1953 es propuesto «commandeur de la légion d'honneur» y tras su muerte será uno de los diez escritores contemporáneos que representarán a la literatura francesa en la Exposición universal de Bruselas en 1958.

3 De esta misión dará testimonio su «En Espagne» *Figaro*, 1-3-16, pp. 3-4 en donde Larbaud alude al sentimiento «aliadófilo» o «germanófilo», pero fundamentalmente neutral del pueblo español, así como a su catolicismo y a su cordialidad y hospitalidad. No confundir este artículo con el texto «España 1898-1918» que aparecerá publicado en su Diario y que Larbaud intercala el 4 de enero de 1918.

4 LARBAUD, V., *Itinéraire* (août 1881-septembre 1926), redactado el 26 de setiembre de 1926. In AUBRY, G.-J., *Valery Larbaud. Sa vie et son Oeuvre*. Vol. I «La jeunesse» (1881-1920), Monaco, Du Rocher, 1949, p. 253.

5 Respecto a la información que Larbaud ofrece sobre estos escritos en su correspondencia remitimos a nuestro artículo «La correspondencia Valery Larbaud - André Gide, Léon-Paul Fargue, Marcel Ray, Adrienne Monnier (1916-1920)», *Ull critic*, nº 7: «Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)», 2002, pp. 263-264 y 271-273.

Jean d'Eudeville, en su *Valery Larbaud européen*, alude al trabajo intelectual de Larbaud durante su estancia alicantina aunque cita sólo la traducción de Butler, *Luis Losada*,

el que, como se muestra en su correspondencia, Gide le hubiera hablado de Alicante en 1910⁶ pero lo que es indudable es que ya sentía los paisajes alicantinos a través de la obra de Miró.

Aquí llegó en 1916 y aquí estará, salvo breves intervalos, hasta la primavera de 1920.

Cualquiera de ustedes puede acudir a los espacios larbaldianos de la ciudad de Alicante⁷. Incluso pasará un amplio verano aquí en San Vicente, sede de esta Universidad y de este congreso.

En esta localidad alquiló al conocido alicantino Salvador Morán «Villa Rafaela», un chalet cercano al de la familia de José Guardiola, abogado y autor años más tarde de una biografía íntima de su admirado Gabriel Miró—será por una de sus hijas, Rafaela, por la que estuvo a punto de perder su soltería, aunque no será la única aquí en Alicante—, y, como indica Vicente Ramos, con sus amigos de San Vicente del Raspeig colaborará en la fundación del «Raspeig Tennis Club»⁸.

Larbaud aludirá en su Diario a la primavera en la Huerta, a sus paseos hacia las serretas, a la brisa de la sierra, al aroma a tomillo, a los centenarios olivos, a las acequias, a la verbena que ofreció el 14 de julio para cerca de

el Diario y *Beauté*, cuya redacción da como completa. A pesar de algunos errores en los términos—Hotel Sampar por el Hotel Samper, San Vincente por San Vicente y la Terrata por la Terreta—debemos agradecerle haber dedicado un capítulo a este periodo: «Vivre heureux à Alicante», Paris, Jacques Antoine, 1975, pp. 43-51. Ver igualmente el catálogo *Valery Larbaud et la France* (Coloquio Paris-Sorbonne, 1989), Clermont-Ferrand, 1990, p. 10 y, principalmente, las aportaciones pioneras a este respecto: los capítulos «Le refuge alicantin (1916-1918)» y «À l'enseigne de Samuel Butler (1919-1920)» de la precisa y preciosa biografía de su amigo Aubry, *op. cit.*, pp. 253-282 y 283-310, respectivamente, y la información referida al trabajo de Larbaud en Alicante en el capítulo «Valery Larbaud et l'Espagne» de la tesis de Frida Weissman, *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, pp. 123-127 y 135-149. Para el estado y refundiciones de las obras citadas anteriormente, remitimos al artículo de Monique Kuntz y Françoise Lioure, «Les projets avortés de Larbaud», *Cahiers des Amis Valery Larbaud*, n° 33, 1995.

6 Cf. POYLO, A., «Valery Larbaud et l'Espagne», *Récifs*, n° 8, 1986, p. 110.

7 Salvo el desaparecido Hotel Samper, que se encontraba en el paseo de la Explanada, paseo que tanta presencia tendrá en su obra *Luis Losada*. Gracias al Dr. Higinio Formigós, médico en aquel momento del Consulado de Francia en Alicante y gran amigo desde entonces, se alojará con la familia Irlés en el 113 de la calle Bazán y posteriormente en el 63 de la calle Mayor, si exceptuamos la prolongada estancia en Villa Rafaela, de San Vicente, a donde se traslada con toda la familia desde el 5 de mayo al 4 de octubre de 1917, como ya indicamos en la Introducción a *Belleza...*, *op. cit.*, pp. 10-11. Su última residencia será, de forma independiente, en el 28 de la calle Canalejas.

8 Cf. RAMOS, V., *Eduardo Irlés. Vida, obra, antología*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1980, p. 38.

sesenta amigos y conocidos a los que quería testimoniar su agradecimiento, dejando además las puertas de la finca abiertas para que las gentes del lugar pudieran compartir la fiesta.

«San Vicente me gusta cada día más», escribirá en su Diario el 18-5-17 y en San Vicente dice sentirse plenamente feliz. El 10-8-17 escribe en el mismo a modo de resumen: «Estos últimos días han sido muy dichosos para mí. Las noches maravillosas, el aroma de las flores, las animadas tertulias con lindas muchachas cantando habaneras y malagueñas, todo ello entremezclado con mi trabajo»⁹.

En el Diario Larbaud se referirá al buen clima de Alicante, al Postiguet, a los desaparecidos Baños de Diana, a la Explanada, a la vida del Casino, a las trabajadoras de la emblemática fábrica de tabacos, a la corrida de Belmonte, a las revueltas en Alicante a principios del 1918, a la huelga de los obreros de marzo del 1919, etc.

A través del Diario —diario que en Alicante redactará en inglés para no ser comprendido por las personas que vivían con él— podemos pues conocer los espacios alicantinos de Larbaud: no sólo su estancia en Alicante y San Vicente sino los pueblos visitados: Santa Faz, San Juan, Muchamiel, Biar, Elche, Orihuela¹⁰, así como las personas conocidas. Sólo podemos sobrevolar la trayectoria alicantina de Larbaud, aconsejando a los lectores una lectura minuciosa del mismo.

Gracias a Eduardo Irles y a Higinio Formigós entra en contacto con la sociedad y los intelectuales alicantinos. Será Eduardo Irles, funcionario en el Ayuntamiento pero escritor de vocación quien lo pondrá en relación con su amigo Gabriel Miró. Desgraciadamente, como indicamos en la Introducción a la traducción española de *Beauté...*¹¹, estos dos escritores no pudieron encontrarse durante los cuatro años de estancia de Larbaud en Alicante puesto que Miró vivía precisamente entonces en Barcelona¹². Sus

9 Valery Larbaud, *Diario Alicantino 1917-1920* (Introducción y traducción de Jose Luis Cano), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1984, pp. 66-67. Dicha traducción ha sido efectuada a partir de la selección de páginas llevada a cabo por Robert Mallet en Valery Larbaud, *Journal (1912-1935)*, Gallimard, 1955.

10 La página referente al viaje a Orihuela realizado por Larbaud el 24 de enero de 1920 es omitida en la selección de Mallet y, por lo tanto, igualmente inexistente en la de Cano. Sobre dicha estancia nos informa Aubry en su biografía, *op. cit.*, p. 304.

11 *Op. cit.*, p. 11.

12 No será hasta 1923, con ocasión de las conferencias impartidas por Larbaud en Madrid y Barcelona, cuando podrán conocerse personalmente, como explicaremos más adelante.

relaciones sólo serán pues epistolares pero ello no aminoró las afinidades y admiración mutua que se testimoniaron.

Larbaud se convertirá igualmente en amigo del célebre compositor Óscar Esplá —su rival incluso en uno de sus lances amorosos en Alicante¹³—, de los hermanos Bernácer: Germán, el célebre economista, y Julio, el poeta modernista que continuará su relación epistolar con Larbaud¹⁴ mucho tiempo después de su partida de Alicante. Mantendrá igualmente Larbaud una relación asidua con el pintor Ramón Ferreres y con el citado José Guardiola.

Aquí conocerá también Larbaud a Pedro Salinas —en aquel momento profesor en la Universidad de Murcia— a quien visitará en su finca alicantina de El Altet, cerca del actual aeropuerto.

Prueba de la relación y el reconocimiento que en aquella época le rinden los intelectuales españoles son los libros que los mismos le dedican: Por citar sólo a los autores alicantinos o a aquéllos a quienes Larbaud ha conocido en Alicante, diremos que Salinas le dedica *Presagios* con estas palabras: «A Valery Larbaud, por su hermosa obra, por su amor a España, por los viejos días dorados de la ‘Terreta’. Su amigo Pedro Salinas. 20 janvier 1924»; Azorín le dedica *Félix Vargas. Etopeya*: «A Valery Larbaud, tan fino, tan moderno (y tan amigo de España). Su admirador Azorín. Madrid, XII, 1928»; otro alicantino, nuestro Gabriel Miró, le dedica las *Figuras de la Pasión del Señor* con estas palabras: «Al admirable escritor francés Valery Larbaud. Gabriel Miró», y Julio Bernácer le dedica *Mediterráneo*: «A mi excelente amigo Valery Larbaud, que había de recordar, leyendo estas páginas, el mar de nuestro querido Alicante. Madrid, 2-3-1933». De la misma forma Blasco Ibáñez, Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, Unamuno, etc.¹⁵.

Aquí recibe a Jules Romains, sobre el que escribirá en su Diario el 23 de junio de 1917:

Después de hacer varias compras me acerqué a ver a Don Higinio. A mi regreso, encuentro una respuesta de Gaston Gallimard contestando a la

13 Cf. POYLO, A., *op. cit.*, pp. 116-117.

14 Nos encontramos en la actualidad recopilando pacientemente dicha correspondencia y hemos podido constatar que algunos de estos testimonios se han perdido lamentablemente con nuestra guerra civil.

15 Remitimos a los magníficos catálogos coordinados por Monique Kuntz: *Valery Larbaud 1981-1957*, Vichy, 1977 (catálogo de la exposición organizada por la Biblioteca municipal de Vichy, tras el coloquio «Valery Larbaud et la littérature de son temps»), y *Valery Larbaud*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1981.

larga carta que le escribí el 5 o 6 de este mes, a propósito de Gabriel Miró, de mis *Enfantines* y de Jules Romains. André Gide estudia los pasajes de mi carta referentes a Miró...

Jules Romains vendrá a España en agosto-setiembre para dar conferencias sobre literatura y arte francés, y necesita cartas de introducción a personas influyentes en Madrid. Jules Romains ha conseguido lo necesario para traer cuadros y dibujos de unos cincuenta artistas franceses contemporáneos, que piensa exponer en la Villa y Corte. Ha sido invitado a venir a España por Enrique Díez Canedo y las gentes de la revista «España»¹⁶.

Jules Romains llegará con su mujer a Alicante y Larbaud tendrá el gusto de enseñarles la que considera «su» ciudad. Aunque de dicha visita no hay referencias en el Diario, quedarán huellas en la obra de Gabrielle Romains: *Mes voyages avec Jules Romains*, pero no insistiré sobre estos testimonios ya que ya aludimos a ello en nuestro artículo «La correspondencia Valery Larbaud-André Gide, Léon-Paul Fargue, Marcel Ray, Adrienne Monnier (1916-20)», ya citado¹⁷.

Si Alicante era en dicho momento una sencilla ciudad de provincias poseía al mismo tiempo, como queda patente, un medio intelectual bien interesante en torno al Ateneo —cuyo presidente era precisamente la persona que lo había acogido en su casa y posteriormente amigo, Eduardo Irlés— y a *El Diario de Alicante*, que la hispanista Mathilde Pomès no ha sabido apreciar¹⁸.

De la vida cultural de Alicante en dicha época da buena cuenta su Diario: las obras de teatro representadas, los conciertos del pianista Ricardo Viñes,

16 *Op. cit.*, pp. 64-66. Recordemos que Díez Canedo fue el traductor español de su novela *Fermína Márquez*, la primera —salvo las traducciones de Guillermo Carnero: «Cinco poemas de Valery Larbaud», *Trece de Nieve*, nº 3, Madrid, prim. 1972, pp. 12-13— y durante mucho tiempo la única obra de Larbaud traducida en nuestro país.

17 *Op. cit.*, p. 265.

18 Sorprenden algunos de sus comentarios. Además de afirmar el lado duro, seco y sin piedad del carácter español, de frases como «Je ne voulais pas lui [à Larbaud] dire qu'il prenait pour son cher Ramón [Gómez de la Serna] —dont le réel talent a tourné court, n'ayant su ni s'élargir ni se renouveler— une peine superflue», o de alusiones a supuestas risas crueles de las jovencitas alicantinas recordando sus flirteos con un maduro Larbaud, escribe: «En dehors de cette jeunesse, qui voyait-il à Alicante? Des «gens agréables» qui, sauf le poète Salinas qui y passait régulièrement ses vacances, Gabriel Miró —recordamos que Miró se encontraba entonces en Barcelona— et tel hôte de passage étaient loin de se douter de sa véritable valeur. Pourquoi donc cette fidélité à une ville de province du troisième rang, n'offrant que de faibles ressources intellectuelles, artistiques, voire de celles que nous dirions aujourd'hui touristiques?», «Valery Larbaud et l'Espagne», *La Nouvelle Revue Française*, nº 57 (Hommage à Valery Larbaud), 1-9-1957, p. 153.

las veladas con Óscar Esplá. Los recitales de piano que Rubinstein ofreció en el Teatro Principal de Alicante los días 21 y 22 de diciembre de 1916 no aparecen en el *Journal* preparado por Robert Mallet y por lo tanto tampoco en la traducción española que sobre el mismo realizó Jose Luis Cano, que pasan de 1912 a 1917, pero sus huellas nos llegan a través de los programas que Larbaud guardó y que fueron recogidos en los diferentes Catálogos que hemos mencionado¹⁹. Diremos igualmente que a través del diario de Larbaud podemos conocer cómo la prensa alicantina se hace eco de las novedades editoriales francesas así como de la muerte de determinados autores como Octave Mirbaud o Léon Bloy.

Alicante está igualmente, como ya hemos comprobado, en la correspondencia, así como las localidades vecinas —y hasta el turrón de Jijona— pero para ello remitimos al estudio que efectuamos en torno a la correspondencia de Larbaud. No podemos evitar no obstante reproducir ahora un pequeño fragmento de una carta de Larbaud a Fargue en otoño de 1916, en donde escribe:

La ville [Alicante] est aussi jolie que son nom: des parterres de fleurs mêlés et de grandes voûtes de palmes tout au long du port; un énorme rocher au bout de ces promenades, avec une forteresse ou du moins de longs murs au sommet. Tous les grands cafés ont des terrasses immenses le long de cette avenue de palmiers [...] les rues assez étroites et par conséquent abritées du soleil, et coupées de jolis petits squares à végétation africaine²⁰.

Si hasta ahora hemos pretendido dejar constancia, a grandes rasgos, de la presencia de Larbaud en nuestro espacio alicantino y del contacto fructífero con nuestras gentes, pasamos a continuación —lo que nos parece más interesante— a poner de relieve cómo se traduce esa presencia en su obra, hasta qué punto Alicante, su entorno y sus gentes se convierten en material literario.

Aparecen en la obra de Larbaud no sólo numerosas palabras y frases en castellano, sino —en lo que nos concierne— nuestra «moda»²¹, nuestras

19 Catálogo *Valery Larbaud 1981-1957, op. cit.*, p. 117, referencia nº 525. Tal referencia apareció incluso en el catálogo de la exposición que sobre Larbaud organizó la Fundación Calouste Gulbenkian tres años antes en Lisboa. *Valery Larbaud* (17 déc. 1973 - 6 janv. 1974), Lisbonne, FCG, p. 124, referencia nº 400.

20 *Op. cit.*, p. 268.

21 Larbaud mostrará en diversas ocasiones en el Diario su asombro y atracción hacia el uso de la mantilla o del sencillo hábito en algunas jovencitas. A petición de Higinio Formigós redactará bajo el título «La Mujer Vestida» cuatro artículos sobre la mujer y la

costumbres, la horchata, el tranvía de mulas, el tren chicharra, las habaneras, el galán de noche, la gallina ciega, dichos locales y expresiones populares: «micachis», ¡hombre!, ¡olé! «temps de Mari-Castaña», nuestros diminutivos, incluso palabras en valenciano, etc.

Alicante está en la dedicatoria de *Beauté mon beau souci*:

«A la ciudad de Alicante y a mis amigos Alicantinos ofrezco esta novela para mí llena de recuerdos de la ‘Terreta’».

V.L. Alicante, marzo 1920», dedicatoria que sustituye la inicial propuesta que permanece en el manuscrito original:

A la personne dont le nom [barré] prénom souvent
répété par l’auteur
à l’époque où il écrivait
ce livre
est caché, mais non invisible dans
(les) lignes
ici tracées

Alicante 1919-1920

Y que por discreción Larbaud sustituye primeramente por «A la sombra de las palmeras de mi tierra». Por discreción porque, como indicaba Larbaud, la persona está escondida pero no invisible pues en acróstico podemos leer Araceli.

Decir en segundo lugar que los problemas de interculturalidad originarán que en la importante edición de esta obra por Jacques Nathan «las palmeras de mi tierra» sea traducido como «las palmeras de mi propiedad», imaginando Nathan que Larbaud se refiere a la casa que había alquilado en San Vicente, al haber confirmado a través de las cartas de Larbaud posee el profesor Alajouanine que en dicha finca había plantadas palmeras²², cambiando así el sentido que quiso expresar Larbaud y que, como alicantinos, sabemos se refiere a Alicante en su conjunto. Afortunadamente al menos «recuerdos de la ‘Terreta’» no será traducido de forma paralela por «recuerdos de mi pequeña propiedad». Existen lamentablemente numerosos

moda para la revista *Higiene y Belleza* (abril-julio de 1917), dedicando el último de ellos «Lola» —escrito directamente en español— a la moda española, pero con modelo alicantino.

22 Como nos hacía saber ya Aubry en 1949, muchos años antes de que el Diario viera la luz. Tal indicación no aparece no obstante en la selección del diario que Mallet publicará sobre la que, como ya hemos indicado, Cano realizará la traducción al castellano.

En cuanto a la referencia a lo traducido en la edición de Nathan, véase LARBAUD, V., *Beauté mon beau souci* (éd. de Jacques Nathan), Paris, Nizet, 1968, pp. 24-25.

errores en lo que se refiere al léxico español reproducido o traducido en los estudios franceses.

Alicante se encuentra en las primeras páginas de *Allen*, texto —bajo forma de diálogo— dedicado por Larbaud a la provincia francesa y principalmente a su «país natal» y en donde, en sueños, se le aparecen momentos felices pasados en San Vicente:

— Et moi, j'ai fait un rêve, cette nuit, qui se passait à San Vicente del Raspeig, dans le patio d'une villa où j'ai vécu un bel été.

— Où est San Vicente del ...?

— Province d'Alicante (Espagne).

— C'est ce que vous appelez le pays d'Allen?

— Oh! Non. Ce rêve m'indique à quel point j'ai besoin de ne plus voir Paris. Un patio dans une maison villageoise du royaume de Valence! Un patio avec des azulejos tout luisants et frais à la vue, et les botijos poreux suintants sur la cantarera humide. Qué ganas tengo de²³.

Alicante está en «Douze villes ou paysages» de *Jaune bleu blanc*, de las que dos serán Biar y Muchamiel²⁴.

Larbaud se acercará a Muchamiel el miércoles 10 de julio de 1918. En dicho capítulo Larbaud aludirá, como en el diario, a la evocación del nombre de este pequeño pueblo limpio y brillante a pesar de las calles polvorientas, a su gran iglesia «jaune d'or» —por el tono de su piedra— con cúpula de tejas azules esmaltadas, y a sus casas de las que hace una precisa descripción, destacando con agradable asombro sus entradas y separaciones abovedadas, su patio al fondo, la cerámica frontal de sus escalones y sus cántaros adornados de flores como un «altar del agua»²⁵.

En el diario que recoge dicha visita añade que esta disposición abovedada de los interiores le recuerda un decorado de teatro del XVI. La descripción de la casa corresponde en parte perfectamente a la casa Ferraz, propiedad desde hace años del urólogo y amigo Antonio Mira que posiblemente Larbaud visitara pues a ésta pertenece el magnífico jardín —con su ficus más que centenario— de Santa Elena, que Larbaud ha citado igualmente en el Diario.

Larbaud alude también al pequeño teatro, al diminuto casino, a la posada, a sus jóvenes y a los pueblos vecinos San Juan y Santa Faz, con la

23 Cortado así en el original. «Allen», *Oeuvres, op. cit.*, p. 728.

24 En *ibid.*, pp. 848-849.

25 *Ibid.*, p. 849. No apareciendo la descripción de la iglesia en su diario, resulta sorprendente que Larbaud la recuerde con una exactitud que puedo atestiguar.

arquitectura simple y noble de este último —a donde volverá con Eduardo Irles el sábado siguiente— y nos recordará las «numerosas residencias campestres, rodeadas de jardines y de parques magníficos» que existían —y esperamos sigan cuidando— alrededor de dichas localidades²⁶.

A Biar llegará Larbaud con el tren «chicharra» el 4 de setiembre de ese mismo año. El fragmento de «Biar» que pasará a formar parte de la producción literaria de nuestro autor está elaborado a partir de los recuerdos que anota en su diario. En ambos se alude a su castillo en lo alto de la peña, a su valle escalonado con olivos y a la luz suave «repos de la lumière loin du réflecteur aveuglant de la mer» —metáfora que tantas veces utilizará Larbaud al referirse al mar de Alicante— y sobre todo al agua que fluye —fluía— de sus fuentes: «À Biar, on vit au chant de l'eau courante»²⁷. En el Diario aludirá también a la atmósfera más pura y fresca que en Alicante, a la ausencia de palmeras, a los viñedos, a las colinas con cipreses que le hacen creerse a uno en la Toscana e, incidiendo en el agua de las fuentes, indica —lo que sorprende tratándose del dueño de las aguas de Vichy—: «un vaso de esa agua no puede compararse con ninguna agua mineral de fuera»²⁸.

Alicante está en «Rouge Jaune Rouge» de la misma obra, en donde Larbaud se envuelve en los colores españoles que ya siente como los suyos propios y expresa la imposibilidad de ser turista en su propio país: «Touriste dans mon propre pays, comment verrais-je ces grands traits communs qui frappent les étrangers de passage?»²⁹. En dicho capítulo alude de nuevo a Biar «ruisselante de fontaines sur sa montagne»³⁰, a nuestro Azorín, «qui nous explique notre petite ville et les vieux livres de la bibliothèque provinciale, ceux que les gens du pays n'ouvrent jamais»³¹, a nuestro Miró «homme de notre terre —y resalto el posesivo que utiliza de nuevo Larbaud— qui nous peindra de couleurs immortelles tout notre royaume levantín et tout son peuple»³²; en donde exclama: «Apprendre l'espagnol, quel accroissement de richesse!»³³; en donde sin citarnos, nos recuerda:

26 Cf. *Diario alicantino*, op. cit., pp. 114-7. Sólo reprochamos a Jose Luis Cano haber traducido erróneamente «tablier gris» —«un rideau devant l'entrée, un grand velum, un 'tablier gris'», metáfora que Larbaud toma de un poema de Fargue, como «tablero gris».

27 Ambas citas en *Jaune bleu blanc*, op. cit., p. 848.

28 «de Europa» traduce Jose Luis Cano. *Op. cit.*, p. 119.

29 *Jaune bleu blanc*, op. cit., p. 915.

30 *Ibid.*, loc. cit.

31 *Ibid.*, p. 916.

32 *Ibid.*, loc. cit.

33 *Ibid.*, p. 913.

Chansons qui coulez infatigablement sur les rues et au fond des cours; larges vols des habaneras qui meurent dans les doux cris de la félicité parfaite; appels des fêtes de nuit; eau de neige, eaux des fontaines aux beaux noms [...] longs bandeaux de soleil aux terrasses de toute une ville blanche et pure sous la grande nuée d'or d'une montagne; réflecteur de la mer sous le ciel d'été tout lumière et sans couleur, au bout des plaines blanches tache-tées d'oliviers et d'amandiers transparents, ou au fond des vallons de terre rose sous les sombres couronnes des orangers; parfum du «galán de noche» dans les jardins nocturnes³⁴.

y en donde concluye: «Telle fut notre grande aventure, notre belle Folie espagnole»³⁵.

Alicante está en las reflexiones sobre la sonoridad de los nombres femeninos de «Des prénoms féminins»; en los de Charito, Araceli, Dña. Dolores, Dolores, Lola...³⁶, que aparecen en el diario de su estancia alicantina. En este texto escribirá Larbaud:

[...] diminutifs capables d'exprimer toute espèce de nuances: l'âge, le degré de familiarité dans lequel on est avec les personnes... Lolita est une petite fille; Lola est en âge de se marier; Dolores a trente ans; doña Dolores a soixante ans. Ou encore: je me permets de demander à don José des nouvelles de la jeune veuve, sa soeur, doña Dolores. Reçu «avec toute confiance», en ami de la maison, je ne tarde pas à appeler: Dolores? Un jour, inspiré par l'amour, je murmurerai: Lola. Et, le soir des noces, j'aurai Lolita dans mes bras. C'est le prince; mais il y a aussi des formes, et des déformations, locales: Loliú, Lolin... La gamme entière³⁷.

Alicante está en una de las «Dévotions particulières» de las «Poesías diversas», en las que, utilizando de nuevo a M. Barnabooth como autor interpuesto, éste escribe a Larbaud:

34 *Ibid.*, *loc. cit.*

35 *Ibid.*, p. 916. G. Jean-Aubry y Robert Mallet indican que Larbaud escribió dicho artículo a partir de las reflexiones que aparecen en el diario alicantino en febrero de 1917 (p. 1267). Dichas reflexiones, que corresponden al texto que Larbaud titula «España 1898-1918», fueron escritas verdaderamente en febrero de 1918. Ver a este respecto el *Diario alicantino*, *op. cit.*, p. 95.

36 En *Jaune bleu blanc*, *ibid.*, pp. 885-886 y 889-890. Gracias a este artículo sabemos que durante el paseo por el Palmeral de Elche, Larbaud y Ricardo Viñes se entrevistaron inventando nombres femeninos españoles. Aubry y Mallet datan en las notas esta visita en el 27-1-20 (p. 1264), pero en el *Diario*, dicha excursión a Elche está referida al día 28. *Op. cit.*, p. 142.

37 *Ibid.*, p. 889.

A M. VALERY LARBAUD

Tout ça mon vieux Valerio, c'est très joli
 [...]

 Ou bien, ces matins de soleil et de janvier dans la salle
 Du premier étage du casino,
 Dans la ville en porcelaine avec son chemin de table
 De palmiers au bord de la mer bien réveillée,
 [...]

A.O. Barnabooth³⁸

Alicante está, y ya en todo su esplendor, en *Luis Losada*. Esta obra —aunque inacabada— fue escrita en gran parte en los últimos tiempos de su estancia en Alicante, como da testimonio el diario de Larbaud, en el que en enero de 1920 encontramos: «Pensé à Luis Losada: je dois aller au cimetière voir sa tombe»³⁹. Larbaud la abandonará y durante muchos años no sabremos de este proyecto más que las indicaciones que aparecieron en un artículo publicado en 1925 con el título «Sa moitié d'orange». Este texto, publicado en *La Revue Nouvelle*⁴⁰, lleva el subtítulo de «Lettre à M. Daniel Gérard» y se presenta como una respuesta a una «Lettre à Valery Larbaud» de Daniel Gérard publicada en páginas anteriores.

En «Sa moitié d'orange» aparecen como en boceto los futuros personajes de esta novela —lisible pour moi seul— así como el coro «de vierges et d'enfants» sin los que *Luis Losada* es inconcebible, como expresa el propio autor⁴¹.

«Sa moitié d'orange» representa el proyecto del libro futuro, en muchos momentos su metatexto y en otros momentos un diálogo con sus personajes. Es el deseo del libro y la imposibilidad de conseguirlo, es el amor y el dolor del libro de Lucenta.

38 *Ibid.*, p. 1109. Este poema fue publicado por primera vez, como nos hacen saber Aubry y Mallet, en 1941 en edición clandestina en Copenhage, en la que aparecen algunos poemas inéditos (pp. 1191-1192). Dicho poema, aunque pudiera parecer formar parte de las poesías de A.O. Barnabooth, ya que utiliza el mismo subterfugio literario, no ha podido formar parte de tal serie por la sencilla razón de que fue compuesto después de 1916, fecha en que Larbaud llegará a Alicante.

39 Como nos hacía ya saber Aubry en 1949 —*op. cit.*, p. 304—, muchos años antes de que el Diario viera la luz. Tal indicación no aparece en la selección del diario que Mallet publicará, sobre la que, como ya hemos indicado, Cano realizará la traducción al castellano.

40 N° 4, 15-3-25, pp. 4-9. En él Larbaud indica seguir todavía trabajando irregularmente en dicho proyecto. Este texto será recogido en el volumen *Jaune bleu blanc*, *op. cit.*, pp. 828-833.

41 *Ibid.*, pp. 828 y 831 respectivamente.

Quand don Luis se dématérialise ainsi et qu'il m'échappe après avoir volatilisé son livre, quand je renonce «définitivement» à ce livre, alors la vision de Lucenta, la tentation de Lucenta pure, claire, propre comme un beau chemin de table en fine porcelaine de Chine, Lucenta, sous sa montagne semblable à une grande nuée dorée, me ramène à l'idée d'un livre uniquement fait de Lucenta, un livre tout entouré de palmes et de Méditerranée. Mais bientôt, sur l'Esplanade, sous les rangées des palmiers, au long de l'avenue de Gadea, sous la nuée d'or:

—Holà don Luis.

—Holà, ami Valerio; toujours avec la pensée de ce bienheureux livre?

—Oui, mais, vous savez, je le cherche un peu comme vous avez cherché votre moitié d'orange: dans le tremblement et la crainte... de la trouver⁴².

Gracias a Frida Weismann este borrador, localizado por azar cuando dicha autora revisaba los papeles de Larbaud con vistas a su tesis doctoral sobre el exotismo de nuestro escritor, saldrá afortunadamente del olvido en 1962, dando cuenta de él en su artículo: «Un roman inachevé de Valery Larbaud»⁴³. Será la propia Weissman quien unos años después se encargará de la edición de *Luis Losada*⁴⁴ pudiendo por fin conocer íntegramente el texto que Larbaud escribió.

En *Luis Losada* los espacios y las gentes de Alicante envuelven el texto: sus calles, la Explanada, el castillo, los antiguos baños de Diana y un largo etc.

Larbaud está en Luis Losada, con quien comparte su actitud ante la vida, pero también comparte algunos de los rasgos de Salvador Ramos⁴⁵, como en ocasiones percibimos la personalidad de Eduardo Irlés, funcionario del Ayuntamiento como ellos.

42 *Ibid.*, pp. 832-833. Recordemos que lucentum era latinización del nombre que los romanos dieron a nuestra ciudad.

43 *NRF*, nº 115, 1-7-62, pp. 185-192. Salvo ciertos cambios en la redacción este artículo formará parte del capítulo «Valery Larbaud et l'Espagne» de la monografía que, a partir de dicha tesis, publicará como *L'exotisme de Valery Larbaud, op. cit.*, pp. 137-147. Weissman parece sin embargo situar en esta obra nuestras localidades en el paisaje andaluz. Cf. p. 148.

44 *Le coeur de l'Angleterre* suivi de *Luis Losada* (éd. de Frida Weissman), Paris, Gallimard, 1971.

45 Al estudiar el manuscrito de esta obra observamos en las primeras páginas las distintas propuestas de Larbaud para los nombres de ambos personajes. Así Luis Losada recibirá igualmente el de Paco García, como Salvador recibirá inicialmente el nombre de Luis.

Aprovechamos esta circunstancia para indicar que el manuscrito posee muchos tachones e incluso autocríticas. Así, respecto a algunos fragmentos, Larbaud escribe en valenciano en el margen: «tot aixó no val res» (todo esto no vale nada).

Luis es utópico y soñador, Salvador es realista y práctico, como Don Quijote y Sancho Panza.

Aunque los proyectos, pensamientos y sentimientos de Luis conducen el relato, la focalización se exterioriza y remite en ocasiones al propio Larbaud. Ciertos detalles en los que fija su atención no llamarían la atención de una persona autóctona como pretende ser su personaje; ni utilizaría éste la tercera persona gramatical, como en la frase siguiente: «Ils ont un soleil qui vaut des millions, des milliards! Et ils ne songent même pas à l'exploiter»⁴⁶.

Aparecen en la novela las metáforas del mar lucentino: el mar como un reflector, «le métal incandescent» que habíamos leído en el fragmento «Biar», ligadas a la luminosidad y al calor que encontramos en los textos «mironianos» de Larbaud.

Aparece la luz de Lucenta, el color de lucenta pero también su inmovilismo y su conformismo.

Nuestras costumbres —la semana santa, las mantillas, el hábito monástico de las jóvenes que hacían votos y que tanto atraían a Larbaud— y nuestras expresiones —servidor, festejar, vestir santos, ¡hombre!, ¡arrea!, ¡atiza!⁴⁷—, serán fielmente reflejadas en la obra.

Existen fragmentos de *Luis Losada* que han sido tomados directamente del Diario, es decir, con el material del recuerdo de Lucenta, como sus escarceos con las jovencitas casaderas, que se convierten en esta obra en Lolita Carbonella, Carmen Noguera, Amparito Llorca, o Rosario.

Luis Losada está estructurada en secuencias con objetivos claramente diferentes y Larbaud no quiere olvidar en cada una de ellas sensaciones y detalles que han sido también su vida en Alicante y que desencadenan el recuerdo de tantas vivencias queridas para él. De esta forma Larbaud fija su atención en objetos y circunstancias diversas como el coche de mulas, las alpargatas, las jóvenes que se dirigen a la fábrica al amanecer, los braseros rellenos de corteza de almendra, los ciegos cantando la lotería, las jóvenes masticando cortezas de naranja o de limón, el colorido de las casas de Lucenta, el perfume del mediterráneo, el viento que aparece hacia el mediodía... y el sol que lo envuelve todo, la suavidad de su clima: «Tous les matins de Lucenta sont des matins d'été»⁴⁸ escribirá Larbaud en *Luis Losada*.

46 *Op. cit.*, p. 208.

47 Que Weissman transcribe como «atiga» al encontrarse dos letras solapadas en el manuscrito y no conocer nuestras expresiones.

48 *Op. cit.*, p. 204.

No podemos terminar este recorrido de la presencia de Alicante y lo alicantino en la obra de Larbaud sin referirnos a la obra de Gabriel Miró.

Ya habíamos indicado que en cierto modo Larbaud empezó a amar Alicante, aun sin conocerla, a través de la obra de Miró, de quien había leído *Las cerezas del cementerio*. El azar querrá que D. Higinio Formigós, médico del Consulado francés en Alicante, le recomendara alojarse con una familia alicantina y que le presentara a Eduardo Irlles, gran amigo de Miró —su «amigo-hermano» en palabras del propio Miró⁴⁹— quien, como ya hemos indicado, incentivará la relación epistolar entre ambos. Larbaud expresará a Miró⁵⁰ la admiración que siente por su prosa, admiración que se convertirá posteriormente en una fecunda influencia, como la hispanista Anne Poÿlo ha puesto en evidencia realizando un interesante acercamiento entre A.O. Barnabooth y Sigüenza⁵¹, los dos heterónimos de los autores. Desde el momento de su estancia en Alicante, Larbaud pondrá todo su empeño ante Gaston Gallimard en publicar las novelas de Miró en Francia, como queda testimonio en su Diario.

El propio Larbaud traducirá «Une matinée» de *El libro de Sigüenza*⁵² así como la «Semaine sainte» de *El humo dormido*, de la que Larbaud hará igualmente el prólogo⁵³. En dicho prólogo Larbaud se lamenta de la tardía entrada de Miró en Francia, así como del imperfecto conocimiento todavía

49 Carta de Miró a Irlles, de principios de 1914. Recogida por Vicente Ramos en *Eduardo Irlles, op. cit.*, p. 31.

50 Quien dice conocer ya a Larbaud, «ese hombre admirable», por las Ediciones de la Nouvelle Revue Française. Carta de Miró a Irlles, 28 de mayo de 1917. *Ibid.*, p. 34.

51 «San Gabriel y San Jerónimo: una amistad predestinada», *Instituto de Estudios alicantinos*, nº 27, mayo-agosto 1979, pp. 177-195 y —aunque parcialmente— en «Valery raconte l'Espagne: Des Aubes de Miró aux Reverbères de Ramón», in BESSIÈRE, J. (éd), *Valery Larbaud. La prose du monde*, Université de Picardie-PUF, 1982, pp. 205-217.

52 Publicado en la revista *L'âne d'or*, Montpellier, hiver 1923-1924. Poÿlo, poniendo en relación el capítulo «Una mañana» de Miró con las mañanas alicantinas de *Luis Losada*, en «Valery Larbaud raconte l'Espagne», fecha la publicación de «Une matinée» en febrero de 1924. *Ibid.*, p. 218. De dicha traducción no existen referencias en la bibliografía de Larbaud que se recoge en la edición de La Pléiade.

53 Publicada en los nº 12-13 de la revista *Intentions*, Paris, février-mars 1923 y posteriormente en el nº 14 de *Les cahiers nouveaux*, en las Éditions du Sagittaire, 1925, texto que nosotros utilizamos. En esta edición se incluyen otros tres textos de Miró traducidos por Noémi Larthe en colaboración con Larbaud: «L'Ascension», «Saint-Jean, Saint-Pierre et Saint-Paul» y «Saint-Jacques, patron de l'Espagne». En 1931 se publicará una edición de lujo en Lyon con ilustraciones del conocido Jean-Gabriel Daragnès, tras un viaje de éste por Orihuela y Elche. Las referencias de la revista *Intentions* así como la de Daragnès tampoco son reflejadas en la bibliografía de La Pléiade. Éstas aparecerán ya —salvo el detalle de las traducciones compartidas con Larthe— en el Catálogo de la Fundación Gulbenkian ya citado en este trabajo.

de su prosa en nuestro país. Expresa igualmente que Miró es uno de los escritores más difíciles para traducir, así como un autor exigente —conociendo bien el francés— en cuanto a las traducciones efectuadas sobre su obra, deteniéndose en la riqueza de su lengua —«prose de cultiste»—, el impresionismo de sus descripciones, en la pintura de la vida del Levante, en el sentido de Sigüenza y en la trascendencia religiosa de sus obras⁵⁴.

Miró será, incluso, el tema de alguna de sus conferencias, como las ofrecidas en el Teatro del «Vieux Colombier» de París sobre los novelistas españoles contemporáneos. El 13 de febrero de 1923 Larbaud escribe a Miró una carta de la que reproduce algunos fragmentos:

Mi querido y admirado don Gabriel:

Recibí los libros que me mandó; muchas gracias; ya tenía *Las Figuras* y *Nuestro Padre San Daniel* pero no los otros. ¿Me puede mandar *El Obispo leproso*? No lo puedo encontrar aquí.

Mañana hablo de su obra al Vieux Colombier.

Hablaré por media hora y después leeré «Semana Santa» del *Humo dormido*. He aquí la copia que me mandó sacar para usted. Me gustaría saber su opinión acerca de mi traducción. Si le gusta la publicaré en una revista de jóvenes, que son las mejores aquí, sobre todo cuando se trata de llamar la atención de los mejores lectores⁵⁵.

Larbaud conocerá por fin a Miró en 1923, con ocasión de las conferencias que Larbaud imparte en Madrid y Barcelona invitado por el Institut Français. Gracias a una carta que Larbaud escribe a Irlés el 29 de junio de 1923 y afortunadamente publicada en *La Estafeta Literaria* podemos leer:

Y ví por fin a nuestro gran Gabriel Miró. Lo encontré malucho y triste; espero que ahora esté bien del todo. Le escribí hace poco a propósito de mi traducción de su «Semana Santa» (en «El Humo Dormido»); estoy haciendo esfuerzos para publicarla [...] De todos modos, aun así, si se publica la cosa de esta manera (edición de lujo) será una buena propaganda para las traducciones de sus libros que vendrán después⁵⁶.

54 Cf. *ibid.*, pp. 7-22.

55 En «San Gabriel ...», *op. cit.*, p. 190. Miró responderá a Larbaud proponiéndole cierta traducción para algún término pero afirmando: «hay en las páginas de Vd. aciertos y primores admirables». Fragmento de carta inédita, de la que no se indica fecha, recogida por Poÿlo en este artículo, pp. 190-191. Dicha carta correspondería al 20-11-23 según el Catálogo de Kuntz de 1977. «Valery Larbaud. 1881-1957», *op. cit.*, p. 124.

56 «Carta de Valery Larbaud a un amigo alicantino», *La Estafeta Literaria*, nº 8, 30 de junio de 1944, p. 7.

Larbaud continuará su relación epistolar con Miró. Dos años después quedará patente su comunión espiritual respecto a Alicante. El 17 de abril de 1925 Miró escribe a Larbaud:

Mi querido y admirado Valery Larbaud:

Nuestra emoción de Alicante nos acerca cada día más, aunque nuestro itinerario lírico no sea el mismo.

Yo «salgo» de Alicante, y por ser de allí recojo y transfundo a mi sangre las esencias de la comarca. Escritor de la comarca: de sus pueblos, de las heredades, de los caminos, del mar, de la desnudez y de la reconditez de las vidas rurales y de la sensualidad de las vidas devotas, favorecido por mi crianza y mi afición a la liturgia. Y usted, de todos esos elementos, allegados en sus jornadas levantinas, se interna en la síntesis de Alicante, por la virtud de su disciplina y de su concepto de viajero cosmopolita... Esa «media naranja» de su libro alicantino es, más que la suya, la nuestra; y, más que la media naranja, es todo el naranjo con fruto rojo y maduro y fruto verde y flor de novia⁵⁷.

Precisamente su último artículo publicado fue «Souvenir de Gabriel Miró»⁵⁸. En él Larbaud recorre con emoción los espacios mironianos, los espacios que siempre serán ya los espacios de Larbaud, terminando así dicho artículo:

Terre sous le beau temps toute l'année, la plus heureuse [...] Tournée vers l'Orient, et saluant de ses longues rangées de palmes, par delà les eaux toujours bleues, la Terre sainte qui lui ressemble. Ma «Terreta» ses habitants l'appellent et «la millor terra del mon». Et lui, même loin d'elle, n'a voulu connaître qu'elle seule, et il a passé sa vie à se la décrire et à la peindre pour toutes les générations après lui jusqu'au dernier jour [...] ⁵⁹.

Larbaud sentirá una gran añoranza de Alicante pero ya no volverá. Su recuerdo pervivirá afortunadamente entre algunos de nosotros, como dejamos patente en nuestro estudio «Valery Larbaud dans les publications

⁵⁷ Fragmento de carta inédita publicado por Poÿlo en «San Gabriel...», *op. cit.*, p. 194.

⁵⁸ *Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1957, pp. 575-576, texto que Larbaud envió a dicha revista algunos meses antes de su muerte. Homenaje tres veces publicado si tenemos en cuenta las indicaciones de Poÿlo, quien cita las publicaciones precedentes: *Revue Suisse Romande*, 1950; *Cahiers Bourbonnais* (Moulins), 1er trim. 1957. Poÿlo, *ibid.*, p. 177, referencias que tampoco aparecen en la bibliografía de La Pléiade.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 576.

alicantines»⁶⁰. Al menos continuará su relación epistolar con sus amigos alicantinos, a los que les expresa su necesidad de Alicante.

Larbaud escribirá así a Miró: «Yo quisiera ir a Alicante. ¡Hace tanto tiempo que falto de esta tierra! Sólo en sus libros de Ud. tengo la ilusión de hallarla otra vez»⁶¹.

En carta a Irlés escribe incluso: «Si puedo, iré a Alicante este invierno. Tengo nostalgia de España. Iré a vivir mis últimos años allí. No hay tierra como la nuestra»⁶², pero Larbaud no sabía que lamentablemente pasaría postrado en una cama los últimos veinte años de su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBRY, G.-J., *Valery Larbaud. Sa vie et son Oeuvre*. Vol. I «La jeunesse» (1881-1920), Monaco, Du Rocher, 1949.
- CARNERO, G., «Cinco poemas de Valery Larbaud», *Trece de Nieve*, nº 3, Madrid, prim. 1972, pp. 12-13.
- EUDEVILLE, J. d', «Vivre heureux à Alicante», in *Valery Larbaud européen*, Paris, Jacques Antoine, 1975, pp. 43-51.
- Fundación Calouste Gulbenkian, *Valery Larbaud* (Catálogo de la exposición. 17 de diciembre 1973 - 6 de enero 1974), Lisboa, FCG, 1974.
- KUNTZ, M., *Valery Larbaud 1881-1957*, Vichy, 1977 (catálogo de la exposición organizada por la Biblioteca municipal de Vichy, tras el coloquio «Valery Larbaud et la littérature de son temps»).
- *Valery Larbaud*, Catálogo. Bibliothèque Nationale, Paris, 1981.
- *Valery Larbaud et la France* (Catálogo de la exposición) (Coloquio Paris-Sorbonne, 1989), Clermont-Ferrand, 1990.
- KUNTZ, M., - LIOURE, F., «Les projets avortés de Larbaud», *Cahiers des Amis Valery Larbaud*, nº 33, 1995, pp. 1-15.
- LARBAUD, V., «En Espagne», *Le Figaro*, 1-3-1916, pp. 3-4.

60 In LIOURE, F. - DEZALAY, A. (éd), *Valery Larbaud. Espaces et Temps de l'Humanisme*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1995, pp. 171-184.

61 Fragmento de carta inédita fechada por Poÿlo en el 29-5-1923. «*San Gabriel...*», *op. cit.*, p. 188. En «Valery raconte l'Espagne», *op. cit.*, p. 219, Poÿlo fechará este fragmento en el 26 de julio de 1928.

62 In RAMOS, V., *op. cit.*, p. 43.

- «Une matinée», *L'Âne d'or*, Montpellier, janvier 1924.
- «Carta de Valery Larbaud a un amigo alicantino», *La Estafeta Literaria*, n° 8, 30 junio 1944, p. 7.
- *Journal (1912-1935)*, (éd. Robert Mallet), Paris, Gallimard, 1955.
- «Souvenir de Gabriel Miró», *Nouvelle Revue Française*, 1e mars 1957.
- *Allen*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 721-774.
- «Biar», «Muchamiel», *Jaune bleu blanc* in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 848-849.
- «Des prénoms féminins», *Jaune bleu blanc* in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 884-890.
- «Poésies diverses», in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 1107-1114.
- «Rouge Jaune Rouge», *Jaune bleu blanc* in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 911-917.
- «Sa moitié d'orange», *Jaune bleu blanc* in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 828-833.
- *Beauté mon beau souci* (éd. Jacques Nathan), Paris, Nizet, 1968.
- *Le coeur de l'Angleterre* suivi de *Luis Losada* (éd. de Frida Weismann), Paris, Gallimard, 1971.
- *Diario Alicantino 1917-1920* (Introducción y traducción de Jose Luis Cano), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1984.
- LARBAUD, V. - LARTHE, N., «Semaine sainte», *Les cahiers nouveaux*, n° 14, Éditions du Sagittaire, 1925.
- POMÈS, M., «Valery Larbaud et l'Espagne», *La Nouvelle Revue Française*, n° 57 (Hommage à Valery Larbaud), 1-9-1957, pp. 149-154.
- POÏLO, A., «San Gabriel y San Jerónimo: una amistad predestinada», *Instituto de Estudios alicantinos*, n° 27, mayo-agosto 1979, pp. 177-195.
- «Valery Larbaud raconte l'Espagne: Des Aubes de Miró aux Reverbères de Ramón», in BESSIÈRE, J. (éd), *Valery Larbaud. La prose du monde*, Université de Picardie-PUF, 1982, pp. 205-217.
- «Valery Larbaud et l'Espagne», *Récifs*, n° 8, 1986, pp. 103-122.
- RAMOS, V., *Eduardo Irlas. Vida, obra, antología*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1980.
- SIRVENT, A., «Valery Larbaud dans les publications alicantines» in LIOURE, F. - DEZALAY, A. (éd), *Valery Larbaud. Espaces et Temps de l'Humanisme*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1995, pp. 171-184.

-
- Introducción a LARBAUD, V., *Belleza, mi bella inquietud* (trad. De Mari Cel Perera y revisión de Maribel Corbí), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert», 2001, pp. 7-25.
 - «La correspondencia Valery Larbaud - André Gide, Léon-Paul Fargue, Marcel Ray, Adrienne Monnier (1916-1920)», *Ull critic*, nº 7: «Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)», 2002, pp. 259-279.
 - WEISSMAN, F., «Un roman inachevé de Valery Larbaud», *NRF*, nº 115, 1-7-1962, pp. 185-192.
 - «Valery Larbaud et l'Espagne», in *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, pp. 109-149.

ALICANTE DE JACQUES PRÉVERT

PERE SOLÀ SOLÉ
Universitat de Lleida

Paroles, de Jacques Prévert, es el libro de poesía más conocido y difundido de este autor, no sólo en Francia sino también en el extranjero¹. El libro reúne una serie de poemas y textos publicados entre 1931 y 1944. En *Paroles*, Prévert nos desvela su visión del mundo. Esta visión, como señala Abel Martín en la nota editorial de la versión española del libro:

viene marcada por su inequívoco alineamiento con los oprimidos, y por la indignación que, ese alineamiento, inevitablemente le produce. Indignación, ternura, simpatías y antipatías, sensualidad y secuelas en traumas y represiones, escepticismo y optimismo, son estados de ánimo fácilmente reconocibles a lo largo y a lo ancho de los textos de Prévert².

En Prévert «les liens de la poésie à l'événement sont à la fois si forts et si ténus que l'on passe allègrement, via l'écriture, de l'un à l'autre», afirma Michel Fauré³. En el poeta existe la tendencia a exponer a plena luz las realidades de este mundo que aparecen como fotografías. Pero también, en una aparente contradicción, Prévert mezcla en sus poemas lo real con lo irreal. No debe de sorprendernos pues, la definición que el poeta ha dado a la poesía: «La poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et

1 La primera edición de *Paroles* en España ha sido editada por Lumen, con el título de *Palabras*. La traducción es de Federico Gorbea [4ª edición: 2002].

2 PRÉVERT, J., *Palabras*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995, p. 5.

3 FAURÉ, M., «Tentative de description d'un théâtre populaire en France», *Europe*, 748-749, p. 27.

ce qui arrive. La poésie est partout comme Dieu n'est nulle part. La poésie c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie»⁴.

Sólo con la lectura de los cinco primeros poemas de *Paroles*: «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France», «Histoire du cheval», «La Pêche à la baleine», «La Belle Saison» y «Alicante», ya podríamos abarcar toda la amplitud de la definición que Prévert da a la poesía. El poema *Alicante* podríamos inscribirlo en «ce qui arrive» o mejor dicho en «ce qui est arrivé». Los versos del poema hacen referencia a un recuerdo feliz de su estancia en Alicante, en la primavera de 1936, con su amante la actriz Jacqueline Laurent⁵.

Fue en 1935 cuando el poeta conoció a Jacqueline Laurent. En aquel año, Prévert continuaba escribiendo para el Groupe Octobre, un grupo teatral revolucionario, que ya había representado varias obras suyas; la de mayor éxito, *La Bataille de Fontenoy*. Era una época en que el poeta empezaba a ganarse la vida redactando guiones y diálogos de algunas películas. Él y sus amigos del Groupe Octobre, conocidos también como «la bande à Prévert», eran asiduos clientes de los cafés de Saint-Germain-des-Prés.

Como nos recuerda Yves Courrière, autor de una biografía de Prévert:

Parmi les jeunes filles-fleurs qui évoluaient entre le café Flore, Chéramy et les différents studios de cinéma que fréquentait Jacques Prévert, Jacqueline Laurent était sans nul doute l'une des plus jeunes et des plus jolies. Brune, élancée, un visage aux traits réguliers inscrit dans un ovale parfait, une bouche pulpeuse, attirante, des yeux changeants, tantôt vert amande, tantôt noisette dorée selon le temps et son humeur, un corps à damner un saint, qu'elle savait admirablement se maquiller avec discrétion, juste ce qu'il fallait pour gommer ce que sa physionomie conservait de l'adolescence toute proche⁶.

4 PRÉVERT, J. - POZNER, A., *Hebdromadaires, Paris*, AUTHIER, G. (éd.), Folio, 1980, p. 162.

5 Danièle Gasiglia-Laster (en PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1992, p. 1.021), al referirse a este poema, da las siguientes precisiones: «Au début de 1936, Jacques Prévert a fait un voyage en Espagne avec l'actrice Jacqueline Laurent. De Barcelone, il s'est rendu à Carthagène, puis à Alicante et à Ibiza. Le texte est probablement inspiré par un souvenir de voyage». Como podemos constatar no se señala la fecha en que fue escrito y cabe suponer que fue redactado después del viaje.

6 COURRIÈRE, Y., *Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 2000, p. 311.

Jacqueline era, según Maurice Baquet, un componente del Groupe Octobre, «presque une enfant... merveilleusement «plaisante» à regarder, très désirable. Tout le monde était amoureux d'elle»⁷.

Jacqueline inició su carrera artística con un papel secundario en la película *Gaspard de Besse*, del realizador André Hugon, gracias a la mediación de su padre Jacques Janin, compositor de sinfonías y de todas las partituras de las películas de André Hugon. Su meritoria actuación le sirvió para obtener un contrato como actriz principal en su siguiente película, *Sarati le Terrible*.

Yves Courrière, afirma que «Sous un aspect de jeune fille sage dont la beauté allumait tous les désirs, Jacqueline cachait un tempérament de feu»⁸:

J'étais remuante, dira-t-elle en maniant l'euphémisme, j'étais jeune... Je ne voulais qu'une chose ... vivre ma vie, être indépendante... J'étais directement passée du lycée Victor-Duruy à un plateau de cinéma sans être obligée de me commettre et de couchailler à droite et à gauche. Et l'année même de Gaspard de Besse (1935), je me suis mariée. Bien sûr avec un homme beaucoup plus âgé que moi, les seuls qui m'attiraient à l'époque⁹.

Ese marido era Sylvain Itkine, animador troskista del grupo Mars, adherido al Groupe Octobre y amigo de Prévert.

Como dice su biógrafo, Sylvain Itkine:

aurait dû se souvenir que son ami le poète aimait les fruits verts au moins autant que lui et que les moeurs du Groupe Octobre devaient beaucoup à La Famille Tuyau de Poêle. Toujours est-il que, de regards en phrases anodines puis en compliments plus appuyés, le colibri se laissa éblouir par ce M. Grosminou que ne manquait pas de séduction¹⁰.

Il était si amoureux, afirmaba Jacqueline; qu'il m'a pratiquement enlevée. Je me suis laissée faire. J'étais ravie, subjuguée, admirative devant l'autorité de cet homme que tout le monde trouvait si intéressant. Il disait des choses que je n'avais jamais entendues dire par d'autres¹¹.

Jacqueline se separó de su marido y Prévert de su mujer Simone. La ruptura con Simone merece un comentario que nos permitirá descubrir no sólo

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 312.

10 *Ibid.*, p. 313.

11 *Ibid.*, p. 314.

la complejidad del universo sentimental, amoroso y sexual del poeta sino también el del círculo de sus amistades de los años 20 o 30, los surrealistas y los componentes del Groupe Octobre. El motivo de la separación no fue sólo Jacqueline sino también la confesión de infidelidad de Simone con el que luego será su segundo marido, Louis Chavance. Al referirse a este episodio, Arlette Besset, integrante del Groupe Octobre, dice que «Simone aurait dû tenir secret son coup de cœur sur une plage où l'occasion fait le larron. Jacques a très mal pris la chose. Il s'est senti trompé [...] Plus tard, Jacques a regretté Simone». «Ce qu'on peut être bête d'être aussi orgueilleux, me dira-t-il un jour à Saint-Paul-de-Vence. Tant pis pour moi. Il se mordait les doigts de ne pas avoir eu la patience ou la générosité d'attendre, puis de pardonner»¹².

Debe señalarse que la ruptura entre Simone y Prévert se produce después del inicio de las relaciones entre el poeta y Jacqueline. La actitud de Prévert resulta aún más contradictoria si la relacionamos con su pertenencia al Groupe Octobre donde, según Maurice Baquet, «on changeait de femmes sans que ça provoque beaucoup de jalousie»¹³. Arlette Basset añade que «avec Jacques Prévert, Marcel Duhamel ou les surréalistes on ne savait jamais avec quelle femme ils étaient, s'ils n'en avaient pas changé la veille. Ils changeaient souvent, et surtout échangeaient. Alors pour être tranquilles, on ne demandait jamais rien»¹⁴. A pesar de ello, Prévert ponía fin, en octubre de 1935, a una relación iniciada en 1922 con la que fue, según confesión del propio poeta, la mujer de su vida.

A partir de entonces «on vit "l'Ours" (Prévert) veiller sur «la Petite Fille (Jacqueline)»¹⁵. Prévert vivía con intensidad este nuevo amor y trabajaba en su nueva obra, *Tableau des merveilles*, una adaptación de la obra de Cervantes *Ocho comedias y ocho entremeses*. El compositor de origen húngaro, Joseph Kosma, fue el autor de la partitura musical y un joven de 13 años llamado Marcel Mouloudji se incorporó al grupo en el papel del chico raptado. Mouloudji se percató enseguida de la belleza de Jacqueline. Años más tarde, en su libro de memorias, *Le Petit Invité*, el célebre cantante contará la siguiente anécdota:

L'amie de Prévert était une ravissante demoiselle à tête de chatte de luxe dont le joli corps dessinait sous la robe des promesses de bonheur. Il m'a-

¹² *Ibid.*, p. 314.

¹³ *Ibid.*, p. 255.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 315.

rivait de rester seul avec elle et d'assister à la cérémonie du maquillage... Un jour, par l'entrebâillement du peignoir, j'entrevis un sein à la ligne de colombe. Jacqueline surprit mon regard et, humectant de salive d'un coup de langue rose le bout du doigt, elle me décocha un clin d'œil complice en caressant la pointe du mamelon; un sourire malicieux donnait à cette mimique un sens que je ne compris pas¹⁶.

Después del éxito de la película *Le Crime de M. Lange*, Prévert a petición del director de cine Marcel Carné rehízo el guión de *Prison de velours* que apareció en las pantallas con el nombre de *Jenny*. La película incorporaba la canción *Cosy Corner*, con música de Joseph Kosma y texto de Prévert. El propósito no era otro que incorporar al joven Mouloudji en el reparto. *Cosy Corner* fue considerada ofensiva para Inglaterra y fue sustituida por otra canción anodina. La canción no fue el único motivo de censura, había otros como un marcado tono anticlerical y una excesiva exhibición del mundo de la prostitución. La productora, la maison Gaumont, exigía más cambios. Marcel Carné relata en su libro de memorias *La Vie à belles dents*, la reacción de Prévert cuando le transmitió estas exigencias: «Vous me faites tous chier, s'écria-t-il. Faites ce que vous voulez, moi, je me taille aux Baléares»¹⁷.

Jacqueline y Prévert habían proyectado pasar unos días de vacaciones en España y ya tenían los billetes del viaje antes de producirse este encuentro. La pareja abandonó París en los primeros días de la primavera del 36, el destino era la idílica isla de Ibiza, tan elogiada por Denise Tual y en la que Marcel Duhamel pasó su luna de miel con Gazelle. Pero la belleza del Mediterráneo no era el único motivo del viaje. Prévert quería conocer España, su amistad con Picasso, Miró y sobre todo su inequívoco compromiso político nos impiden pensar que el poeta sólo fuera, en esta primavera del 36, un simple turista a la búsqueda de las playas y el sol¹⁸. La victoria del Frente Popular en las elecciones del 16 de febrero fue recibida con júbilo por toda la izquierda francesa que deseaba obtener los mismos resultados en

16 *Ibid.*, pp. 322-323.

17 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1290.

18 GASIGLIA-LASTER, D. - LASTER, A., in PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, pp. 1291-1292, señalan que el poema *Lumières d'homme*, ha dado lugar a interpretaciones contradictorias en lo concerniente a las verdaderas razones de su viaje a España, descartando las referentes al amor y a su propósito de conocer España. Una de las posibles interpretaciones consistiría en ver el viaje a Ibiza como «un irrépressible besoin de liberté, non seulement à l'égard de Carné, de son producteur, de la maison Gaumont, de la censure, mais aussi des contraintes de l'engagement».

las elecciones convocadas para abril-mayo del mismo año, y el Groupe Octobre «en totale symbiose avec l'atmosphère du Front Populaire»¹⁹ participaba de esta euforia. Prévert no desconocía los acontecimientos más dramáticos de la joven República española, una prueba de ello es el recuerdo de la revolución de octubre del 34 y la consiguiente represión de las tropas republicanas dirigidas por Franco en el poema *La Crosse en l'air*²⁰, publicado en octubre de 1936, «camarades mineurs d'Oviedo... camarades décimés... mitraillés». Este poema es, también, un canto a favor de la resistencia del pueblo español en contra de la sublevación franquista; en él se alude a la batalla de Oviedo de 1936 y al general «Quiépo micro de Llano qui postillonne à la radio... cette voix pouacre... cette voix nécrologique religieuse soldatesque vermineuse néo-mauresque»²¹.

El viaje fue en tren y Barcelona fue su primera etapa. La pareja escogió un económico y pequeño hotel de las Ramblas, muy cerca del Barrio Chino y del Puerto. Jacqueline, refiriéndose a su estancia en Barcelona, recuerda así aquellos días en la Ciudad Condal:

nous ne sommes pas descendus à l'hôtel Colón, célèbre à l'époque, mais pas très loin du port, dont il aimait l'ambiance un peu louche. On se promenait. Il était heureux d'avoir une jolie et très jeune femme à son bras. Il m'a emmené assister à une course de taureaux qu'il n'appréciait pourtant pas. Pour que je voie. J'ai vu. Une horreur. Je n'ai pas pu rester²².

«Jacques a beaucoup aimé Barcelone qui est une ville extrêmement cosmopolite», recuerda Jacqueline. El bullicio de las Ramblas, el Barrio Chino de reputación semejante al existente en torno a la plaza de Pigalle, Blanche que Prévert conocía muy bien y en donde su amigo Momo Bazar «se fit une belle réputation parmi les demoiselles du quartier»²³, debieron de cautivar a Prévert y recordarle los años de la primera guerra mundial en los que deambulaba por el barrio de Montmartre y en los que, según su propia confesión, fue gigoló²⁴.

Algunos recuerdos e imágenes de su estancia en Barcelona podemos encontrarlos en su obra *Joan Miró*, publicada en 1956, cuando habla del Barrio Chino barcelonés y de las Ramblas. En el poema *Romancero Miró*

19 DELOUCHE, H., «Marcel Duhamel, le troisième frère», *Europe*, 748-749, p. 46.

20 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 82.

21 *Ibid.*, p. 88.

22 COURRIÈRE, Y., *op. cit.*, p. 335.

23 *Ibid.*, p. 67.

24 *Ibid.*

hace una descripción muy detallada de un kiosco de esta arteria vital de la capital catalana visitada por todos los turistas:

Non loin de là sur la Rambla.

Fixée par une petite pince de bois à l'éventaire d'une marchande de journaux une somptueuse revue d'art attire l'attention de gens de goût sur un portrait de Maurice Barrès peint par Zuloaga sous les murs de Tolède en pleine couleur locale tragico-ibérique folklorico-géniale²⁵.

Esta descripción tan precisa no debe sorprendernos ya que, según Michel Rachline, escritor y amigo de Prévert, éste «marchait... la cigarette aux lèvres, l'œil traqueur; il voyait tout, entendait tout et écoutait tout, ne notait rien mais retenait la vie qui se reconstituait dans ses poèmes, dans ses chansons, dans ses films»²⁶.

La pareja abandona Barcelona y se dirige hacia el sur «en voyageant avec les moyens du bord, en train, avec l'autocar des Espagnols, et même en cargo pour gagner Ibiza»²⁷, recuerda Jacqueline. Pero antes de llegar a Ibiza se detienen en Alicante. Alicante, la *Akra Leuka* (la ciudadela blanca) de los griegos o la *Lucentum* (la ciudad luz) de los romanos acoge, durante unos días, a los dos amantes. El azul, la luminosidad mediterránea que inunda la amplia bahía abierta de la ciudad, que la pareja contempla desde la habitación de un hotel del puerto, así como la belleza de Jacqueline cautivan al poeta. Prévert, feliz, «y goûte les joies de l'amour retrouvé»²⁸. Estos momentos de plenitud amorosa quedarán reflejados en este breve y sobrio poema que lleva por título *Alicante*²⁹:

Une orange sur la table
Ta robe sur le tapis
Et toi dans mon lit
Doux présent du présent
Fraîcheur de la nuit
Chaleur de ma vie³⁰.

25 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1996, p. 518.

26 RACHLINE, M., *Jacques Prévert*, Paris, Olbia, 1999, p. 34.

27 COURRIÈRE, Y., *op. cit.*, p. 335.

28 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1292.

29 *Ibid.*, p. 16.

30 GASIGLIA-LASTER, D., *Paroles de Jacques Prévert*, Gallimard, 1993, p. 59, analiza la distribución silábica del poema: «S'y succèdent deux vers de six syllabes (si on prononce: «une orang'sur la table/Ta rob'sur le tapis»), un vers de cinq syllabes («Et toi dans mon lit»), deux vers de six syllabes («Doux présent du présent/Fraîcheur de la nuit») et à nouveau deux vers de cinq syllabes».

Estos seis versos describen de forma escueta, pero emotiva, toda la intensidad de su dicha. Son sus primeros versos en los que el amor irradia felicidad. Sólo hace falta una cama, una bella joven y el amor en la penumbra de una habitación.

Danièle Gasiglia-Laster, en las *Notas* de las obras completas de Prévert en la Bibliothèque de la Pléiade, al comentar este poema nos remite a otro que le precede, *La Belle Saison*, que reproducimos:

À jeun perdue glacée
 Toute seule sans un sou
 Une fille de seize ans
 Immobile debout
 Place de la Concorde
 À midi le Quinze Août

Y afirma, refiriéndose a *Alicante*:

«Sobre sizain comme le précédent, il en est le contraire: le fruit à la portée de la main, au lieu de la faim, un couple au lieu de la solitude, l'horizontalité heureuse au lieu de la verticalité figée, la fraîcheur nocturne —de minuit— et la chaleur intime —peut-être au cœur de l'hiver— au lieu du froid glacial du désarroi à midi au plus fort de l'été, la présence nue de la femme aimée dans le lit du narrateur. La douceur de l'instant se compose de fraîcheur et de chaleur; la vie est là, à l'état pur, telle que l'aime Prévert, savourée. L'usage qui est fait des pronoms pourrait cependant paraître suspect: le lit dans lequel se trouve la bien-aimée est désigné comme «mon lit». Le narrateur semble vouloir s'approprier cette femme, qui lui est d'ailleurs offerte comme un «présent». En réalité, il a un désir d'osmose totale: la femme devient «chaleur de [sa] vie», c'est-à-dire qu'elle lui est indispensable, vitale»³¹.

En el poema *Alicante* está implícita la presencia de un *Je* y de un *Tu*, de un *Je* que evoca y de un *Tu* evocado, de una pareja que celebra, de una pareja celebrada. La singularidad de este poema amoroso es su título, ya que en lugar de escoger como título la persona elogiada se opta por darle el nombre de Alicante. De esta forma el poeta transfiere al nombre de esta ciudad mediterránea un valor connotativo ligado a una vivencia amorosa llena de plenitud y armonía. La ausencia de verbo indica que los amantes viven una especie de presente intemporal feliz³². A ello contribuye, también, el verso

31 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1021.

32 GASIGLIA-LASTER, D., *op. cit.*, p. 45.

«Doux présent du présent» que convoca la presencia del ser amado «ici et maintenant».

En *Alicante*, Prévert habla del amor en primera persona y sugiere al lector la belleza de un cuerpo femenino desnudo por el cual siempre se ha sentido deslumbrado. Así lo confirma en una entrevista concedida a Madeleine Chapsal: «ce que je veux dire, c'est que j'ai jamais rien vu de mieux dans ma vie, jamais rien vu de plus beau qu'une femme nue»³³. Esta desnudez que se insinúa en *Alicante* aparece con toda su totalidad en el poema *Sanguine* que el cantante Yves Montand popularizó. Encontramos nuevamente la misma vivencia amorosa, palabras semejantes y lo que era implícito en *Alicante* ahora es explícito en *Sanguine*:

La fermeture éclair a glissé sur tes reins
 et tout l'orage heureux de ton corps amoureux
 au beau milieu de l'ombre
 a éclaté soudain
 Et ta robe en tombant sur le parquet ciré
 n'a pas fait plus de bruit
 qu'une écorce d'orange tombant sur un tapis
 Mais sous nos pieds
 ses petits boutons de nacre craquaient comme les pépins
 Sanguine
 joli fruit
 la pointe de ton sein
 a tracé une nouvelle ligne de chance
 dans le creux de ma main
 Sanguine
 joli fruit
 Soleil de nuit³⁴.

La popularidad de Prévert es deudora, en parte de la simplicidad de su escritura³⁵, del uso de ideas conocidas, del empleo de palabras comunes que

33 *L'Express*, 14 de marzo de 1963. Citado por LASTER, A. en *Paroles de Prévert*, Hatier, 1972, p. 40.

34 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 330.

35 LEIRIS, M., «Le voyou au pâle visage», *Europe*, 748-749, 1991, p. 22, al referirse a Prévert, afirma que su poesía era «à la fois populaire et teintée d'autobiographie, qui était somme toute très proche de sa conversation. Il écrivait comme il parlait et vice-versa. Il monologuait beaucoup, laissait souvent libre cours à son imagination et inventait ainsi sans cesse son univers». LACHAUD, J.M., «Droit de regard», les collages de Prévert, *Europe*, 748-749, 1991, pp. 82-83, también, al hablar de su lenguaje, dice: «Du mouvement surréaliste au Groupe Octobre, de l'écriture poétique à la création cinématographique, Jacques

pueden llevar al lector a una profunda reflexión sobre el hombre y su realidad. No hay necesidad de grandes palabras para ello. La literatura esboza su universo a partir del horizonte de la experiencia inmediata del hombre histórico, y la espacialidad de la experiencia nos remite a un espacio vivido. El poema *Sanguine* y *Alicante* son un buen ejemplo de ello.

Ibiza era la última etapa del viaje. Los dos amantes se instalaron en un bonito hotel en lo alto de la ciudad, llamado *Ca Vostra*, regentado, nos dice Yves Courrière, «par deux lesbiennes allemandes dont l'aînée Erika, fut immédiatement subjuguée par la beauté rayonnante de Jacqueline»³⁶. Celoso y precavido, Prévert abandonó el hotel y alquiló una casita cerca del mar con el pretexto de que Jacqueline quería estar cerca de la playa:

Moi, avec mes dix-sept ans, confirma Jacqueline, je voulais du sable blanc, plonger dans cette mer tantôt bleu marine tantôt turquoise, bronzer et profiter des maillots de bain que j'avais fait faire à Paris et qui, s'ils ne portaient pas encore le nom de bikinis, n'étaient pas beaucoup plus grands, m'allaient fort bien et me mettaient en valeur³⁷.

Y Prévert «ne se lassait pas de les contempler et de savourer son plaisir», añade Yves Courrière³⁸.

Esos días de vacaciones en Ibiza y su alejamiento temporal del círculo de sus amistades de Saint-Germain-des-Près permitieron al poeta tomar un cierto distanciamiento sobre las cosas y realizar una profunda reflexión sobre su compromiso político, su relación con el Groupe Octobre y su obra. El resultado de esta meditación fue la obra *Lumières d'homme* que constituía «un tout empreint de désenchantement»³⁹. Hecho que contrastaba con la plenitud amorosa que compartía con su joven amante.

Prévert reste celui qui perçut le merveilleux du quotidien et se fit un devoir de l'exprimer, dans une langue dépouillée, mais émouvante, simple mais vraie». En la contraportada de la versión española, *Palabras*, *op. cit.*, se recoge el siguiente comentario de Gaëtan Picon sobre el lenguaje del poeta: «Prévert habla antes que escribe: tiene una dicción antes que un estilo, y, por otra parte, algunos de sus textos han sido escritos precisamente para ser leídos [...] Prévert vuelve a encontrar la vena de la canción de la romanza, de todas las formas instintivas a las cuales, desde hace siglos, los hombres simples han confiado su melancolía y su esperanza. Prévert habla y canta como el pueblo, cuenta historias a quienes siempre las han pedido».

36 COURRIÈRE, Y., *op. cit.*, p. 336.

37 *Ibid.*, p. 337.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 339.

Fueron unos días felices y, según Jacqueline Laurent, la pareja regresó a París ante los alarmantes rumores de una sublevación en contra de la República: «À Ibiza ... on nous a dit que la guerre civile était imminente, qu'il fallait qu'on boucle nos bagages et qu'on regagne la France. Ce que nous avons fait sans discuter»⁴⁰. Diez semanas después, la sublevación ya era un hecho irreversible y España se convertía en un campo de batalla. Así la relata el poeta en *La Crosse en l'air*:

... au-dessus des Baléares j'ai vu l'été qui s'en allait et sur le bord de la mer
la Catalogne qui bougeait et partout des vivants... des garçons et des filles
qui se préparaient à mourir et qui riaient
j'ai vu
la première neige sur Madrid
la première neige sur un décor de suie de cendres et de sang
et j'ai revu celle qui était si belle
la jolie fille du printemps
elle était debout au milieu de l'hiver
elle tenait à la main une cartouche de dynamite⁴¹.

De nuevo en París, la pareja reanudó su frenética vida habitual. Jacqueline Laurent firmó un contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer y se fue a los Estados Unidos. Prévert fue a visitarla. Al cabo de poco tiempo, Jacqueline, convencida de que nunca podría integrarse en la vida de Beverly Hills, regresó a Francia y reanudó su relación con Prévert, pero esta vez ya no compartieron el mismo apartamento y como dice su canción más célebre *Les feuilles mortes*:

Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
tout doucement
sans faire de bruit
et la mer efface sur le sable
les pas des amants désunis
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
les souvenirs et les regrets aussi
Mais mon amour silencieux et fidèle
sourit toujours et remercie la vie
Je t'aimais tant tu étais si jolie
Comment veux-tu que je t'oublie

40 *Ibid.*, p. 340.

41 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 96.

En ce temps-là la vie était plus belle
 et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui
 Tu étais ma plus douce amie...⁴².

Jacques conoció a otra joven de dieciséis años, Claudy Carter, y Jacqueline Laurent intimó con Renaud de Jouvenel. Fue Jacqueline quien tomó la decisión de terminar una relación que había durado unos cinco años e informó a Jacques que había conocido a Renaud de Jouvenel. Así describe la actriz el final de este amor:

Notre histoire s'est terminée ainsi. Sans éclats. En restant bons amis. Claudy était entrée dans sa vie en même temps que j'en sortais. C'était une petite vengeance contre moi. Puis la guerre est arrivée et nous avons eu à penser à d'autres choses⁴³.

No tenemos constancia de cuándo fue redactado el poema *Alicante*, si fue durante su visita a España, o después de regresar a París, si fue antes o después de la ruptura con Jacqueline. Lo importante es que este poema representa un momento de dicha amorosa que el autor vincula a su estancia en Alicante. Es una bonita primavera de 1936. Un hombre y una mujer se aman en una habitación que da a una amplia bahía de la costa mediterránea. Viven, como ya hemos dicho, en una especie de presente intemporal permanente. Prévert lo ha querido así. El recuerdo deja de serlo para ser nuevamente una vivencia renovada. No tiene nada que ver con la nostalgia de esos versos que más tarde escribirá en *Les feuilles mortes*:

Oh! Je voudrais tant que tu te souviennes
 des jours heureux où nous étions amis
 En ce temps-là la vie était plus belle
 et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui⁴⁴.

42 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 785, GASIGLIA-LASTER, D. et LASTER, A. invitan al comentar esta canción en *Notes*, p. 1388, «à ne pas donner prioritairement un sens autobiographique à un texte qui, étant à la première personne du singulier, s'y prête».

43 COURRIÈRE, Y., *op. cit.*, 2000.

44 PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 785.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COURRIÈRE, Y., *Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 2000.
- DELOUCHE, H., «Marcel Duhamel, le troisième frère», *Europe*, n° 748-749, 1991, pp. 43-48.
- FAURÉ, M., «Tentative de description d'un théâtre populaire en France», *Europe*, n° 748-749, 1991, pp. 24-32.
- GASIGLIA-LASTER, D., *Paroles de Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 1993.
- LACHAUD, J. M., «Droit de regard», les collages de Prévert», *Europe*, 748-749, 1991.
- LASTER, A., *Paroles de Prévert*, Paris, Hatier, 1972.
- LEIRIS, M., «Le voyou au pâle visage», *Europe*, n° 748-749, 1991, pp. 19-23.
- PRÉVERT, J., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1992.
- *Palabras*, Barcelona, Lumen, 1995.
- *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1996.
- PRÉVERT, J. - POZNER, A., *Hebdromadaires*, Paris, AUTHIER, G. (éd.), Folio, 1980.
- RACHLINE, M., *Jacques Prévert*, Paris, Olbia, 1999.

PIERRE PARIS Y FRANÇOIS PIETRI: EL VIAJE DE IDA Y VUELTA DE LA DAMA DE ELCHE

EMILIO SOLER PASCUAL
Universidad de Alicante

Un día especialmente caluroso del agosto ilicitano en el año 1897, un jovenísimo obrero, Manolito Campello, que trabajaba en la explotación agrícola de La Alcudia ilicitana tratando de derribar un ribazo para plantar unos granados, dio un golpe de azada que vendría en hacerle famoso a él y a una ciudad que, hasta aquel entonces, tan sólo había destacado por la incipiente actividad de su industria alpargatera, por la belleza incomparable de su extenso Palmeral y por la representación anual del Misteri d'Elx, el único drama sacro-lírico que sobrevivió al Concilio de Trento representado en una iglesia.

Escondida y protegida en un cubículo formado por losas de piedras, *cista* le llaman los expertos, apareció una bellísima escultura que, con sus ojos ovalados de mirada melancólica y algo triste, parecía sonreír al sorprendido muchacho que la había rescatado de un olvido de muchos, muchos siglos. Tras el afortunado hallazgo, casual como tantos de los descubrimientos arqueológicos, se mostraba ante el joven campesino en todo su esplendor lo que parecía ser una diosa debido a su rico tocado y que, al poco tiempo, una vez conseguida su merecida fama, devendría en uno de los bustos más celebrados de todo el mundo. Una viajera sajona por España, Jan Morris, la definiría con singular maestría en su *Presencia de España*:

Es una dama impresionante; una mujer de hombros anchos, sonrosada, de complexión fuerte, llena de amuletos; lleva un peinado muy elaborado de

rodetes y tiene, en general, un aire decidido, como si estuviera a punto de corregir la conducta de un sobrino recalcitrante...

Y, un poco más adelante, «La Dama de Elche, que es claramente ibérica con una buena dosis de sangre griega, pertenece sin duda a un tipo de arte realista...»¹.

La Dama ilicitana tuvo, desde su descubrimiento, una compleja historia de extrañamiento del lugar en el que dos mil años atrás —tal vez, más—, sirviera de culto a los antiguos habitantes de la ciudad ibérica. Al correr la noticia de su hallazgo como un reguero de pólvora, el doctor Manuel Campello Antón, propietario de la finca y, casualmente, con el mismo nombre y primer apellido que el del descubridor del busto, Manuel Campello Esclapez, comprobó que se trataba de una joya inigualable que, con toda seguridad, había sido escondida en aquel lugar en forma apresurada, se apresuró a exponerla en su casa; allí fue donde los ciudadanos ilicitanos se arremolinaron para rendirle pleitesía, bautizándola de inmediato, como «la Reina Mora». El doctor Campello estaba casado con Asunción, hija del fallecido Aureliano Ibarra, erudito local autor de una obra interesante, *Illici, su situación y antigüedades*, y sobrina de Pedro Ibarra², el archivero municipal ilicitano, conocido arqueólogo amateur cuya colección se iba enriqueciendo con los hallazgos de la Alcudia, propiedad de la familia, y sus alrededores. Ni qué decir tiene que Pedro Ibarra cursó aviso del hallazgo inmediatamente a los más prestigiosos científicos de España (Museo Arqueológico Nacional, Academia de la Historia) y a Emile Hübner, profesor de la Universidad de Berlín, amén de poner en contacto con los medios de comunicación locales, como *La Correspondencia Alicantina*, del 8 de agosto de 1897, para dar cuenta del descubrimiento efectuado en la finca de la Alcudia³.

Al mismo tiempo, como todos los agostos ilicitanos en los últimos quinientos años, se celebraba en la basílica de Santa María de Elche las representaciones del Misteri, la muerte y subida a los cielos de la Virgen María, en sus dos jornadas de la Vespra y la Festa, el familiar de Campello, Pedro Ibarra, había invitado a su amigo Pierre Paris⁴, célebre arqueólogo francés quien, años después, fuera el primer director de la Casa de Velázquez en

1 MORRIS, J., *Presencia de España*, Madrid, Turner, 1984, pp. 46-47.

2 IBARRA, P., *Elche, materiales para su historia*, Cuenca, 1926.

3 VIVES BOIX, F., *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis Tecnológico y Artístico*, Valencia, Tilde, 2000, pp. 8-16.

4 Pierre Paris, Rodez, 1859 - Paris, 1931.

Madrid, enviado por el semanario *L'Illustration* para «cubrir» las fiestas de la Asunción en agosto de 1897⁵.

Pero, ¿quién era este arqueólogo francés nacido en Rodez, ciudad meridional francesa capital del departamento de Aveyron? Pierre Paris⁶, tras realizar sus estudios, permaneció tres años en Grecia como miembro de la Escuela de Atenas y, más tarde, nombrado profesor de Arqueología y de Historia del Arte en la facultad de Letras de la Universidad de Burdeos, campus donde se estudiaba el idioma y la literatura española por aquello de la vecindad y de que en esta ciudad falleció el genial pintor Francisco de Goya. Junto a su compañero Arthur Engel, Pierre bien pronto se interesó por la arqueología que en España comenzaba a sacar a la luz los restos de una cultura prácticamente ignorada, la ibérica. Eran los últimos decenios del siglo XIX cuando comenzaron a encontrarse las riquezas de unas antigüedades que, para sorpresa de los investigadores, no correspondían a las de la España romana. Tras el hallazgo de las esculturas del Cerro de los Santos, colina ubicada en las inmediaciones de la albaceteña ciudad de Almansa, que abrieron los ojos a los eruditos franceses del Museo del Louvre sobre la desconocida civilización hispana, la etapa cumbre se produjo en el año 1897 con el descubrimiento casual de una de las piezas de arte ibero más importantes de la historia: la Dama de Elche. Como ya hemos dicho, en una de sus visitas a Elche, ésta en el año 1897, Pierre Paris consiguió convencer al doctor Campello, propietario de la finca donde se había hallado el célebre busto, y comprarlo para el Museo del Louvre por la irrisoria cantidad, aun en aquella época, de 4.000 francos, unas 5.400 pesetas.

Pero no fue la enigmática Dama ilicitana, ni mucho menos, la única muestra del arte ibero que emprendió camino hacia el museo parisino. Tras las esculturas del Cerro de los Santos y la Dama ilicitana, el Louvre se enriqueció con las adquisiciones de vestigios ibéricos encontrados en las excavaciones de Osuna y Almedinilla, aprovechando que en España no existió hasta 1912 una ley que protegiera nuestro patrimonio artístico.

Volviendo a Pierre Paris, comoquiera que no podía excavar en Grecia debido al conflicto que enfrentaba a este país con el Imperio Otomano,

5 DELAUNAY, J. M., «La Dama de Elche, actriz de las relaciones francoespañolas del siglo XX», in *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, LYNX/AGE-PASA, 1997, pp. 100-106.

6 BENNASSAR, B. - BENNASSAR, L., *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs francophones du XVIIe au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 1.230 y TORROBA Y BERNALDO DE QUIRÓS, F., *Franceses en España*, Madrid, 1958, pp. 123-131.

siguió las indicaciones de su amigo Arthur Engel y accedió a acompañarle en su primer viaje a España en 1887, itinerario absolutamente turístico realizado junto a su joven esposa pero que le permitió conocer un país «apasionante». Tan apasionante que buena parte de sus trayectos los tenían que realizar en bicicleta debido a la inexistencia de carreteras y caminos en normales condiciones. Sus siguientes estancias en España, que se datan en 1895 y 1897, ya estuvieron relacionadas con trabajos de su investigación arqueológica en España, labor a la que se aplicó con toda su alma. Así lo deja entrever en la carta que dirigió a su amigo Édouard Pottier: «Es seguramente fastidioso para Ella (La Dama de Elche) no contar más que con un hombre como yo para ser introducida científicamente...».

Fruto de sus investigaciones, Pierre publicó en 1904 su *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive*, una innegable novedad de la que, según algunos de sus colegas, no supo sacar todo el partido que debería. Al tiempo, saldría su *L'Art espagnol à l'âge d'or*. Pero lo que tardaría tiempo en ver la luz sería su *Journal espagnol*, diario de viaje por nuestro país escrito entre 1895 y 1897 que había permanecido inédito pero conservado por su hijo René. Este documento de sus andanzas por España fue publicado casi cien años después de haberse escrito, en 1979, con ocasión del cincuentenario de la fundación de la Casa de Velázquez en Madrid, de la que Paris fue su primer director. Al estudiar detenidamente este libro, el profesor Georges Demerson señala que el arqueólogo galo «se supo ganar la estima de los Españoles».

Las coincidencias que hicieron posible la salida de la Dama de la ciudad de las palmeras se fueron sucediendo rápidamente, ya que en cuanto el conservador galo del Museo del Louvre se apercebía del valor artístico del hallazgo, se apresuró a realizar una oferta al médico ilicitano. Era una época en que los dos grandes museos de antigüedades mundiales, el British y el Louvre, rivalizaban por cualquier objeto que pudiera mejorar sus ya importantes colecciones. Por si faltara algo, en aquellas mismas fechas el Museo Arqueológico de Madrid devolvió impagado, por falta de fondos, un efecto bancario por unas piezas de la colección de Aureliano Ibarra que habían sido vendidas por la familia al máximo organismo nacional... El doctor Campello, obviamente, puso el grito en el cielo y reclamó insistentemente el pago de la deuda o la devolución de aquella colección que su suegro no deseaba que se dividiera. Ni lo uno ni lo otro. Por contra, recibió una clara advertencia estatal: de momento los hallazgos de don Aureliano Ibarra quedaban confiscados y, cuando las arcas ministeriales volvieran a tener fondos, ya se vería. Al mismo tiempo, Pedro Ibarra, que había notificado el excepcional hallazgo del busto ibérico al Museo Arqueológico Nacional, recibió

una misiva de Madrid: le indicaban que les parecía muy bien lo del hallazgo. Que la llevaran a Madrid para su análisis y que ya la estudiarían. Probablemente, a punto de perder los últimos restos del imperio colonial como Cuba, Filipinas y Puerto Rico, los gobernantes españoles no estaban para muchas bromas culturales...

A pesar de la veneración que el pueblo ilicitano había mostrado por el busto recién descubierto, suponiendo que no fuera la parte recortada de una escultura de cuerpo entero, como señala el catedrático Lorenzo Abad, una mezcla de cólera y de fatalismo ante la ingratitud y la ignorancia que las autoridades españolas mostraban hacia su pasado, y, desde luego, la perseverancia de un Pierre Paris que se había apresurado a notificar al Museo del Louvre la importancia del hallazgo, llevaron al doctor Campello a vender la fastuosa pieza ibérica por la módica suma ya indicada. La respuesta de los propietarios ante la falta de interés gubernamental era clara: si en España eran unos ignorantes, al menos que la pieza se pudiera contemplar en el museo más importante del mundo. Por otro lado, Pierre Paris, que muy probablemente ni tuviera tiempo de admirar el Misteri debido a su nerviosismo por la espléndida adquisición que acababa de realizar, se apresuró a comprar todo el algodón hidrófilo que halló en las farmacias de Elche y sus alrededores y envolver cuidadosamente aquel busto magnífico. Pronto, la Dama estuvo presta para marchar a su nueva mansión francesa, vía el puerto de Alicante. Al mismo tiempo, primero en Elche y, más tarde, a nivel nacional, una oleada de indignación se levantaba contra la desaparición sistemática que venía sufriendo el patrimonio nacional.

Pero Pierre Paris, al parecer, no las tenía todas consigo y algo se removía en su conciencia. Cuando, camino de Marsella, el buque realizó una escala técnica en Barcelona, el arqueólogo aprovechó para visitar el Museo Municipal de la Ciudad Condal. Su director, viejo conocido de Pierre, ignorante de que el busto estaba en un barco atracado en el puerto barcelonés y que Paris había sido el comprador del mismo, se sinceró con él: lamentaba profundamente que mientras sus vitrinas, y las de todos los museos españoles, estaban atestadas de falsos cacharros arqueológicos⁷ adquiridos a unos individuos sin escrúpulos conocidos como «El Curro» y «El Rosao», el Estado no tenía dinero para comprar el busto ilicitano y evitar, como parecía, su salida al extranjero. Ni que decir tiene que Pierre Paris, mientras escu-

7 Cf. ARNAU, F., *El arte de falsificar el arte: 3.000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, Noguer, 1961.

chaba estos reproches, se apresuró a volver al buque y apresurar su salida hacia Marsella.

Los comentarios del conservador del museo de Barcelona sobre la hipotética falsificación de la Dama, no hicieron mella en el ánimo de Pierre Paris, buen conocedor de las riquezas arqueológicas españolas. Muchos años después, un profesor de la Universidad de Nuevo México, John F. Moffitt, doctorado en la Universidad Complutense madrileña y autor de varios libros sobre historia del arte, ha puesto en solfa la autenticidad del espléndido busto ibérico en su monografía *Art forgery. The Case of the Lady of Elche*.

En su pintoresco libro, *El caso de la Dama de Elche*⁸ en su traducción española, se rebate la teoría que cifraba su antigüedad en «algún período comprendido entre el 500 a.C. y el 150 d.C.», tratando de desenmascarar el carácter fraudulento de la talla y ligando el «milagroso» hallazgo con los problemas políticos de una España que veía como se le escapaban los últimos restos de su imperio colonial y necesitaba una prueba de su pasado glorioso. Además, y por si esta teoría no resultara la mar de chocante ya de por sí, Moffitt, apoyado en sus rocambolescas teorías por el prologuista de la obra, el profesor Juan Antonio Ramírez, insiste en el mito que se desarrolló por y durante el período franquista en el que se señalaba a la escultura ilicitana como una de las manifestaciones artísticas más elaboradas del genio hispánico, que al dictador gallego tanto le gustaba jalejar.

Dejando aparte las teorías de Moffitt, rebatidas punto por punto por Rafael Ramos⁹, director del Museo Arqueológico de Elche, y Gérard Nicolini¹⁰, de la Universidad de Poitiers, entre otros muchos, y que, al parecer, no le han servido al norteamericano ni para hacerse un hueco entre los historiadores del arte con sus extravagantes teorías ni para hacerse rico vendiendo muchos ejemplares de su libro (se puede encontrar saldado en cualquier librería de ocasión), hoy en día está completamente demostrada la autenticidad del busto hallado en Elche hace más de cien años. Y es que como señalan diversos y notables arqueólogos, hoy es imposible mantener esta postura tras los destacados descubrimientos ibéricos realizados en Pozo

8 MOFFITT, J.F., *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*, Barcelona, Destino, 1996.

9 RAMOS FERNÁNDEZ, R., *De Heliké a Illici*, Alicante, Diputación Provincial, 1974; *El templo ibérico de la Alcudia, la Dama de Elche*, Ayuntamiento de Elche, 1995; y *La Dama de Elche*, Valencia, Albatros, 1997.

10 NICOLINI, G., «La Dame d'Elche, question d'authenticité», in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1974.

Moro, Porcuna, Coimbra del Barranco Ancho, Hoya Gonzalo, Cabezo Lucero o Baza.

Finalmente, y poniendo punto final a este paréntesis, la Dama de Elche, tras realizar su gran travesía mediterránea —¿la primera?— recaló en el Museo del Louvre en los últimos días de diciembre de 1897. Fue expuesta en la Sala de la Apadana en el departamento de Antigüedades Orientales¹¹ y, allí, fue bautizada con el nombre que actualmente posee y que le ha otorgado fama mundial: la Dama de Elche. Durante muchísimos años la propaganda oficial del Louvre, la tarjeta de visita del museo galo, mostró la fotografía de tres piezas únicas e inigualables: La Gioconda, la Venus de Milo y la Dama ibérica.

El busto ilicitano también se presentaba envuelto en un halo griego que bien pronto haría fortuna. Así, el cartel que anunciaba las Fiestas del 25 centenario de la fundación de Marsella del 14 al 22 de octubre de 1899, el artista David Dellepiane¹² otorgó los rasgos de la Dama de Elche a la hija del rey de los Segóbrigos que acoge a Protis, el colono griego. Como señala Pierre Rouillard¹³, dos años después de su descubrimiento, la Dama de Elche inspiraba a un pintor de carteles. El pintor Rochegrosse¹⁴, especialista en grandes lienzos históricos inspirados en las civilizaciones egipcia, romana y bizantina, no tuvo, tampoco, demasiadas dudas cuando pintó en 1920 su célebre cuadro «La Danseuse», donde una joven tocada con los adornos ibéricos de la dama ilicitana se presenta con una cierta melancolía ante los espectadores. El artista no quiso dejar lugar a dudas sobre el motivo de su inspiración ya que la etiqueta pegada en el reverso del cuadro indica claramente su origen: «Princesa de antaño (Fenicia). El tocado y el vestido se reconstruyen según un busto encontrado en Elche (España), antigua colonia fenicia. Georges Rochegrosse, diciembre de 1920»¹⁵.

Pero la odisea de la escultura no acabó aquí. En el año 1939, tras el estallido de la II Guerra Mundial y la más que probable ocupación de Francia, el busto, junto a otras valiosas antigüedades ibéricas procedentes de diversos

11 El cuaderno de inventario de la signatura AM (Antigüedades Mediterráneas), abierto en 1886, antes de la llegada de la Dama de Elche, que lleva el nº 819, se titula «Antiquités de Chypre et de Rhodes». Cf. ROUILLARD, P., «Una Dama en París» in *La Dama de Elche. Lecturas...*, op. cit., pp. 93-99.

12 Musée d'Histoire de Marseille, inv. 83.5.25. Altura: 1'30 m; ancho, 0'84 m.

13 Op. cit., pp. 93-99.

14 Georges Rochegrosse (1859-1938).

15 Op. cit., pp. 93-99.

yacimientos del sureste peninsular¹⁶, fue enviado al castillo de Montauban, cerca de Toulouse. Nunca más volvería al Louvre ya que dos años después, el mariscal Pétain, gerifalte del régimen colaboracionista de Vichy y antiguo embajador en Madrid, accedió a su vuelta a España, donde el general Franco la reclamaba imperiosamente. Serrano Súñer, ministro de Asuntos Exteriores del gobierno de Madrid, fue el que negoció el retorno de la escultura aprovechando que Francia deseaba reconstruir las instalaciones de la Casa de Velázquez que habían quedado destruidas tras la guerra civil española. Tras complejas y delicadas conversaciones y transacciones monetarias y artísticas, un 10 de febrero de 1941 el preciado tesoro arribaba a la estación madrileña de Atocha y, bien pronto, quedó instalada en un lugar de honor del Museo del Prado.

Fue precisamente el embajador francés en Madrid de aquella época, François Piétri, el que se distinguió en las complejas conversaciones que tuvieron como resultado el feliz regreso a España del busto ibérico. Por cierto que el diplomático Piétri, anteriormente varias veces diputado por Córcega en la Asamblea Nacional francesa y ex ministro de Colonias en 1933, de Finanzas en 1934 y de Marina posteriormente, tuvo que quedarse en nuestro país tras el triunfo aliado en la II Guerra Mundial por motivos bien obvios. Piétri destacó como un intelectual de cierto prestigio, especialmente por sus obras *La España del Siglo de Oro*¹⁷, libro en el que pretendió dar a conocer las glorias artísticas y literarias de una España sumida en una grave crisis social, económica y política, y *Un caballero en El Escorial*¹⁸, especialmente dedicada a la misión diplomática de Luciano Bonaparte en la Corte madrileña de comienzos del siglo XIX, enviado por su hermano Napoleón, familia corsa de la que el embajador francés se considera descendiente.

La obra de Piétri que nos revela alguna de las claves para la comprensión del sorprendente retorno del busto ilicitano a España es *Mes années d'Espagne. 1940-1948*¹⁹. En ella, el embajador Piétri nos habla genéricamente de sus años como embajador del Régimen de Vichy en España («On a su notamment fort peu de chose sur les rapports franco-espagnols d'octobre 1940 à septembre 1944, époque où m'est incombée la charge ingrate de représenter à Madrid un pays occupé et meurtri, et d'y conduire de mon

16 NICOLINI, G., «La Dama de Elche: historiografía y autenticidad», in *La Dama de Elche. Lecturas...*, op. cit., pp. 107-121.

17 PIÉTRI, F., *La España del Siglo de Oro*, Madrid, Guadarrama, 1960.

18 PIÉTRI, F., *Un Caballero en El Escorial*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

19 PIÉTRI, F., *Mes années d'Espagne. 1940-1948*, Paris, Librairie Plon, 1954.

mieux une diplomatie d'occasion»)²⁰, de su posterior estancia en España cuando ya el régimen de Vichy había sucumbido y a Piétri no le era posible regresar a la Francia victoriosa del general De Gaulle. Y, más específicamente, de su relación con la vuelta a España de la Dama de Elche, dentro del capítulo que le dedica en su libro a las relaciones franco-españolas («durcis et envenimés par notre Front populaire, se seraient détendus comme d'un coup de baguette avec la mission du Maréchal, et auraient tourné à la lune de miel avec la miennne»)²¹.

Piétri señala cómo la llegada del mariscal Pétain a Burgos en junio de 1939 había correspondido a la fase más crítica de las relaciones entre ambos países:

L'Espagne nationale, au lendemain d'une guerre civile dont l'issue victorieuse lui avait coûté, en fin de compte, trois années de destructions et de violences, la mort d'un million de ses fils —dont près de la moitié par assassinat— et un épuisement matériel total, restait chargée de rancoeur contre la France²².

Pero, como indica Piétri, bien pronto los recelos hacia Francia fueron abandonando a los miembros de la España victoriosa: «Peu à peu, les militaires, les intellectuels, les catholiques, certains secteurs même du parti dirigeant, se reprirent à plus de compréhension et de cordialité à notre égard»²³.

Siempre según el diplomático francés, las iniciativas de acercamiento entre Francia y España dirigidas por Pétain podrían llegar a torcerse por los siguientes motivos:

[...] la défaite française, suivie, sitôt après l'armistice, de la déclaration de «non-belligérance» de l'Espagne, autrement dit de la cessation marocaine, qui a fait resurgir, entre la France et l'Espagne, des divergences de vues fondamentales; l'arrivée de M. Serrano Súñer aux Affaires extérieures; en fin, la brusque mainmise de l'Espagne sur Tanger²⁴.

Con las cosas así, Piétri se propuso, por encima de todo, disipar todos los recelos que pudieran entorpecer las relaciones entre ambos países sin, eso sí,

20 *Ibid.*, p. I.

21 *Ibid.*, p. 48.

22 *Ibid.*, *loc. cit.*

23 *Ibid.*, p. 49.

24 *Ibid.*, p. 50.

comprometerse a nada. Su programa resultó sencillo pero muy eficaz ya que afirmaba conocer perfectamente la idiosincrasia de los españoles:

[...] gagner le plus de gens et le plus de cercles possible, voir et approcher tous les milieux, recevoir beaucoup, me déplacer, participer à la vie sociale espagnole... De quelle autre monnaie pouvais-je disposer? Je n'avais pas à compter, comme mon collègue anglais, sur l'appât des navycerts, ni, comme mon collègue argentin, sur le blé, la viande et les vertus de l'hispanisme, ni comme d'autres, sur d'autres moyens positifs...²⁵.

En este contexto, la labor del embajador, eficazmente ayudado por la labor social que realizaban los institutos franceses de Madrid y de Barcelona, fueron dando buenos resultados que permitieron a Piétri dar otra vuelta de tuerca más para acercar posiciones entre ambas naciones. Él mismo nos habla de ello:

Deux projets déjà conçus et amorcés du temps du Maréchal, et à la réalisation desquels les Espagnols semblaient tenir beaucoup, me fournirent tout de suite la matière d'un rapprochement: l'échange de certaines oeuvres d'art et la translation des reliques de Saint Firmin²⁶.

En cuanto a las obras de arte, se trataba de restituir a España una serie de objetos artísticos que el gobierno franquista de Burgos había venido reclamando con cierta insistencia al francés de Vichy y que hundía sus raíces en la noche de los tiempos ya que parte de la reclamación tenía su origen en una promesa realizada por el gobierno imperial en 1856 a una reclamación hispana de que una gran parte de los archivos de Simancas, saqueados por los ejércitos napoleónicos en 1809, que contenían toda la correspondencia del Emperador Carlos V con sus embajadores en el mundo, deberían regresar a su verdadero propietario, España, un país que venía reclamando su devolución desde hacía más de tres cuartos de siglo porque Franco consideraba que la Dama ibérica era un símbolo de la identidad nacional, anterior, incluso, a la dominación romana. En aquel momento, el gobierno de Burgos seguía reclamándolos con mucha insistencia y el Mariscal Pétain, al decir de Piétri, quiso darle satisfacción al general Franco, agradecido por los acuerdos recién firmados en Hendaya entre Franco y Hitler y por los que España renunciaba a apoderarse del Marruecos francés y de Argelia²⁷, pero

25 *Ibid.*, *loc. cit.*

26 *Ibid.*, p. 51.

27 TAMAMES, R., *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alfaguara, 1976.

adornando todo esto con un tratado de intercambio entre ambos países, «et qui pût faire disparaître, du même coup, certaines injustices analogues commises, de part et d'autre, au cours des guerres passées»²⁸.

Desde los inicios del gobierno de Vichy, los señores Louis Hautecoeur, secretario general de Bellas Artes, Jacques Jaujard, director de los Museos Nacionales, y René Huyghe²⁹, conservador del Louvre, por parte francesa, y el pintor Josep-Maria Sert, de la española, estuvieron encargados para llevar a buen puerto la negociación del convenio que patrocinaba Pétain, y que el señor Carcopino³⁰ dejó listo para la firma en junio de 1940, después de que, según la conservadora del Louvre Christine Desroches, la parte francesa resistiese las pretensiones del gobierno de Franco. Según este documento³¹, que traducimos directamente del original del embajador Piétri, Francia cedía a España, además de los documentos del archivo de Simancas, la famosa «Inmaculada Concepción» del pintor del Siglo de Oro Bartolomé Esteban Murillo, robada en Sevilla por el mariscal Soult en 1808; la Dama de Elche, escultura de la época pre-ibérica, comprada a unos particulares por el señor Paris, hacia el año 1918³², por una cantidad irrisoria; y algunas coronas de reyes visigodos conservadas en el museo de Cluny, igualmente rapiñadas bajo Napoleón. España, por su parte, respondía donando dos telas de inestimable valor: la «Mariana de Austria», de Velázquez³³, y el «Covarrubias» del Greco, cuadros muy apreciados por el Louvre, ya que este museo no poseía, al decir de Piétri, nada importante de estos ilustres pintores; una de las más bellas tapicerías de Goya, «La riña en la posada»; y una serie de dibujos relativos a la boda de Catalina de Médicis³⁴.

Pero si la parte francesa cumplió con el compromiso y el diez de febrero ya se encontraban en Madrid los preciados objetos bajo la atenta mirada de

28 PIÉTRI, F., *Mes années d'Espagne*, op. cit., p. 51.

29 HUYGHE, R., *De Léonard à Picasso. Une vie pour l'art*, Paris, 1994, pp. 126-130.

30 CARCOPINO, J., *Souvenirs de sept ans (1937-1944)*, Paris, 1953.

31 Cf. BAZIN, G., «Les Échanges franco-espagnols», in *Revue des Beaux-Arts de France*, Paris, 1942-1943.

32 Es evidente que el embajador Piétri sufre un lapsus mental cuando cita el año de 1918 y no el de 1897 para significar la fecha de compra de la Dama de Elche.

33 Entre la opinión de Piétri y la de Delaunay encontramos alguna diferencia sustancial ya que si para el embajador francés en Madrid se trataba de un auténtico cuadro de Velázquez, para Delaunay no era más que una copia de un cuadro del pintor sevillano. Cf. DELAUNAY, J.M., *Des Palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XXe siècle (1898-1979)*, Madrid, 1994, pp. 25-26.

34 Cf. GARCÍA BELLIDO, A., *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943.

Hautecoeur y Jaujard, que vinieron desde Francia custodiándolos, no es menos cierto que Franco se resistía a cumplir con el acuerdo, dando a entender que consideraba caducado el acuerdo, ahora subordinado a la devolución de la totalidad de los archivos de Simancas. Ni qué decir tiene la sensación de fracaso que se apoderó de todos cuantos franceses habían participado en las difíciles negociaciones, en especial de aquéllos que nunca habían considerado aceptable ese trueque artístico y de los que, como Hautecoeur, sí habían estado completamente de acuerdo. En ese ambiente pesimista, el embajador francés Piétri dirigía un telegrama al almirante Darlan, ministro de Asuntos Exteriores del gobierno de Vichy, donde se esforzaba en explicar la situación, no por la «mauvaise foi des autorités espagnoles», sino por «une rivalité de tendances et de personnes entre le service des Beaux-Arts de Madrid et le département des Affaires Extérieures»³⁵. Finalmente, el nombramiento de Carcopino como secretario de Estado de la Educación Nacional fue el que resolvió este contencioso, obteniendo el 27 de junio de 1941 la entrega de los objetos mencionados aunque no todos los que se habían acordado en un principio, como la famosa tienda del soberano Francisco I³⁶, apresado por Carlos V en la batalla de Pavía.

En cuanto a las reliquias de San Fermín, navarro y patrón de Pamplona, quien evangelizó zonas de Picardía en el siglo VI y murió siendo obispo de Amiens, estaban tan estrechamente unidas al sentimiento de las municipalidades de Navarra que nuestras autoridades episcopales habían sugerido al Mariscal Pétain la conveniencia de cederlas a la ciudad de Pamplona. El traslado de los restos de este santo se realizó en febrero de 1941, con un gran despliegue de ceremonias festivas a las cuales asistió oficialmente el embajador Piétri, «et qui furent l'occasion de manifestations populaires profrançaises dont je garderai longtemps le souvenir»³⁷.

El profesor Nicolini asegura que, no obstante haberse cumplido el protocolo por parte española, en Francia, y sobre todo en el Museo parisino del Louvre, el sentimiento de frustración persistirá durante largo tiempo. Y, lo que es curioso, una carta de Darlan, ministro de Asuntos Exteriores, fechada el 24 de agosto de 1941 señala que la actitud del régimen franquista, a pesar

35 Cf. ARCHIVO DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES (AMAE). Z, 89-2, 28-30, 6 de marzo de 1941. Citado por NICOLINI, G., «La Dama de Elche: historiografía y autenticidad», in *op. cit.*, pp. 107-121.

36 *Ibid.*, *loc. cit.*

37 PIÉTRI, F., *Mes années d'Espagne*, *op. cit.*, p. 52.

del débil resultado del intercambio, se mantendrá poco favorable al generoso gobierno de la Francia de Vichy³⁸.

Finaliza Piétri sus anotaciones sobre el intercambio de la Dama de Elche con sus apreciaciones personales sobre cuál de los dos países salió ganando en el convenio firmado entre Francia y España:

Il est à remarquer qu'alors qu'on s'est plu en France, au lendemain de la libération, à critiquer cet échange comme désavantageux, il était alors l'objet, dans certains milieux espagnols, de doléances exactement semblables, et mon opinion personnelle, d'autant plus désintéressée que je n'avais été pour rien dans l'idée première de ce troc, est que les Espagnols avaient raison de considérer que nous en étions, en fin de compte, les bons marchands³⁹.

La Dama de Elche, tras cuarenta y cinco años de obligada estancia francesa, iniciaba el viaje de retorno a España, país del que ya no se iba a mover. Aunque no acabaron ahí los viajes del busto ibérico ya que en el año 1965, bajo el pretexto de celebración de uno de los centenarios del Misteri, Alejandro Ramos Folqués⁴⁰, por aquel entonces propietario del yacimiento de La Alcudia y director del Museo ilicitano, solicitó, y consiguió, la venida temporal de la Dama a Elche, tras haberlo negociado con Martín Almagro, director del Museo Arqueológico Nacional. Un apretón de manos entre ambos científicos y un seguro de cien millones de pesetas, cuyo último avalista era don Alejandro, sellaron el acuerdo. Y la Dama, por primera y última vez ¿al menos por el momento? retornó temporalmente a Elche.

La Dama fue expuesta en el Parque municipal ilicitano después de ser bajada de una furgoneta del Parque Móvil Militar custodiada por dos guardias civiles que viajaron con ella las más de nueve horas que duró el trayecto por carretera. Durante dos cortas semanas, el pueblo de Elche formó largas colas para contemplar, de nuevo, su Reina Mora y, al cabo de estos quince días, el busto regresó al Museo del Prado y el bueno de don Alejandro, por aquello del aval, pudo volver a respirar tranquilo. Pocos años más tarde, en 1972, y casi con nocturnidad y alevosía, la Dama fue cargada en un motocarro y trasladada al Museo Arqueológico Nacional, donde todavía podemos contemplarla presidiendo, altiva y orgullosa, la sala de escultura ibérica a

38 Cf. AMAE. Z, 77-5.

39 PIÉTRI, F., *Mes années d'Espagne, op. cit.*, pp. 51-52.

40 RAMOS FOLQUÉS, A., «La Dama de Elche: Nuevas aportaciones a su estudio», in *Archivo de Arte y Arqueología*, nº 56, Madrid, 1944.

pesar, como señala el doctor Rafael Ramos, que la escultura ha perdido buena parte de su policromía original junto a la frescura de la piedra. Y que urge cambiarla de sitio, junto al resto de joyas de la civilización ibérica que le acompañan en el triste exilio (la Dama de Baza, la del Cerro de los Santos, el monumento de Pozo Moro⁴¹, los músicos de Osuna, y un largo etcétera) porque no le sientan nada bien los gases de monóxido de carbono que penetran continuamente por los bajos del Museo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAGRO GORBEA, M. J., «El monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientales del arte ibérico», in *Revista de las Ciencias*, nº 11, Madrid, 1975.
- «Pozo Moro y el origen del arte ibérico», in *Congreso Arqueológico Nacional*, nº 13, Madrid, 1975.
- ARNAU, F., *El arte de falsificar el arte: 3.000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, Noguer, 1961.
- BAZIN, G., «Les échanges franco-espagnols», in *Revue des Beaux-Arts de France*, Paris, 1942-1943.
- BENASSAR, B. - BENASSAR, L., *Le voyage en Espagne. Anthologie de voyageurs francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- DELAUNAY, J. M., *Des Palais en Espagne. L'École des Hautes Études Hispaniques et la Casa Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, Madrid, 1994.
- «La Dama de Elche, actriz de las relaciones francoespañolas del siglo XX» in *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, LYNX/AGEPASA, 1997.
- GARCÍA BELLIDO, A., *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943.
- HUYGHE, R., *De Léonard à Picasso. Une vie pour l'art*, Paris, 1994.

41 ALMAGRO GORBEA, M. J., «El monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientales del arte ibérico», in *Revista de las Ciencias*, nº 11, Madrid, 1975. Cf. también, «Pozo Moro y el origen del arte ibérico», in *Congreso Arqueológico Nacional*, nº 13, Madrid, 1975.

- IBARRA, P., *Elche, materiales para su historia*, Cuenca, 1926.
- MOFFITT, J. F., *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*, Barcelona, Destino, 1996.
- MORRIS, J., *Presencia de España*, Madrid, Turner, 1984.
- NICOLINI, G., «La Dame d'Elche, question d'authenticité», in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1974.
- «La Dama de Elche: historiografía y autenticidad», in *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, LYNX/AGEPASA, 1997.
- PIÉTRI, F., *Un caballero en El Escorial*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- *Mes années d'Espagne. 1940-1948*, Paris, Plon, 1954.
- *La España del siglo de Oro*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., *De Heliké a Illici*, Alicante, Diputación Provincial, 1974.
- *El templo ibérico de la Alcudia, la Dama de Elche*, Ayuntamiento de Elche, 1995.
- *La Dama de Elche*, Valencia, Albatros, 1997.
- RAMOS FOLQUÉS, A., «La Dama de Elche: nuevas aportaciones a su estudio», in *Archivo de Arte y Arqueología*, nº 56, Madrid, 1944.
- ROUILLARD, P., «Una Dama en París», in *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, LYNX/AGEPASA, 1997.
- TAMAMES, R., *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alfaguara, 1976.
- TORROBA Y BERNALDO DE QUIRÓS, F., *Franceses en España*, Madrid, 1958.
- VIVES BOIX, F., *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artístico*, Valencia, Tilde, 2000.

**3. EL ESPACIO EN LAS LITERATURAS
FRANCÓFONAS**

**L'ESPACE DANS
LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES**

LA TRAVERSÉE DE L'ESPACE: LÉON L'AFRICAIN D'AMIN MAALOUF

MARÍA ÁNGELES CAAMAÑO PIÑEIRO
Universitat Rovira i Virgili

Dans *Léon l'Africain*, Amin Maalouf construit un tissage savant de l'espace et du temps. La narration, toute narration, constitue déjà un déploiement dans le temps, et celle que compose ce roman autobiographique de Léon l'Africain double ce déploiement temporel d'un déploiement spatial inscrit dans la circonvolution de la Méditerranée, dans la pluralité de ses cultures. C'est déjà une mise en forme de l'espace ce qui préside à la structuration du texte: quatre chapitres, quatre livres, quatre villes: le Livre de Grenade, le Livre de Fès, le Livre du Caire et le Livre de Rome. Et de l'un à l'autre, se dessinent, sous de formes multiples, les relations, les liaisons établies par cette traversée passionnée et passionnante de l'espace: la traversée du départ, celle de l'exil, la traversée des caravanes qui font le commerce, les traversées volontaires ou forcées des ambassades et la dernière traversée, celle du retour définitif. Tissage de l'espace doublé d'un tissage du temps très clairement explicité dans la structure du texte puisque chacun de ses sous-chapitres égraine chacune des quarante années que dure cette traversée autobiographique que Léon l'Africain écrit et adresse à son fils.

Sur ce canevas syntagmatique, créé par la mise en forme de l'espace et du temps, viennent se greffer les grands axes thématiques, paradigmatiques, récurrents, qui ponctuent la narration: les images d'une féminité plurielle comme l'espace lui-même, l'expérience de la grandeur et de la chute des villes et des empires, les avatars capricieux de la Providence et surtout le détachement final de celui qui a vécu toutes les appartenances, qui a traversé les espaces, le temps, les langues et les cultures. Et, au bout de l'espace et

au bout du temps, c'est toujours la rencontre avec l'Autre, les images plurielles de l'Altérité qui se dévoilent à Hassan nommé aussi Léon l'Africain.

Le premier espace construit par le texte est Grenade; Grenade, le lieu de la naissance, des racines, l'espace des origines, le lieu de l'appartenance première. Car Léon n'est pas encore Jean-Léon de Médicis ou Léon l'Africain, loin s'en faut. Il est encore Hassan, fils de Mohamed le peseur, «circoncis de la main d'un barbier»¹. Son appartenance, son origine est bien la foi islamique.

Les premières années de Hassan coïncident avec les dernières années de Grenade: le lieu de sa naissance est ainsi voué à la mort. Or, il ne s'en souvient pas, il était trop jeune. C'est sa mère, son père, son oncle qui lui font le récit des derniers mois, des derniers jours, des dernières heures de Grenade, si bien que la peur et l'angoisse d'une ville menacée, l'hostilité croissante des Grenadins contre Boabdil, le souvenir de la tempête qui ravage la ville et qui est sentie par ses habitants comme un châtement divin et comme la prémonition de sa chute, apparaissent dans le roman sous la forme de différents discours rapportés. Devant le récit de ces événements Hassan s'efface et le discours à la première personne ne prend le relais du discours rapporté que quand son propre souvenir émerge à sa conscience. Passage clé puisque le premier souvenir personnel du narrateur coïncide avec l'image de cet événement qui fait basculer l'histoire (non seulement son histoire personnelle, familiale, mais l'histoire des civilisations). Image presque fantasmagorique que Hassan et sa mère inscriront à jamais dans leur mémoire: à l'aube, aux portes de Grenade, Boabdil, le dernier Sultan de Grenade, fuit la ville encore endormie et parfaitement étrangère au tournant de son destin, croise le Roi Catholique, le salue et disparaît.

La chute de Grenade renvoie ainsi à une clôture: clôture d'un monde, d'une civilisation, clôture aussi d'un espace que l'Islam est obligé de céder, d'abandonner. Mais dans ce récit, tissé sous le signe de la traversée de l'espace, d'une traversée de l'espace où les extrêmes se touchent, toute clôture appelle une ouverture. L'exil de Grenade marque la première traversée de Hassan: première traversée de la mer, premier pont entre deux continents car l'exil de Grenade ouvre à Hassan et à sa famille les portes de la ville de Fès. De Grenade à Fès, de l'Andalousie au Maroc, de l'enfance à l'adolescence et puis à l'âge adulte, de l'altérité spatiale à l'altérité temporelle: parcours de l'espace doublé d'une construction biographique, autobiographique.

¹ MAALOUF, A., *Léon l'Africain*, Paris, J.C. Lattès, 1986, p. 12. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (L., p. X).

L'altérité, Hassan l'a déjà connue à Grenade. Croisement, confluence de deux mondes, de deux cultures, de deux races inscrit au cœur même de sa famille, puisque Mohamed, le père de Hassan, s'est donné comme deuxième épouse une *roumiyya*, une chrétienne captive, et que Hassan a une demi-sœur d'origine chrétienne, Mariam.

Si Grenade est l'espace de l'enfance, Fès est le lieu de l'adolescence: la découverte de la ville, l'apprentissage du Coran, les premières amitiés et notamment, celle de Haroun le Furet qui épousera plus tard Mariam. Comme Grenade, Fès sera aussi le tremplin de la découverte, de la rencontre avec l'Autre, Fès marquera donc aussi une nouvelle ouverture de l'espace, plus large, plus libre. Il s'agit maintenant d'une traversée volontaire, plus que volontaire, profondément désirée, car Hassan accompagnera son oncle jusqu'à Tombouctou, la ville «mystérieuse», aux confins du désert, voisinant le grand fleuve du Niger. C'est toute la destinée de Hassan qui est forgée, décidée, signalée dans ce voyage. L'adolescent fait partie d'une importante caravane commandée par son oncle Khali, ambassadeur du nouveau Sultan de Fès, qui a pour mission de présenter un message d'amitié au puissant souverain de Tombouctou.

Ce parcours de l'espace marque à la fois et la rencontre avec l'Altérité sous toutes ses formes et la transformation de l'être qui en découle; le parcours de l'espace scelle l'approche et la connaissance de l'Autre et préside à la construction d'une identité qui se forme et se reconnaît dans l'échange, dans l'acceptation et la jouissance de ce qui est profondément différent. Différence des paysages, tout d'abord, différence des territoires parcourus, des mœurs des peuples qui les habitent et que le jeune Hassan commence déjà à consigner soigneusement, attentivement, patiemment. Ici Hassan découvre sa vocation de géographe, sa vocation d'écrivain: liaison dans la différence et de la différence, ouverture du moi à l'autre, pont qui permet le passage de l'un à l'autre. Hassan découvre aussi sa vocation d'ambassadeur quand son oncle l'envoie présenter ses hommages au seigneur de la ville d'Ouazazat. La fonction de l'ambassadeur redouble ainsi celle du géographe car tous les deux tissent des liens, transitent de l'un à l'autre, inscrivent leur trajet, leur action au cœur même de la différence, établissent des rapports avec ce qui est lointain, étranger, autre. Le géographe et l'ambassadeur se situent effectivement dans l'espace privilégié, heuristique, de l'entre-deux. Et ce sera là, cette situation privilégiée dans cet espace heuristique de l'entre-deux, toute la vocation, toute la destinée, tout le témoignage de Hassan-Léon l'Africain.

Mais ce deuxième voyage, véritable révélation de soi-même et de l'Autre, réserve encore une surprise au jeune Hassan, encore une rencontre

avec l'altérité: la découverte de l'amour, de la femme. La femme, l'Autre par définition, mais la femme Autre aussi parce qu'elle appartient à une autre race: elle est noire, elle s'appelle Hiba et a été offerte à Hassan par le seigneur d'Ouazazat comme cadeau de son ambassade. Tombouctou est ainsi à la fois et la limite du voyage et le lieu de premières amours, de la première relation, du premier lien avec la femme, Autre. Tombouctou, «la mystérieuse», deviendra ainsi, dans la mémoire de Hassan, l'espace du mythe, l'Eden.

Quand la caravane rebrousse son chemin pour rentrer à Fès, Khali meurt et Hassan prend son commandement. Le bilan de ce voyage est donc capital: l'adolescent est passé à l'âge adulte. En découvrant l'espace autre, les êtres autres, il s'est découvert lui-même, il s'est trouvé lui-même, il s'est assumé et reconnu dans sa fonction de médiateur.

Toute la destinée de Hassan est marquée par ce voyage et les longues péripéties, la prolifération extraordinaire d'événements que la narration nous dévoilera plus tard répondent toutes à cette structure mise en forme jusqu'ici. Structure qui répètera des cercles, dessinés à des niveaux chaque fois plus hauts, comme si l'autobiographique de Hassan-Léon l'Africain pouvait se lire et se donner à voir sous la forme d'une spirale parfaite. Comme des échos de cette première étape constitutive, les mêmes thèmes se déploient, se modulent, se répètent et se répondent tout au long du texte.

Ainsi, le troisième voyage de Hassan le mène de Fès à Tefza. Cette fois-ci, Hassan apparaît sous l'aspect du commerçant. À nouveau, c'est le parcours de l'espace, l'échange et la médiation qui président à son activité. À nouveau, c'est la fonction d'ambassadeur improvisé que Hassan devra exercer car le Sultan de Fès s'apprête à assiéger Tefza. Et cette entreprise d'intermédiaire entre les deux villes ennemies lui réussira tellement bien qu'il rentrera à Fès comblé de richesses et couronné d'honneurs.

Le quatrième voyage se situe sous le signe de l'exil. Le Sultan de Fès Hassan le condamne à deux ans de bannissement. Et ce n'est plus, en principe, pour lui, la répétition de l'exil de Grenade, le sentiment de l'abandon, du déracinement, de la perte. Hassan a acquis le goût du voyage et il voit dans ce bannissement le fabuleux prétexte à un nouveau voyage. Rétération de l'itinéraire, nouveau cercle de la spirale, puisqu'il répètera son expédition à Tombouctou. Mais, s'il part dans la joie du grand voyageur, cette étape sera celle d'une déconstruction, d'une fermeture. Hiba rentrera dans sa tribu et rachètera sa liberté, après lui avoir sauvé la vie dans une tempête de neige dans l'Atlas, où Hassan perdra toute sa fortune. Arrivé à Tombouctou, il assiste à l'incendie dévastateur qui détruira la ville. Son Tombouctou mythique, comme sa Grenade natale, deviennent des Paradis Perdus, des

espaces engloutis, fermés. Mais comme à Grenade, la clôture de l'espace, ce qui semble être la fermeture du destin se déploie en ouverture toujours plus large, toujours plus vaste. De Tombouctou au Caire, du Niger au Nil, voilà la nouvelle étape du voyageur, voilà son nouvel horizon. Voilà le troisième livre du roman.

Et Hassan traverse l'Afrique de l'Ouest jusqu'à l'Est. Et il s'installe au Caire et il s'y plaît «Dans nulle autre cité on oublie si vite qu'on est étranger» (L., p. 226) et il s'habille tout de suite à la manière égyptienne et il y devient commerçant (il ne pouvait pas en être autrement). Il a la vocation et le goût, le pouvoir et l'adresse de l'absorption, de la métamorphose, de l'échange, de la relation, du lien. Et Hassan se marie: nouveau rapport à l'altérité. Alliance dans la différence la plus radicale car Hassan épouse Nour, une princesse circassienne, blonde, veuve de l'émir Aladin, condamné à l'exil par son oncle Sélim, l'usurpateur, le nouveau Sultan de l'Empire Ottoman. Destinées et sentiments croisés puisque Nour voue une haine mortelle au Grand Turc et convoite le sultanat pour son fils Bayazid tandis que Hassan a toujours imaginé que l'Empire Ottoman serait le seul capable de rassembler les peuples islamiques et de délivrer Grenade.

Les avatars du personnage se succèdent, nous ne les rapporterons pas ici de manière détaillée, jusqu'à ce que la destinée inouïe de Hassan le mène jusqu'au cœur même de l'Empire turc, jusqu'à Constantinople, accompagné de Nour et de Bayazid cachant leurs identités. Hassan est devenu l'ambassadeur de Barberousse auprès du Sultan ottoman. Constantinople, comme le Caire, est une ville métisse, l'espace de rencontre de différentes ethnies, langues et croyances. C'est cette diversité d'origines partageant un même espace, cette pluralité d'appartenances réunies à l'intérieur d'une même ville, étrangère aux tensions, aux hostilités, ce qui retient l'attention du voyageur, du géographe, de l'ambassadeur, de l'écrivain:

Dans les plus belles villas, dans les boutiques les mieux achalandées du bazar, on voit surtout des Arméniens, des Grecs, des Italiens et des juifs, ces derniers venus parfois d'Andalousie après la chute de Grenade (...) Dans les souks, les turbans de Turcs et les calottes des chrétiens et des juifs se côtoient sans haine ni ressentiment (L., p. 255).

Au fur et à mesure que le récit autobiographique de Hassan se développe, le lecteur assiste à une participation croissante du personnage dans le déroulement de l'Histoire. Tout enfant, Hassan a déjà été le témoin oculaire, passif, de la fuite de Boabdil, de la chute de Grenade. Il a également vu l'apogée et la destruction de Tombouctou. Il est maintenant associé à

l'Histoire de manière plus active puisqu'il est devenu l'ambassadeur, le messager de Barberousse, le Seigneur d'Alger, auprès de Sélim, le Sultan Turc. Il jouera encore son rôle de messager lorsqu'il rentrera au Caire dans le but de prévenir Tumanbay, secrétaire d'Etat puis Sultan, de l'intention de Sélim d'envahir l'Egypte. Avertissement et résistance inutile puisque Le Caire succombera bientôt sous la pression de l'armée ottomane.

La chute du Caire, comme la chute de Grenade et comme la destruction de Tombouctou, marquent à la fois la fermeture d'un espace et le début d'une traversée. Si Hassan s'est déjà habillé en maghrébin et en Egyptien, il empruntera maintenant les habits du pénitent pour accomplir un des devoirs majeurs prescrits par l'Islam: le pèlerinage à la Mecque. Ce voyage rituel signale la fin du Livre du Caire et ouvre l'aventure la plus surprenante, la plus inouïe de notre héros narrée dans le Livre de Rome. Hassan, enlevé par des pirates, termine par ces mots son avant-dernier livre:

La dernière image que je garde est celle du poing qui s'abattit, devant mes yeux, sur la nuque d'Abbad (son compagnon de voyage). Puis je sombrai dans une longue nuit tourmentée, étouffante, naufrageuse.

Aurai-je pu deviner que c'était le plus extraordinaire de mes voyages qui commençait de la sorte? (L., p. 278).

Effectivement, Hassan va se retrouver à Rome, malgré lui, dans la situation paradoxale du prisonnier d'abord et ensuite du protégé du Pape Léon X de Médicis. Lui, Hassan, fils de Mohamed, «circoncis de la main d'un barbier», sera maintenant baptisé par un Pape qui lui donnera un nom (son propre nom à lui): Jean-Léon de Médicis. Et voilà que cet enfant musulman qui a dû fuir Grenade, devient dans sa maturité un Médicis d'adoption, un conseiller de Léon X, un intime du Cardinal Jules de Médicis qui accèdera plus tard à la Papauté sous le nom de Clément VII. C'est surtout dans sa condition de «voyageur», de «lettré» et de «diplomate» (L., p. 284) que Hassan-Jean-Léon est apprécié des Médicis. Et dans son rôle de médiateur, c'est une nouvelle facette que le personnage va développer à Rome: celle de l'étudiant et du professeur de langues et celle du lexicographe. C'est ainsi que Hassan va s'associer avec enthousiasme à la réalisation d'un projet humaniste, projet proposé par un imprimeur saxon, disciple d'Erasmus: Hassan sera invité à collaborer dans la préparation « d'un gigantesque lexique où chaque mot figurerait en une multitude de langues (...) Pour ma part, écrit-il, je m'engageai à fournir les parties arabe et hébraïque sur la base d'une longue liste de mots latins» (L., p. 321). L'imprimeur saxon s'exprime ainsi sur le but et sur la portée de son projet: «Faire en sorte que tous les

hommes puissent un jour se comprendre, n'est-ce pas le plus noble des idéaux?» (L., p. 321). N'est-ce pas aussi toute la vocation et tout le sens de la traversée autobiographique de Hassan – Jean-Léon l'Africain?

L'avènement de Clément VII à la Papauté dévoile enfin le secret de l'enlèvement de Hassan et la raison ultime de sa présence à Rome. Hassan devient progressivement, non pas seulement un témoin de l'Histoire (chute de Grenade et destruction de Tombouctou) mais un acteur en coulisses des grands événements historiques de son temps. S'il a été auparavant le messager de Barberousse auprès de Sélim, s'il a révélé au Sultan égyptien les intentions menaçantes de l'Empire Ottoman, le voilà maintenant ambassadeur de la chrétienté auprès de Soliman qui a succédé Sélim. En effet, confident et conseiller de Léon X et de Clément VII, Hassan – Jean-Léon de Médicis a pu mesurer toute la portée du danger qui s'abat sur Rome et sur l'autorité papale. Rome est prise en tenaille entre Charles V et les protestants, d'un côté, et de l'autre elle est menacée par l'avancée de l'armée turque qui se dirige vers l'Europe centrale, vers Buda, vers Pest et vers Vienne. Il est dit textuellement que, dans ces conditions, Clément VII souhaite «bâter un pont entre Rome et Constantinople» (L., p. 318). Et l'arabe baptisé et adopté par les Médicis sera justement ce pont entre la capitale de la chrétienté et la capitale ottomane.

Grand coup d'effet, grand coup de théâtre dans cette narration inouïe où les destins se croisent: l'ambassadeur de Soliman n'est autre que Haroun, le beau-frère de Hassan.

Si, à travers son ambassadeur Haroun, Soliman s'apprête à conclure un pacte entre l'Empire Ottoman et François Ier. pour combattre la fureur expansionniste de Charles V, Hassan – Jean-Léon de Médicis, fidèle à son nom, fidèle à ses origines et à ses protecteurs chrétiens, fidèle à sa vocation médiatrice, à cet espace de l'entre-deux qu'il a toujours occupé, Hassan – Jean-Léon de Médicis rêve de sa part d'une alliance entre la chrétienté et l'Islam:

Ne serait-il pas merveilleux, dit-il avec humour à son beau-frère Haroun, ambassadeur du Sultan, que, tout autour de la Méditerranée, chrétiens et musulmans puissent vivre et commercer ensemble sans guerre ni piraterie, que je puisse aller d'Alexandrie à Tunis sans me faire enlever par quelque Sicilien? (L., p. 324).

Mais cette ambassade familiale, qui a réuni pour un moment la chrétienté à l'Islam, ne réussit pas. Rome sera furieusement saccagée, non pas par les musulmans mais par une chrétienté divisée où les luthériens s'allient à un Empereur catholique pour sa destruction. Comme à Grenade, comme à

Tombouctou, comme au Caire, l'espace se referme à nouveau sur Hassan–Jean-Léon de Médicis. Et cependant, au cours de ces mois où la capitale papale agonise, Léon l'Africain déploie, fébrilement, son activité d'écrivain. Le temps semble lui manquer mais il achève pourtant ses traductions en arabe et hébreu, il compose sa *Description de l'Afrique* ainsi que sa narration autobiographique, la chronique de sa vie. C'est à Giuseppe, le fils qu'il eut avec sa troisième épouse Madalena, une juive, convertie comme lui, et née à Grenade comme lui, qu'il dédie ce texte.

À bord de la belle galée qui ramène Hassan et sa famille en Afrique, il rédige la dernière page de ses mémoires. La dernière traversée de l'espace, la dernière traversée de la Méditerranée succède à nouveau à la dernière clôture de l'espace physique, Rome saccagée, et scelle également la clôture définitive de l'espace textuel:

Quant à moi, j'ai atteint le bout de mon périple. Quarante ans d'aventures ont alourdi mon pas et mon souffle. Je n'ai plus d'autre désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être, de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce Lieu ultime où nul n'est étranger à la face du Créateur (L., p. 348).

Mais cette image du voyageur qui, traversant l'espace de la mer, achève et son aventure et son texte adressé à son fils, double, répète et renvoie vertigineusement à l'image inaugurale du texte, à sa première page dont on ne peut mesurer toute la portée et comprendre toute la signification qu'après la lecture entière du livre, après son parcours total:

Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu verras alors cette scène: ton père, habillé en Napolitain sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple (L., p. 12).

La traversée de l'espace renvoie donc à la traversée du texte et signale une sorte de mouvement circulaire inscrit dans la structure même du récit, inscrit également dans l'itinéraire du personnage autour de la Méditerranée: parcours bouclé, narration bouclée, alpha et oméga qui se rejoignent dans le parcours cyclique d'un espace physique et dans l'espace d'une même image réitérée.

Circularité également dans le déroulement de l'histoire ponctuée par l'agencement répétitif des événements, par une prise de conscience progressive de leur répétition débouchant sur la saturation de l'expérience du personnage-narrateur, sur le sens ultime de son périple et de son autobiographie.

Perte et gain, pauvreté et richesse, apogée et destruction des villes, des Empires, pouvoir et échec, fermeture et ouverture de l'espace. Véritable représentation spatio-temporelle de la Roue de la Fortune qui préside au destin des hommes à l'instar du rythme cyclique qui ordonne les manifestations de la nature. Dans cette Roue de la Fortune où, à toute chose, à toute situation succède son contraire, le très croyant Hassan ne peut lire que la volonté du Très Haut, les desseins obscurs de la Providence. Après la chute du Caire et avant d'accomplir son pèlerinage à la Mecque, il écrit: «Périssables, toutes les cités; carnassiers, tous les empires; insondable, la Providence. Seules me réconfortaient la crue du Nil, la ronde des astres et les naissances saisonnières de bufflons» (L., p. 271).

Témoin des haut et des bas de cette Roue de la Fortune, humble objet d'une Providence qui le dépasse et qui façonne son destin, Hassan-Jean Léon de Médicis occupe toujours l'espace de l'entre-deux. Les images de la traversée et du pont dévoilent la nature et l'action, la vocation profonde du personnage. C'est pour cela qu'il apparaît tour à tour ou simultanément sous l'image du géographe, du marchand, du professeur de langues, du traducteur, de l'écrivain, de l'ambassadeur et surtout du voyageur. Autant d'aspects, autant d'activités qui révèlent son rôle de médiateur, sa vocation constante d'établir des liens, des échanges, des passerelles de communication avec ce qui est lointain, distant, différent, Autre. Besoin de connaissance et de reconnaissance de l'Autre qui le mène à parler la langue de l'autre, à s'habiller comme l'autre, à écrire sur l'autre, à épouser l'autre, à être le porte-parole de l'autre (le porte-parole même du Pape auprès du Sultan Turc, lui qui est musulman d'origine). Espace de l'entre-deux inscrit au cœur de son propre nom, comme le témoignage le plus révélateur d'une double appartenance qui réunit en lui le musulman et le chrétien, les images du barbier et du Pape, celles de l'Europe et de l'Afrique, celles du sud et du nord de la Méditerranée. Hassan-Jean-Léon de Médicis nommé aussi Léon l'Africain, signature d'une appartenance double, sans fusion, sans rejet d'aucune de ses composantes, appartenance double sans aboutir pour autant à cette *identité meurtrière* décrite par Amin Maalouf dans l'un de ses essais les plus lucides.

Et au bout du périple, au bout de la traversée, le bilan. Une sagesse accumulée par l'expérience de celui qui a fait le tour de l'espace et le tour du temps: appartenance à tout mais détachement de tout, comme s'il fallait tout posséder pour pouvoir être enfin dépossédé de tout, libéré de tout. Voilà le premier mot de Hassan, voilà son dernier mot. Et les phrases énigmatiques qui inaugurent le récit ne dévoilent leur sens que lorsque le parcours du texte est accompli. Ici, comme une énigme, la sagesse précède l'expérience:

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'Arabie. 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 le fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées (...).

De ma bouche tu entendras 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 (L., p. 12).

Et, dans la dernière page du texte, comme un écho, une dernière réflexion adressée à son fils qui, comme lui, occupe déjà, dès sa naissance, dès son enfance, l'espace de l'entre-deux:

À Rome tu étais «le fils de l'Africain»; en Afrique, tu seras «le fils du Roumi». Où que tu sois, certains 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 paraîtra trop 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 (L., p. 348).

Cette situation singulière dans l'espace de l'entre-deux appelle donc toujours un au-delà, un dépassement, une ouverture. Privilège du mouvement sur le statisme, de la traversée sur l'enracinement, du devenir sur les origines, du parcours sur la fixation. Car seuls le déplacement, la traversée, le parcours, le devenir permettent d'accéder à l'Autre (autant dire d'accéder à soi-même), permettent aussi de bâtir des ponts entre l'identité et l'altérité. Privilège donc d'une appartenance multiple vécue comme le bilan d'une expérience, comme un épanouissement, comme un savoir, comme une connaissance; appartenance multiple sans déchirement, sans amputation, sans renoncement.

Tout connaître, tout savoir, tout parcourir physiquement, émotionnellement, intellectuellement. Passer pour dépasser, franchir des frontières, des limites pour s'affranchir de toute frontière et de toute limite, ployer sous le poids des desseins obscurs de la Providence pour goûter au paradoxe exquis de la liberté, de l'épanouissement. Voilà tout le témoignage et toute la sagesse de Léon l'Africain. Et quand toute l'expérience accumulée a été ainsi transformée en conscience, se préparer à entreprendre enfin le dernier

des voyages, s'apprêter enfin à franchir un dernier Seuil, le dernier Seuil qui marque la dernière ouverture de l'espace, qui signale l'au-delà ultime et efface par là toute différence, toute opposition, tout rejet. Les dernières lignes de l'autobiographie de Hassan-Jean Léon de Médécis expriment donc son unique et dernier souhait: «être, de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce Lieu ultime où nul n'est étranger à la face de Dieu» (L., p. 348).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MAALOUF, A., *Léon l'Africain*, Paris, J.C., Lattés, 1986.

ESCRITURAS DEL YO Y ESPACIO LITERARIO

ELENA FERNÁNDEZ CUASANTE
Universidad de Cádiz

Las prácticas textuales que englobaremos bajo el sintagma «escrituras del yo» constituyen una realidad plural y diversa: cada vez que un sujeto de la enunciación literaria decide erigirse en sujeto de su propio enunciado —y, con ello, en objeto de representación—, un desafío mayor es planteado a la red de géneros y categorías que los estudios humanísticos, y más concretamente la teoría literaria, han ido elaborando con el paso del tiempo. En la medida en que se sirve de numerosos y muy diferentes instrumentos formales que se sitúan a menudo en las fronteras que separan lo literario y lo no literario, la representación del yo se resiste a una sistematización rigurosa. Entre los aspectos más discutidos por la crítica se encuentran el estatuto genérico y el valor literario de los textos escritos en primera persona.

En lo que se refiere al estatuto genérico la actitud de la crítica puede resumirse en tres tendencias, unas más extendidas que otras. En primer lugar, son mayoría quienes defienden inequívocamente la idea de que la autobiografía, el diario, etc. constituyen géneros consolidados, ya sea afirmándolo explícitamente —Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, Hélène Jaccomard o Franco D’Intino—, ya dándolo por sentado en los respectivos epígrafes de sus estudios —Elisabeth Bruss, Damien Zanone, Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone. En segundo lugar podemos situar a aquéllos que, como Georges May, prefieren no pronunciarse de manera tajante sobre la cuestión. Según May, los textos que se incluyen dentro de la escritura autobiográfica no han adquirido aún la estabilidad característica de los que pertenecen a los géneros tradicionales, de suerte que «le genre autobiographique est bien en cours de formation ou sur le point même de se

constituer»¹. Quedan, por último, quienes, por razones que más adelante veremos, niegan la categoría de géneros a las escrituras del yo en general² o a formas concretas como la autobiografía o el diario íntimo —entre ellos Jean Starobinski, Jean Rousset o Francisco Javier Hernández.

Se trata de tres tendencias bien definidas en las que sin embargo subsiste a veces un punto de confusión: como señala Franco D'Intino³, la palabra «género» se asocia comúnmente, y de manera excesivamente automática, al concepto «literario», lo que supone mezclar dos órdenes de análisis⁴. Siguiendo la idea del crítico italiano, creemos que conviene en efecto distinguir entre lo que es una práctica de escritura codificada y por tanto socialmente reconocible —un género, si se quiere, de escritura— y el valor, literario o no, que la crítica atribuye a dicha práctica. De tal distinción se derivan dos cuestiones que pueden ser abordadas con mayor claridad si se plantean por separado: ¿qué requisitos ha de reunir un determinado corpus de textos para ser considerado un género? Y, posteriormente, ¿qué rasgos permiten definir un género como literario? Claro está que el marco de nuestro análisis y la propia dificultad de las cuestiones que se plantean no nos permiten resolver dos asuntos sobre los que la teoría literaria actual sigue debatiendo, y por ello nos limitaremos a considerarlos exclusivamente a partir de lo que sobre ellos se ha dicho desde la crítica de las escrituras del yo.

A la hora de reconocer o negar la categoría de género a las escrituras del yo, la crítica ha evocado una serie de condiciones que se extienden de lo textual a lo extratextual. En el primero de estos ámbitos se dan dos requisitos fundamentales: para que una práctica textual determinada sea considerada un género ha de contar con un número significativo de textos —tradición— que, porque presentan una serie de características comunes —homogeneidad—, funcionan como modelos canónicos⁵. En el caso de la autobio-

1 MAY, G., *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p. 209. La ambigüedad de la posición de May aparece en frases contradictorias que califican y descalifican simultáneamente a la autobiografía como género: «il s'agit là d'un genre récent [...], en tout cas trop récent pour être un véritable genre». *Ibid.*, p. 206.

2 Cf. VOISINE, J., «De la confession religieuse à l'autobiographie et au journal intime, entre 1760 et 1820», *Neohelicon*, n° 2, 1974, pp. 337-359.

3 D'INTINO, F., *L'autobiografía moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 17.

4 Se trata con todo de una distinción poco frecuente en la crítica, pero de la que ya era consciente Gustave Lanson en 1895 cuando negaba a la correspondencia la categoría de género: «Il n'y a pas d'art épistolaire. Il n'y a pas de genre épistolaire: du moins dans le sens littéraire du mot genre». Cf. DÍAZ, B., *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 9.

5 D'INTINO, F., *op. cit.*, p. 16.

grafía propiamente dicha, el criterio de la tradición enfrenta por ejemplo a Lejeune —que entiende que ésta dura ya unos dos siglos— y a May, quien, según se desprende de su estudio, no parece creer que ese periodo sea suficiente para afirmar con rotundidad su carácter de género consolidado⁶.

El criterio de la homogeneidad formal es mucho más controvertido. La publicación de estudios como *Le journal intime* de Alain Girard en 1963 y de *L'autobiographie en France* en 1971 de Lejeune, constituye el punto de partida de un prolongado —y por ahora no resuelto— enfrentamiento entre defensores y detractores de lo que Hernández denominó en 1993 la «fiebre clasificatoria»⁷. En un común empeño por allanar el terreno de estudio en el que pretendían adentrarse, tanto Girard como Lejeune optaron por establecer un conjunto de rasgos formales —de categorías según Lejeune— que permitieran distinguir respectivamente el diario íntimo y la autobiografía en sentido estricto del resto de las formas que integran la escritura en primera persona. En cuanto al cumplimiento y al valor distintivo de estas categorías cabe decir que mientras que para Girard siempre fue relativo⁸, para Lejeune pasó de ser, entre 1971 y 1975, obligatorio para convertirse en una cuestión de proporción:

Le texte doit être *principalement* un récit, mais on sait toute la place qu'occupe le *discours* dans la narration autobiographique; la perspective, *principalement* rétrospective: cela n'exclut pas des sections d'autoportrait, un journal de l'oeuvre ou du présent contemporain de la rédaction, et des constructions temporelles très complexes; le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la jeunesse de la personnalité: mais la chronique et l'his-

6 Cf. respectivamente LEJEUNE, Ph., *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 318 y MAY, G., *op. cit.*, p. 206.

7 HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, F.-J., *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*, Universidad de Murcia, 1993.

8 En efecto, tras desarrollar un claro sistema de oposiciones y características propias al diario íntimo frente a formas como las memorias, la correspondencia o la novela personal, Girard decide concluir con una reflexión que más que trazar fronteras rígidas acorta distancias entre el diario íntimo y los géneros vecinos: «Régulier et quotidien comme des chroniques tournées vers le récit d'événements sociaux ou le portrait sans cesse retouché d'acteurs privilégiés de la comédie humaine, parfois discursif comme les carnets où la pensée se cherche et se trouve peu à peu, centré sur la personne de l'auteur, et plus ou moins apologétique comme des mémoires, privé ou confidentiel, mais avide de communication comme une lettre, encombré comme les cartons du peintre d'ébauches où s'esquisse toujours le même visage, cherchant à tirer d'émois renouvelés les traits d'un modèle exemplaire comme dans un roman autobiographique, le journal intime est tout cela, simultanément ou tour à tour». GIRARD, A., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 35.

toire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place [...] Des transitions s'établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai) et une certaine latitude est laissée aux classificateurs dans l'examen des cas particuliers⁹.

Con todo, las metodologías «clasificadoras» de Girard y de Lejeune no siempre fueron bien acogidas por los demás críticos, que la entendieron como una simplificación de una materia extremadamente compleja. Entre la asimilación total de Zanone y el rechazo tajante de Gusdorf, observamos posturas intermedias como las adoptadas por Béatrice Didier, Georges May o Javier del Prado quienes sin llegar a ser tan exhaustivos como sus predecesores, establecen de igual modo en sus trabajos una clasificación formal de los textos escritos en primera persona. Por su parte, Starobinski fue uno de los primeros en defender la imposibilidad de distinguir formas dentro de un terreno donde, más que de límites, cabría en todo caso hablar de espacios compartidos:

[...] l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page ou de l'étendre sur plusieurs volumes; il est libre de «contaminer» le récit de sa vie par celui d'événements dont il a été témoin distant: l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste; il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit: le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie, et l'autobiographe deviendra par instant un «diariste». On le voit, les conditions de l'autobiographie ne fournissent qu'un cadre assez large, à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de «styles» particuliers. Il faut donc éviter de parler d'un style ou même d'une forme autobiographique, car il n'y a pas, en ce cas, de style ou de forme générique. Ici, plus que partout ailleurs, le style sera le fait de l'individu¹⁰.

El componente humano será igualmente el que más tarde guíe las críticas de Olney y de Gusdorf¹¹. Pero será éste último el que de manera más categórica rechace el trabajo de los estructuralistas:

9 LEJEUNE, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975, pp. 14-15. En realidad, las únicas categorías que para Lejeune siguen siendo definitivas son la situación del autor y la posición del narrador, que en última instancia sólo son válidas para distinguir las obras de ficción de las de no ficción.

10 STAROBINSKI, J., «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, nº 3, 1970, p. 257.

11 Cf. OLNEY, J., *Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 38-39. Gusdorf denuncia «le mouvement récent d'études autobiographiques, dont le caractère commun est de réduire les écritures du moi à des

Les historiens et critiques de la littérature [...] éprouvent une délectation morbide à faire régner une rigoureuse discipline au sein de la masse immense des écritures placées sous leur juridiction. Entre les divers «genres littéraires», ils établissent des lignes continues qu'il est interdit de dépasser sous peine de contravention. Le grand jeu des définitions et axiomatisations donne lieu à des controverses subtiles; or l'écrivain, lorsqu'il prend la plume pour écrire de soi, ne commence pas par consulter le code de procédure édicté par les beaux esprits du moment¹².

Paradójicamente, en la página que sigue a esta cita, Gusdorf admite la validez del análisis —siempre que no se pierda de vista el carácter eminentemente humano de los textos— así como la existencia de «líneas de fuerza» —o lo que es lo mismo, de características formales— que el escritor suele conocer y a partir de las cuales elige el registro que mejor se ajusta a su objetivo:

Certes le recours à l'analyse n'est pas inutile. La tâche de l'analyste est de tenter d'élucider la signification, l'intention de l'activité littéraire. Mais le postulat de départ doit être l'affirmation que les écritures du moi forment un champ unitaire, au sein duquel il n'est pas possible d'établir de compartiments étanches. On peut, certes, une fois l'œuvre constituée, y discerner des orientations immanentes, des lignes de force, le recours à des procédures techniques variant d'un ouvrage à l'autre. Le point de départ est néanmoins la liberté entière de l'écrivain, qui prend la parole en vue d'exprimer sa propre vie, selon la voie qui correspond le mieux à sa demande intérieure¹³.

En cualquier caso, aun admitiendo la existencia de tales líneas de fuerza, Gusdorf sigue sin aceptar la posibilidad de un estudio aislado de las diferentes formas que engloban la escritura personal, así como la reducción del campo de análisis al terreno estrictamente literario¹⁴.

structures formelles, justiciables d'une analyse d'ordre logique et rhétorique, signifiant sans signifié». Más tarde añade: «[...] ce système rendrait compte des écritures du moi en leur totalité, sans que jamais apparaisse la voix humaine ou le visage d'un être singulier en proie au tourment d'exister». Cf. GUSDORF, G., *Lignes de vie, 1. Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 85.

12 *Ibid.*, pp. 239-240. En este mismo sentido: «La confusion qui règne parmi les historiens et les critiques lorsqu'ils ont affaire à des textes de cette catégorie tient à leur inculture, [...] le rédacteur d'écritures intimes n'obéit pas premièrement à des intentions formelles; son projet ne porte pas en premier lieu sur la perfection de l'écriture, le souci de beauté comme réussite gratuite, la conformité à des arts poétiques plus ou moins périmés» *Ibid.*, p. 140.

13 *Ibid.*, p. 241.

14 *Ibid.*, p. 142.

Por nuestra parte, pensamos que la frontera que separa a defensores y detractores de la clasificación formal no es infranqueable. En 1974, Elisabeth Bruss advertía con razón del peligro de confundir forma y función¹⁵, y de hecho lo que aquí se da es una simple divergencia en las prioridades del análisis —formal en el caso de Lejeune y funcional en el de Gusdorf—. Lejos de ser contradictorias, ambas aproximaciones a la materia nos parecen no ya pertinentes, sino además complementarias. En efecto, si desde el punto de vista formal las diferencias entre los géneros de la literatura personal son fácilmente reconocibles, sus funciones son imposibles de delimitar en términos absolutos:

Les écritures du moi, des plus simples et rudimentaires aux plus compliquées, aux plus somptueuses, répondent à une même intention d'assurer, de corriger, de justifier l'existence personnelle. Seule cette fonction permet de regrouper l'immense domaine dans l'unité d'une même interprétation¹⁶.

En cualquier caso, y aun corriendo el riesgo de caer en lo que algunos califican como una actitud pedante¹⁷, creemos con Hélène Jaccopard que las clasificaciones son necesarias, sobre todo en los textos destinados a la publicación:

[...] annihiler tout régime classificatoire heurte de front les attentes et motivations lectorales, absolument centrales au fait littéraire si l'on en croit l'esthétique de la réception. En «concrétisant» et «actualisant» l'écrit en des concepts pour lui compréhensibles, le lecteur fait «fusionner» ses attentes avec celles du producteur, moment d'échange entre réalité et art, moment d'aboutissement d'une communication littéraire réussie. Et ses attentes sont régies principalement par la classification, grossière chez le lecteur moyen, en genres. Renoncer aux distinctions génériques, ce serait aussi se priver de la délimitation en genres indispensables à la constitution de corpus homogènes. Mais surtout, ce serait négliger l'importance de l'effet en retour de la réception sur la production: les attentes que l'auteur suppose chez ses lecteurs sont inscrites dans les textes¹⁸.

15 BRUSS, E. W., «L'autobiographie considérée comme un acte littéraire», *Poétique*, n° 17, 1974, pp. 14-26.

16 GUSDORF, *op. cit.*, p. 140.

17 «La distinction des genres littéraires est aujourd'hui tenue pour désuète, et le besoin de classer, qui est à son origine, se voit dénoncé comme la grande manie des pédants. Il est donc impopulaire de vouloir circonscrire un territoire, de donner des repères et, pis, de tracer des frontières et d'édifier des bornes». Cf. LECARME, J. - LECARME-TABONE, É., *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 7.

18 JACCOMARD, H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Paris, Droz, 1993, p. 26.

Nos situaremos pues al lado de quienes sostienen el valor genérico de las escrituras del yo, pues creemos que cuentan con una larga tradición y con un grado de homogeneidad, si no total, al menos muy considerable. Las diferentes formas de las escrituras del yo permiten en nuestra opinión describir rasgos dominantes suficientes como para establecer definiciones y tipologías. Que las categorías obtenidas no sean perfectamente sistemáticas no significa que no sean rigurosas y, lo que es más importante, extremadamente útiles. Ciertamente es que la literatura personal es especialmente resistente a la formalización genérica, pues una vez establecida su especificidad, aparecen invariablemente nuevas prácticas que la desestabilizan¹⁹.

Con todo, no vemos por qué habría que exigirle a los géneros autobiográficos una precisión matemática que no se pide a los demás: si, como afirma Mehlman, la imposibilidad de definir un género supone la imposibilidad del género mismo²⁰, habríamos de replantearnos la propia existencia de todos los géneros consolidados, y en primer lugar de la novela.

Antes de tratar el tema del valor literario de las escrituras del yo, queremos precisar que ni la tradición ni la homogeneidad son, a nuestro entender, los únicos criterios que pueden evocarse a la hora de establecer el valor genérico de los textos. Los aspectos textuales no son en absoluto independientes de los extratextuales, pues condicionan la producción y, sobre todo, la recepción de los textos. Y es precisamente la consideración de la recepción la que ha aportado los criterios extratextuales de mayor solvencia crítica. No nos referimos aquí solamente al éxito de público o a la atención de la crítica que reclamara May²¹, sino también a la noción de «horizonte de espera» que, tras Hans Robert Jauss, han evocado críticos como Lejeune o Jaccopard. Sabemos que la teoría de Jauss define el «horizonte de espera» como la suma de expectativas que rodea a la aparición de una obra nueva, la cual responderá fielmente o aportará transformaciones a las exigencias del público²². Es aquí donde, según Lejeune, lo extratextual se une a lo textual: si la tradición crea modelos, tales modelos se convierten en códigos sobre los que se articulan la producción y la recepción de las obras, y a la suma de

19 MANUEL ALBERCA analiza justamente cómo la aparición de la autoficción dentro del campo de las escrituras del yo ha provocado una significativa alteración del aparentemente consolidado sistema de géneros autobiográficos.

20 MEHLMAN, J., *A Structural Study of Autobiography*, Cornell University Press, 1974, pp. 13-14, cit. por JACCOMARD, H., *op. cit.*, pp. 31-32.

21 MAY, G., *op. cit.*, p. 207.

22 JAUSS, H. R., «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, nº 1, 1970.

esos códigos es a lo que llamamos «género»²³. La misma idea es recogida por Jaccomard, quien por su parte afirma que el horizonte de espera está bien delimitado en la definición de Lejeune²⁴ y, sobre todo, en las reglas pragmáticas de comunicación que, para matizar la idea de pacto autobiográfico, enunciara Elisabeth Bruss²⁵. También nosotros creemos que, en este ámbito, lo general determina lo genérico, y que un género es tal en la medida en que es reconocido por el público en sus expectativas, idea que Lejeune y Jaccomard resumen de manera especialmente apropiada cuando afirman que un género es ante todo la percepción de un género²⁶.

Conviene precisar sin embargo que no todas las formas de las escrituras del yo reúnen los requisitos textuales y extratextuales evocados hasta aquí y que, por tanto, no todas gozan del mismo grado de reconocimiento genérico. En general, puede decirse que, salvando algunas excepciones, la crítica reconoce como géneros independientes la autobiografía propiamente dicha, las memorias, el diario íntimo, la correspondencia y el autorretrato. No sucede lo mismo con la autoficción, que es actualmente el centro de un interesante debate crítico, pues lo que Doubrovski proponía como un nuevo género de las escrituras del yo ha sido cuestionado —y en parte descalificado— por estudiosos posteriores, entre ellos algunos tan reconocidos como Lecarme y Lecarme-Tabone o Gérard Genette²⁷: al ser una práctica reciente, carece en todo caso de una tradición suficiente y no es reconocida aún como forma fija por el público.

23 LEJEUNE, Ph., *op. cit.*, pp. 311 y 320. Es precisamente la presencia de esos códigos lo que según Lejeune autoriza la consideración formal y, con ella, la definición normativa de los géneros.

24 *Ibid.*, p. 14. Recordemos que tras una primera definición propuesta en 1971, LEJEUNE propone la definitiva en 1975: «Autobiographie: récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité».

25 BRUSS, E., *op. cit.*, p. 32. Estas reglas no son otras que: 1) La existencia del autobiógrafo queda sometida a un procedimiento de verificación pública; 2) Se da por supuesto que lo contado es verdadero según las condiciones en vigor; 3) Queda igualmente supuesto que el autobiógrafo cree en sus afirmaciones.

26 Cf. LEJEUNE, Ph., «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, nº 56, 1983, p. 417; JACCOMARD, H., *op. cit.*, p. 22.

27 La autoficción se presentaba como un relato en el que hay identidad entre autor, narrador y personaje, pero en el que lo contado es completamente inventado. Según Lecarme y Lecarme-Tabone, que proponen un listado de obras anteriores, no se trata en absoluto de un género nuevo (*op. cit.*, pp. 268 ss); según Genette, muchas de las prácticas que se asocian a la autoficción son en realidad «autobiografías vergonzosas» que no deberían adscribirse a esta nueva práctica. Cf. GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 86-87.

El segundo problema que abordaremos en este apartado es el del valor literario de los géneros de los que venimos hablando. Si exceptuamos el caso concreto de la novela en primera persona —autobiográfica, epistolar, novela-diario—, en la que lo contado se da por ficticio y se asimila por convención a lo literario, la crítica sitúa tradicionalmente las escrituras del yo en la frontera que separa lo literario y lo no literario o, mejor dicho, y según la obra en concreto, en una u otra de estas esferas. El tema es controvertido, y ello se debe sin duda al estatuto, a menudo ambiguo, de las escrituras del yo: es difícil en efecto delimitar la naturaleza de un discurso que se propone simultáneamente como artístico y no artístico²⁸, que intenta responder a las exigencias de verdad y de belleza²⁹, y que por consiguiente atiende a funciones tanto literarias como no literarias³⁰.

Si bien la mayoría de los críticos coinciden en que las escrituras del yo se han convertido en géneros literarios a finales del XVIII, la unanimidad está lejos de ser total: por poner sólo un ejemplo, recordaremos que el diario íntimo es para Victor del Litto un «genre ambigu se rapprochant davantage de la psychopathologie et de la sociologie que de la littérature proprement dite»³¹, o que, según Michel Gilot, dicha práctica «ne devrait pas, à une date donnée, s'assimiler à aucune forme de littérature publiable»³². Por otra parte, y como es evidente, no todas las producciones posteriores a 1800 son necesariamente literarias, y ello no sólo porque haya una cantidad ingente de textos que no llegan a publicarse, sino también porque en muchos de los textos publicados el valor testimonial prima sobre el valor literario. La cuestión que en todo caso se plantea aquí es la de saber dónde reside el valor literario de las escrituras del yo, cuestión que desemboca, como es inevitable, sobre el problema general de la literariedad. Como ya hicimos en el caso del género, nosotros no intentaremos zanjar aquí un asunto que la teoría literaria del siglo XX no ha podido resolver, y nos limitaremos a consignar las ideas que se han manejado en el ámbito de las escrituras del yo.

A la hora de definir una obra como literaria, lo que la crítica intenta a menudo analizar es el grado de elaboración, el valor literario del texto, criterio que plantea no pocas dificultades. La más inmediata es el rechazo o, si

28 Cf. LEJEUNE, Ph., *op. cit.*, 1971, p. 8.

29 Cf. LEJEUNE, Ph., «Pour l'autobiographie» (propos recueillis par Michel Delon), *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 22.

30 Cf. BOERNER, P., «Place du journal dans la littérature moderne», in DEL LITTO, V., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, pp. 222.

31 DEL LITTO, V., «Prologue», in *ibid.*, p. VIII.

32 GILOT, M., «Quelques pas vers le journal intime», in DEL LITTO, V., *ibid.*, p. 3.

se quiere, la relativización del valor de este criterio en el marco específico de las escrituras del yo, a la que han contribuido investigadores solventes: Gusdorf considera la calidad un valor complementario pero secundario, pero también Genette, recogiendo a Barthes, ha hablado del «aspecto estéticamente negativo» e incluso del «anti-valor literario del diario»³³. Por otra parte, si se admite íntegramente el criterio del valor literario habrá que determinar al mismo tiempo los rasgos —textuales, extratextuales— que lo definen, objetivo que ni la estilística —teoría de la «desviación estilística»— ni el estructuralismo —teoría de la función poética— han logrado cubrir satisfactoriamente. De hecho, las escrituras del yo constituyen una prueba más de que tales criterios no explican suficientemente la literariedad de la obra, y no sólo porque la autobiografía, el diario o la correspondencia presenten en los textos concretos grados muy diferentes de elaboración, sino porque en la práctica el grado de elaboración no influye necesariamente en el diagnóstico de la propia crítica: el estilo de la autobiografía puede ser muy descuidado y no por ello ser considerado menos literario —caso de Stendhal—, y de la misma manera, una escritura demasiado cuidada puede ser censurada como artificial, impropia de las escrituras del yo, en las que la expresión ha de ser lo más sincera posible: es por ejemplo lo que hace Paul Léautaud cuando afirma que en el diario de Jules Renard hay «trop de littérature»³⁴. Ante tales contradicciones, Didier ha propuesto entender la literariedad del diario no como elaboración, sino como relación de un sujeto con un texto en proceso de construcción³⁵, matiz que en nuestra opinión no es útil a la hora de zanjar el debate. En cualquier caso, la crítica parece tender a considerar convencionalmente como literarios los textos de autores consolidados —la autobiografía de Stendhal, el diario de Gide, las cartas de Flaubert— por obras ajenas a los textos en cuestión, lo que no deja de ser contradictorio en sí.

Es cierto sin duda que, como también señala Didier, es precisamente la publicación de textos de grandes autores la que ha permitido a formas como

33 GENETTE, G., «Le journal, l'antijournal» *Poétique*, nº 47, 1981, pp. 320-321. En estas páginas Genette señala tres «vicios» que impiden al diario convertirse en obra literaria: la contingencia subjetiva —imposibilidad de expresarse artísticamente por completo que sí se da en la obra monumental—, la inesencialidad objetiva —ninguna página es imprescindible para el conjunto, de suerte que el diario es un texto infinitamente suprimible— y la inautenticidad —la escritura del diario —frases nominales, abreviaciones, etc.— no es auténtica, sino contradictoria codificada, pues somete a codificación lo que es expresión de lo singular.

34 Cf. COLLINET, J-P., «L'auteur de journal lecteur et juge du journal des autres», in DEL LITTO, V., *op. cit.*, p. 195.

35 Cf. DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, pp. 139-140.

el diario convertirse en géneros³⁶, y ello nos lleva a un segundo criterio que también es evocado con frecuencia: nos referimos a la propia publicación, acto que aun cuestionando el ser mismo de géneros como el diario o la correspondencia —no destinados en principio a la divulgación— los convertiría automáticamente en textos literarios. Como vemos, lo que en realidad está en juego aquí son las dos acepciones más comunes de un concepto tan polisémico como el de «literatura». Quienes optan por el criterio de calidad identifican la literatura con lo que tradicionalmente se ha denominado las «belles-lettres»; quienes afirman que un escrito, independientemente de su calidad, pasa al orden de lo literario por el mero hecho de ser publicado, no hacen más que utilizar el sentido más amplio de «literatura», extendiendo el término a todo texto impreso. No son, sin embargo, estos dos criterios los únicos que se han barajado en la literariedad de las escrituras del yo. Lecarme y Lecarme-Tabone, por ejemplo, recogen una cita de Valéry según la cual «une personne imprévue lisant une lettre à elle non destinée et dont les êtres lui sont inconnus change cette lettre en littérature»³⁷. Brigitte Diaz, por su parte, se plantea si, más allá de la escritura y de la publicación, no es simplemente el lector quien decide dar un carácter literario a lo que lee³⁸, lo que sin duda está en sintonía con una parte importante de la teoría literaria más reciente, en la que no se habla ya de «lectura de textos literarios», sino de «lectura literaria» de los textos³⁹.

Los tres criterios citados hasta aquí tienen claros inconvenientes: la calidad literaria es a menudo arbitraria; la publicación afecta a textos de muy diversa índole, entre ellos algunos manifiestamente no literarios —científicos, etc.—; la lectura atomiza el concepto de literatura, condicionándolo a los lectores individuales. La situación parece, y probablemente es, irresoluble, lo que no impide que globalmente, y aunque sea de manera difusa, la crítica y el público distingan entre lo que es literatura y no lo es, entre autobiografía literaria y autobiografía de masas, entre correspondencia ordinaria y correspondencia literaria. En la práctica, lo que la crítica suele hacer es combinar los criterios de calidad y publicación y, dada la poca fiabilidad de los mismos, alejarse de cualquier actitud normativa, lo que deja un espacio al lector. Al final, lo literario aparece una vez más como un rasgo convencional cuya presencia en los textos puede obedecer a diferentes posibili-

36 *Ibid.*, *loc. cit.*

37 LECARME, J. - LECARME-TABONNE, É., *op. cit.*, p. 20.

38 Cf. DÍAZ, B., *op. cit.*, pp. 226-227.

39 Cf. PARDO JIMÉNEZ, P., «El espacio de la lectura», in PÉREZ, C. - CABALLOS, G. - RAVENTÓS, A., (eds.), Universidad de Sevilla, 2001, pp. 323-328.

dades. En primer lugar se sitúan los escritos íntimos no publicados e inaccesibles al público, que difícilmente pueden adquirir un valor literario. En segundo lugar están los textos publicados por escritores no conocidos, en los que el valor literario depende en gran medida del crítico y/o del público. Posteriormente, y siguiendo un orden ascendente, aparecen los textos de autores consagrados como la ya citada autobiografía de Stendhal, el diario de Gide o las cartas de Flaubert, textos publicados por lo general en colecciones reservadas a obras mayores de la literatura como «La Pléiade» de Gallimard, y que por lo tanto son considerados como obras literarias. Por último, cabe mencionar los escritos íntimos publicados en forma de novela autobiográfica que, por el hecho de llevar impresa la etiqueta «novela», suelen asimilarse convencionalmente a un texto ficticio y literario. Así se dibuja, en definitiva, el mapa crítico de las escrituras del yo, escrituras que, independientemente del estatuto genérico o del valor literario que se les quiera atribuir, seguirán constituyendo el camino más directo hacia la representación de lo vivido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M., «En las fronteras de la autobiografía», in LEDESMA PEDRAZ, M., *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, II Seminario *Escritura autobiográfica*, Jaén, 1999, pp. 53-75.
- BOERNER, P., «Place du journal dans la littérature moderne», in DEL LITTO, V., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, pp. 217-223.
- BRUSS, E. W., «L'autobiographie considérée comme un acte littéraire», *Poétique*, nº 17, 1974, pp. 14-26.
- COLLINET, J-P., «L'auteur de journal lecteur et juge du journal des autres», in DEL LITTO, V., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, pp. 191-211.
- D'INTINO, F., *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- DEL LITTO, V., «Prologue», in DEL LITTO, V., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, pp. VII-VIII.

- DEL PRADO, J. et alii., *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- DIAZ, B., *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002.
- DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- GENETTE, G., «Le journal, l'antijournal», *Poétique*, n° 47, 1981, pp. 315-322.
- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GILOT, M., «Quelques pas vers le journal intime», in DEL LITTO, V., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, pp. 1-17.
- GIRARD, A., *Le Journal intime*, Paris, PUF, coll. «Dito», 1986 (1963).
- GUSDORF, G., *Lignes de vie, 1. Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- JACCOMARD, H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Paris, Droz, 1993.
- JAUSS, H. R., «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, n° 1, 1970.
- LECARME, J., - LECARME-TABONE, É., (1997) *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999.
- LEJEUNE, Ph., *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1971.
- *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975.
- «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, n° 56, 1983, pp. 416-433.
- «Pour l'autobiographie» (propos recueillis par Michel Delon), *Magazine littéraire*, n° 409 (mai 2002), pp. 20-23.
- MAY, G., *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.
- OLNEY, J., *Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- PARDO JIMÉNEZ, P., «El espacio de la lectura», in PÉREZ, C. - CABALLOS, G. - RAVENTÓS, A., (eds.) *Creación espacial y narración literaria*, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 323-328.
- STAROBINSKI, J., «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, n° 3, 1970.
- VOISINE, J., «De la confession religieuse à l'autobiographie et au journal intime, entre 1760 et 1820», *Neohelicon*, n° 2, 1974, pp. 337-359.
- ZANONE, D., *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

ESPACIOS ESCÉNICOS Y SIMBOLISMO: *PELLÉAS ET MÉLISANDE*

ARTURO DELGADO CABRERA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

No parece necesario insistir en la importancia que tienen la configuración e identificación del espacio en la escenografía teatral: ésta dista mucho de ser un simple marco en el que se mueven los intérpretes. Y si ello es así con respecto a los espacios escénicos en general, resulta seguramente mucho más significativo en el caso del drama simbolista de finales del XIX y principios del XX, en el que los elementos del decorado y la luminotecnia no sólo son una prolongación (quizá sería más propio decir una anticipación) de las situaciones que se presentan en escena y, consecuentemente, de los estados de ánimo retratados, sino que tienen aquí un significado especial, porque los elementos del decorado y de la utillería suelen tener un valor simbólico que completan y dan su sentido completo al texto.

Maurice Maeterlinck (1862-1949) es considerado el principal representante de este tipo de drama en lengua francesa: afirma Sordo¹ que «[Maeterlinck] vivió en el seno del Simbolismo hasta convertirse en su figura cimera». Su obra provocó en la época un número sorprendente de opiniones contradictorias, de las que la más favorable fue sin duda la de Octave Mirbeau, quien saludó con grandes parabienes *La princesse Maleine*²,

1 SORDO, E., «Maeterlinck: del Simbolismo a lo invisible», in VVAA, *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, 1984, p. 45.

2 MAETERLINCK, M., *La princesse Maleine*, Publication de Serres chaudes (poésie), 1889.

primer drama de Maeterlinck, y encontró en *Pelléas et Mélisande*³ una belleza superior a lo más bello de Shakespeare.

Sus obras dramáticas, sin embargo, se representan rara vez actualmente. En el caso de la última mencionada, que fue adaptada para la ópera por Debussy y estrenada diez años más tarde que la obra original, se ha producido el fenómeno de que apenas ha vuelto a representarse en la versión de 1892, como si todo el mundo pensara ya siempre en ella acompañada de la partitura: según Touchard⁴, «la façon dont Maeterlinck a été dépossédé par Debussy de son chef d'oeuvre (...) représente un cas unique dans l'histoire de la littérature dramatique».

UN NUEVO LENGUAJE TEATRAL

El drama simbolista supone, ante todo, una gran renovación en el lenguaje del texto de teatro (en verso libre o en prosa lo más frecuentemente), renovación que viene sin duda de la poesía simbolista, tanto en el ritmo de la frase («De la musique avant toute chose») como en la elección del léxico y las realidades que pretende denotar. Es un lenguaje poético (en el sentido general del término) que encaja perfectamente con el tono de misterio e indefinición tan propio del drama de la época (no nos referimos aquí al drama naturalista coetáneo, de características bien diferentes), en algunas ocasiones calificado de «decadente».

Es seguramente menos innovador en cuanto a los temas: el amor, la muerte, los celos, el triángulo amoroso, la tristeza, el destino... se hallan en el centro de muchos de los dramas simbolistas, pero el tratamiento que se les da es ahora más intimista y, frecuentemente, melancólico y pesimista.

En cuanto a los lugares y tiempos en los que se sitúa la acción, se produce una vuelta a ciertos espacios y a ciertas épocas propios del drama romántico: el periodo medieval esencialmente, lugares lejanos y exóticos; castillos o torreones; bosque y lugares oscuros, como las grutas, que quieren enfatizar el ambiente de misterio y la connotación de peligro; suelen añadirse otros elementos como el mar, lagos o fuentes, en razón de la importancia que adquiere el agua como «topos» visible y determinante en el drama simbolista.

A veces la indefinición en cuanto el espacio y el tiempo es casi absoluta en los dramas de Maeterlinck. Así ocurre en *Pelléas et Mélisande*, cuya

3 MAETERLINCK, M., *Pelléas et Mélisande*, Paris, Grasset, 1972 .

4 TOUCHARD, P. A., «Le dramaturge», in BODART, P. (éd.), *Maurice Maeterlinck*, Paris, Pierre Seghers, 1962, p. 350.

acción se sitúa en el imaginario reino de Allemonde (quizá no sea casual la similitud de este nombre con «Allemagne») probablemente en la época medieval (el «topos» principal es un castillo y sus alrededores).

Escasamente identificativos en principio son también los nombres de la mayoría de los personajes, que resultan poco frecuentes (carecen, además, todos ellos de apellido), salvo Geneviève, madre de Pelléas y de Golaud. Los nombres de los protagonistas principales podrían tener cierta relación con otros del mundo clásico antiguo: Mélisande no está lejos de Melissa, gran sacerdotisa de Deméter, y Pelleás presenta cierta similitud con Pélops o Pélope, héroe epónimo del Peloponeso. Escasas connotaciones tienen igualmente, nos parece, los nombres de Yniold, hijo de un primer matrimonio de Golaud, o Arkël, el anciano rey de Allemonde.

Sí parece evidente que Maeterlinck pensó en la musicalidad de todos esos nombres propios, en los que abundan las consonantes líquidas y las fricativas, hecho, por otro lado, característico de la literatura simbolista.

Algunos rasgos del drama en cuestión pueden hacer pensar en cierta similitud con la tragedia griega clásica, entre otros la presencia de grupos de personas que hacen la función de coro (las criadas en las escenas de los actos I y V de Maeterlinck suprimidas luego por Debussy) o la lucha inútil contra el destino, lo que denota un pesimismo a ultranza, que se corresponde muy bien con el pensamiento del autor, quien no dudaba en afirmar: «Je ne crois ni au bonheur ni à l'amour».

Esto sí es un rasgo de modernidad con respecto a su época (es generalmente admitida la influencia de los dramas de Maeterlinck en el teatro del siglo XX), especialmente en un ambiente escénico en el que los personajes se encuentran en una soledad casi absoluta —incluso cuando se declaran su amor— en un mundo oscuro, lleno de malos presagios, amenazante, teñido siempre de tristeza y, a veces, incluso agresivo.

Michalczyk resume con precisión todo lo que acabamos de decir:

La nouveauté réside dans l'extrême pauvreté de l'action, dans le cadre intime au sein duquel le drame progresse avec la plus grande lenteur, de même que dans la fin tragique qui débouche sur une transcendance symbolique. En d'autres termes: à tout l'aplomb et à tous les grands gestes auparavant requis par la transposition théâtrale, se substitue désormais l'intimité de dialogues lourds de sens, rarement accompagnés de puissantes émotions⁵.

5 MICHALCZYK. J.S., «Un opéra de chambre», *Pelléas et Mélisande* (libreto de la grabación D.M.), Hamburgo, 2002, p. 20.

UN NUEVO LENGUAJE MUSICAL

Claude Debussy (1862-1918) leyó el texto de Maeterlinck con entusiasmo y decidió inmediatamente ponerle música, porque era del tipo que buscaba desde hacía tiempo para componer una ópera. Debussy, máximo representante del Impresionismo musical (aunque él rechazaba este término), sabía muy bien qué tipo de libreto quería. Por entonces había compuesto ya numerosas obras vocales, en un estilo claramente influenciado por Massenet. Wagneriano en su juventud, rechazó luego sin embargo cualquier tipo de composición musical que se basara en lo que él consideraba énfasis y grandilocuencia, y buscaba ahora sobre todo «une oeuvre où, en quelque sorte, l'action sera sacrifiée à l'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme»⁶.

Es el ambiente de misterio lo que más convenía a Debussy, según declaraba él mismo:

Depuis longtemps je cherchais à faire de la musique pour le théâtre, mais (...) après divers essais j'y avais presque renoncé. (...) Le drame de Pelléas qui (...) malgré son atmosphère de rêve contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant documents sur la vie, me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire⁷.

El compositor creó un tipo de lenguaje musical nuevo, una especie de «déclamation chantée» que hace que la partitura sirva esencialmente para subrayar el texto e ilustrar los diálogos o monólogos. Este rasgo —y texto literario como centro de la obra— resulta de una novedad insólita para su época, porque el tratamiento vocal impresionista supone una ruptura completa con respecto a la producción del siglo XIX, al eliminar los así llamados por algunos críticos «núcleos de acumulación lírica» como arias, dúos y concertantes (y la ópera del siglo XX seguiría en adelante en esa dirección inaugurada por Debussy) al mismo tiempo que significa una vuelta a los orígenes, a la Cammerata Fiorentina y a Monteverdi no menos que a la reforma de Gluck.

La primera representación tuvo lugar en abril de 1902 (Paris, Théâtre de l'Opéra-Comique). Esta ópera supone el comienzo de la etapa de plena

6 VALLAS, L., *Debussy*, Paris, Plon, 1926, p. 28.

7 HALBREICHT, H., «Le compositeur au sujet de son oeuvre», *Pelléas et Mélisande* (libreto de la grabación Erato), Paris, 1981, p. 13.

madurez del compositor. Tal fecha, según Goléa⁸, resulta igualmente crucial para la música en toda Europa, pues es también el año del estreno de un poema sinfónico de Schönberg titulado igualmente *Pelleás et Mélisande*, y que abriría las vías del dodecafonismo. Por otro lado, esta única ópera de Debussy es, según opinión casi unánime de los críticos, la de mayor importancia histórica en el repertorio francés, aunque *Carmen* (1875) de Bizet sea sin duda la más popular⁹.

ESPACIOS ESCÉNICOS Y OBJETOS SIMBÓLICOS

En una primera y sencilla aproximación, los espacios escénicos que aparecen en *Pelleás et Mélisande* pueden clasificarse en interiores y exteriores. Cada tipo presenta una connotación determinada. Los espacios exteriores son los siguientes:

- el bosque
- explanada delante del castillo
- una fuente en el parque
- la entrada de la gruta

En cuanto a los interiores:

- una sala del castillo
- alcobas y estancias diversas
- subterráneos y pasillos del castillo

En un caso muy significativo (acto tercero, escena primera) se combinan ambos tipos de espacios, y esta integración resulta clave tanto en la configuración de la escenografía propiamente dicha como en el desarrollo de la acción.

La carga semántica de los espacios se complementa con las características físicas de los personajes y, especialmente, con ciertos elementos del «atrezzo» que adquieren la categoría de símbolos (la corona caída en la fuente, el anillo de bodas). Un símbolo es, según el Grand Larousse, «un objet psychique qu'on prend comme signe d'une idée abstraite».

8 GOLÉA, A., *Pelleás et Mélisande. Analyse littéraire et musicale*, Paris, s/ed., 1952, p. 14.

9 DELGADO CABRERA, A., *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987. «Maeterlinck, Debussy y el libreto de *Pelleás et Mélisande*» in *Correspondance* 3, 1993, pp. 127-135.

En total, la obra consta de trece escenas diferentes (algunos de los lugares se repiten), lo que supone un cambio constante de decorados, al ser escenas cortas (algunas muy cortas incluso) en comparación sobre todo con la producción operística anterior a 1902.

Analizamos con más detalle las escenas que nos parecen más significativas.

Acto I, escena I

Une forêt. On découvre Mélisande au bord d'une fontaine. Entre Golaud.

Debussy eliminó en su partitura la primera escena de este primer acto del texto de Maeterlinck, que se sitúa en la puerta del castillo y que tiene una función puramente presentativa de la situación.

La que se sitúa en el bosque es, en consecuencia, la primera escena de la ópera. La didascalia establece claramente dos lugares distintos: un intrincado conjunto de troncos de árbol por un lado y, por otra, una fuente.

En el momento inicial, Golaud y Mélisande no se han visto aún, y están separados. Esta situación probablemente connota, desde el principio, el aislamiento en que se mueven los personajes. Él, que perseguía a un jabalí, se ha perdido, y no puede encontrar el camino de salida del bosque. La primera frase es desesperada:

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt.

En los diversos diccionarios o tratados sobre simbología consultados (Cirlot¹⁰; Chevalier y Gheerbrant¹¹; Escartín Gual¹²; Julien¹³; Pérez Rioja¹⁴, el *bosque* es siempre connotado como un lugar *misterioso*, y por lo tanto poco seguro. Es también el símbolo de los proyectos que no pueden realizarse y acaban por morir. La presencia del bosque peligroso en gran número de leyendas y cuentos para niños (cuyo paradigma, en este sentido, podría ser *Hänsel und Gretel*) resulta significativa al respecto.

Ocasionalmente, el bosque presenta alguna sorpresa positiva para los protagonistas de la historia, como el hallazgo de un tesoro (Golaud encuentra allí a Mélisande). Pero lo más habitual es que sea un lugar amenazante, que en consecuencia hay que evitar, porque alberga las fuerzas y energías ocultas de la naturaleza. Simbólicamente, el bosque es la *noche*,

10 CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994.

11 CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.

12 ESCARTÍN GUAL, M., *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996.

13 JULIEN, N., *Dictionnaire des symboles*, Alleur, Marabout, 1989.

14 PÉREZ RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1980.

porque el sol se oculta entre su follaje. El culto a los bosques, por otro lado, se remonta a los pueblos primitivos, y los bosques sagrados fueron los primeros templos en muchas civilizaciones. Según Jung, el bosque representa nuestro propio inconsciente, y por eso es un lugar de preferencia como situación de los sueños.

El peligro, o al menos la inquietud, es pues el primer mensaje significativo del texto.

Frecuentemente, el culto a los bosques va relacionado con el culto a las aguas. Ambos elementos coinciden en el decorado de esta escena: Mélisande está al borde de una *fuenta* y mira al fondo del agua. El valor simbólico más general de la fuente —agua que surge continuamente— como elemento que significa energía vital está aquí anulado por la situación de angustia (como enfatiza alguna didascalía: «Elle sanglote profondément») en la que se encuentra la protagonista, pues es allí donde ha caído su *corona*.

Éste es uno de los escasísimos datos que proporciona el texto sobre la procedencia de Mélisande, además de otros que parecen irrelevantes (*Je suis née un dimanche! Un dimanche à midi!*, acto tercero, escena primera).

Deducimos que se trata de una reina o, al menos, una princesa, pero obviamente no es feliz. Y la pérdida de la corona connota quizá la pérdida de su rango, o el inicio de una nueva vida que nada tiene que ver con los tiempos precedentes (*Je me suis enfuie... enfuie... enfuie...*).

La situación de angustia se manifiesta en el llanto y en sus primeras palabras:

Ne me touchez pas! ne me touchez pas, le dice atemorizada a Golaud.

No sabe explicar de dónde viene. Sólo sabe su nombre y que le han hecho daño.

El final del diálogo es igualmente poco esperanzador:

Mélisande: *Où allez-vous?*

Golaud: *Je ne sais pas... Je suis perdu aussi.*

Acto I, escena II

Une salle du château

El *castillo* es, en principio, un refugio, un lugar seguro: «De su propio carácter —defensa aislada, construida casi siempre en un lugar dominante— deriva su significación simbólica de fortaleza, no sólo en sentido material sino moral»¹⁵. Pero, en este caso, se trata de un lugar frío y muy poco acogedor, como lo describirá Golaud más adelante (acto II, escena II):

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre... Il est très froid et très profond...

Así, del mismo modo que en la escena anterior el carácter vital de la fuente queda anulado por la profunda tristeza de Mélisande, la protección y el sosiego que da el castillo es sólo aparente. Será aún menos tranquilizador cuando, algunas escenas más adelante, la acción si sitúe en pasillos y subterráneos.

La *sala* sería, sin embargo, uno de los lugares más acogedores: un lugar de convivencia.

Arkel y Geneviève comentan una carta enviada por Golaud, en la que narra su encuentro con Mélisande. El misterio sobre la procedencia de ésta sigue sin desvelarse (y así será a lo largo de toda la obra):

Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient, et je n'ose pas l'interroger...

Elle pleure tout à coup comme un enfant...

Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée...

Golaud pide el consentimiento de su padre, y ruega que si da su aprobación para el regreso, enciendan una hoguera en la torre del castillo que mira hacia el mar. Es evidente la relación con el episodio de la vela del navío (blanca o negra) en la leyenda de Tristán e Iseo.

Arkël dice:

Je ne me suis jamais mis en travers d'une destinée.

Aparece Pelleás, con signos evidentes de haber llorado, lo que supone un mal presagio. El llanto es un *Leitmotiv* constante en el drama simbolista.

Acto I, escena III

Devant le château

La explanada delantera del castillo está cubierta por los jardines. El *jardín* es también, según la tradición, un «locus amoenus», un lugar agradable y propicio para los placeres y para el descanso, una especie de prolongación de Edén. Pero, como en las escenas anteriores, la connotación optimista desaparece inmediatamente, en cuanto comienza la acción, en este caso con las siguientes palabras de Mélisande:

Il fait sombre dans les jardins. Et quelles forêts, quelles forêts autour des palais!...

Geneviève, su interlocutora, ratifica plenamente estas sensaciones.

Sólo se percibe alguna claridad en la parte que mira hacia el mar.

Se insiste en la oscuridad del lugar:

Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil!

El carácter sombrío de la escena se acentúa aún más con la presencia de Pelléas presagiando una tormenta:

Il y aura mauvaise mer cette nuit...

Acto II, escena I

Une fontaine dans le parc

A lo dicho anteriormente sobre la *fuenta*, añadamos lo que piensa Jung: es el origen de la vida interior y de la vida espiritual. En esta escena, Pelléas lleva a Mélisande a su fuente:

Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi, lorsqu'il fait trop chaud dans les jardins.

Ahora sí hay un pequeño rayo de optimismo. Dice Mélisande:

Oh! L'eau est claire!

Simboliza con toda probabilidad la pureza de un amor que empieza a surgir sin que los protagonistas mismos se den cuenta de ello.

Pero no podía tardar el mal presagio: no se ve el fondo de la fuente, allí está todo oscuro. Se acentúa al mismo tiempo la sensación de soledad:

Comme on est seul ici... On n'entend rien.

Mélisande se acuesta sobre el mármol que bordea la fuente, como una premonición de la muerte. La desgracia anunciada llega cuando, por descuido, su anillo de bodas cae al fondo del agua.

Acto II, escena II

Un appartement dans le château

De nuevo, el interior del castillo no es un lugar de refugio, sino el escenario de sufrimiento: Golaud está herido, por haber caído del caballo «juste à midi» (el preciso momento en que el anillo había caído a la fuente). Mélisande le acompaña. Confiesa que es muy desgraciada

Je suis... je suis malade aussi...

Seigneur, je ne suis pas heureuse ici...

Todo ello acompañado de una nueva premonición:

Je sais que je ne vivrai plus longtemps

Él intenta consolarla, pero deja de hacerlo y se enfurece cuando nota que no lleva el anillo. La insta a ir a buscarlo inmediatamente.

Acto II, escena III

Devant une grotte

Los protagonistas intentan encontrar el anillo. Una *gruta* es también un lugar amenazador, refugio de alimañas, de dragones y de hechiceros. La entrada es muy oscura, tal como lo cuenta Pelléas:

Il fait si noir que l'entrée de la grotte ne se distingue pas du reste de la nuit...

Ven a tres viejos mendigos que duermen en la gruta. Mélisande se asusta, mientras Pelléas afirma:

Il y a une famine dans le pays.

Podría tratarse de una alusión a la peste y otros males colectivos frecuentes en la Edad Media, o bien de un nuevo detalle que lleva a la protagonista a darse cuenta de que otra mucha gente es tan infeliz como ella misma. En cualquier caso, no deja de sorprender este «toque de realismo» en el contexto de la literatura simbolista.

Como se podía suponer, no encuentran el anillo, para mayor preocupación de ambos.

Acto III, escena I

Une des tours du château —Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour.

Mélisande est à la fenêtre, pendant qu'elle peigne ses cheveux dénoués

En esta escena coexisten el espacio interior (Mélisande está dentro de la *torre*, asomada a la ventana) con el exterior (Pelleás se halla en el *camino de ronda* que rodea la torre), creando un ambiente mixto sumamente sugestivo. La torre es la parte más protegida del castillo, pero la *ventana* —espacio abierto— supone un cierto riesgo, especialmente cuando ella se inclina demasiado y podría caerse de allí. El camino de ronda sugiere peligro y movimiento: es un lugar de paso y de vigilancia.

La torre tiene igualmente, en la simbología habitual, una significación ascensional, de elevación espiritual. En la simbología cristiana, es un recinto cerrado, uno de los principales emblemas alegóricos de la Virgen («*turris eburnea*»).

Para Jung, en cambio, el símbolo de la torre se ordena perfectamente en la línea de los símbolos *fálicos*, tan frecuentes en el conjunto de la historia de los símbolos.

La situación de ambos personajes (ella en lo alto, él abajo) tiene también una clara significación: es la primera vez que se hace evidente la aspiración de él al amor de la mujer (es decir, a lo más alto en la tradición galante occi-

dental: se piensa inmediatamente en el *amour courtois*, en el caballero que busca el amor de la dama casada, y aquí la situación, además de adúltera, se puede considerar incestuosa).

En esta escena, que es clave (cronológica y significativamente) en el desarrollo del drama, tiene, sin que lo parezca en una primera y superficial lectura, una gran fuerza erótica. Tal fuerza viene dada por el diálogo mismo, pero más aún por la presencia de la *larga cabellera* que cuelga desde la ventana.

La cabellera abundante es uno de los signos más evidentes de la femineidad, especialmente desde el Renacimiento, en la cultura occidental: piénsese en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli como gran icono erótico: el cabello llega precisamente hasta el sexo de la diosa.

La mención del cabello largo y abundante de Mélisande aparecía ya en el acto segundo, escena primera:

Oui, ils sont plus longs que mes bras, ils sont plus longs que moi...

Ahora se produce un verdadero acto erótico, aunque los amantes estén físicamente separados y sólo alcancen a tocarse ligeramente las manos. Es la cabellera lo que verdaderamente los une: Pelleás acaricia suave, pero también ansiosamente, ese elemento metafórico del coito que cuelga desde la ventana, de modo incluso violento en un segundo momento: «La chevelure inonde Pelléas», aclara la acotación.

Esta situación amorosa, el único momento no sombrío del drama (*Il fait beau cette nuit... Il y a d'innombrables étoiles...*) acaba bruscamente con la llegada de Golaud, quien recrimina a ambos que se porten como niños.

Acto III, escena II

Les souterrains du château

Acto III, escena III

Une terrasse au sortir des souterrains

Se trata de las dos escenas más cortas del drama. Los «topoi» correspondientes no parecen necesitar una explicación larga: los *subterráneos* del castillo, donde Golaud hace ver a su hermano «le fond du gouffre» con tono violentamente amenazador, en un ambiente que presagia de nuevo la muerte (el agua estancada y maloliente tiene justamente ese significado, en contraste con la fuente de donde mana el agua clara: *Ça sent la mort*, dice Pelleás), son la antinomia de la *terrazza exterior*, donde éste puede respirar el aire libre y sentirse aliviado.

Acto III, escena IV

Devant le château

Encontramos de nuevo un «topos» mixto. Desde el exterior, Golaud obliga obsesivamente al pequeño Yniold a observar, a través de una ventana a la que aquél no puede acceder, lo que ocurre en la habitación de Mélisande. El niño sólo observa que los amantes tienen miedo de la oscuridad y que lloran siempre cuando están juntos.

A partir de aquí se repiten los escenarios anteriores: el *pasillo*, una *terrace* y la *fuenta* en el acto IV (tres escenas) y el *dormitorio* de Mélisande en el acto V (escena única). Golaud, furioso de celos, llega a maltratar físicamente a su esposa (la cabellera es de nuevo el objeto simbólico, ahora objeto de castigo y no de placer) y Arkël, que presencia la escena, no duda en afirmar (acto cuarto, escena primera):

Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du coeur des hommes!

La esperanza que supone el hecho de que la protagonista vaya pronto a ser madre no alivia la situación sombría y llena de violencia, pues la niña que nace está muy débil.

En un acto de furia celosa, Golaud llega a matar a su hermano (acto cuarto, escena III). Mélisande, muy enferma y alterada por el sufrimiento moral, muere igualmente (acto quinto y último), no sin que antes Golaud intente que le confiese si su amor con Pelleás ha sido «culpable»:

Je te demande si tu l'as aimé d'un amour défendu...

Ella dice que no.

CONCLUSIÓN

El contraste entre todos estos espacios escénicos proporciona riqueza a las diversas situaciones teatrales. Las connotaciones son a veces evidentes desde el principio, y sólo se manifiestan en otras ocasiones a lo largo del desarrollo de la acción.

El ambiente general del drama, amenazante y misterioso, viene dado por todos esos elementos de la escenografía (habría que hablar también de actuación y de iluminación) además lógicamente de los elementos textuales.

Los contrastes no se limitan a la oposición exterior/interior mencionada. La significación más profunda de la obra viene dada por otros menos evidentes pero no difícilmente detectables:

- Peligro/seguridad
- Ternura/violencia
- Luz/oscuridad
- Frío/calor

- Juventud/vejez
- Felicidad/infelicidad
- Risa/llanto
- Amor/desamor/celos
- Vida/muerte

Esta última oposición es sin duda la más significativa: no en vano es el eje principal en torno al que se desarrolla la creación literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BODART, P. (éd.), *Maurice Maeterlinck*, Paris, Pierre Seghers, 1962.
- CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.
- DELGADO CABRERA, A., *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- «Maeterlinck, Debussy y el libreto de *Pelleás et Mélisande*», *Correspondance* 3, 1993, pp. 127-135.
- ESCARTÍN GUAL, M., *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996.
- GOLÉA, A., *Pelleas et Mélisande. Analyse littéraire et musicale*, Paris, s/ed., 1952.
- GULLÓN, R., «Simbolismo y ensueño», in VV.AA., 1984, 99. 1-13.
- HALBREICHT, H., «Le compositeur au sujet de son oeuvre», *Pelleás et Mélisande* [libreto de la grabación Erato], Paris, 1981, s/p.
- JULIEN, N., *Dictionnaire des symboles*, Alleur, Marabout, 1989.
- MAETERLINCK, M., *La princesse Maleine*, Publication de *Serres chaudes* (poésie), 1889.
- *Pelleás et Mélisande*, Paris, Grasset, 1972.
- MICHALSZYCK, J. S., «Un opéra de chambre», *Pelleás et Mélisande* [libreto de la grabación D. M.], Hamburgo, 2002, pp. 20-21.
- PÉREZ RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1980.
- SORDO, E., «Maeterlinck: del Simbolismo a lo invisible», in VV.AA., 1984, pp. 45-47.

TOUCHARD, P. A., «Le dramaturge», in BODART, P. (éd.), *Maurice Maeterlinck*, Paris, Seghers, 1962, pp. 345-353.

VALLAS, L., *Debussy*, Paris, Plon, 1926.

VV.AA., *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, 1984.

GABRIELLE ROY: PERSONAJES EN BUSCA DE SU ESPACIO

OLAYA GONZÁLEZ DOPAZO
Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

En 1929 Virginia Woolf fue invitada a dar una conferencia sobre las mujeres. El resultado fue *A room of one's own*, traducido como *Una habitación propia*. En este brillante ensayo la escritora inglesa afirma que la causa por la que las mujeres no habían logrado situarse al mismo nivel que los hombres era la falta de una habitación propia, es decir, de un espacio físico y de una renta que les permitiera poder dedicarse a labores creativas.

Frente a esta reflexión, Liz Bondi recoge en su artículo «Feminism, Postmodernism and Geography: Space for Women?» la idea contraria: si el tiempo se relaciona con lo activo, con lo que evoluciona, y el espacio con lo pasivo, el primero ha sido considerado como masculino y el segundo como femenino, o más bien como lo propio del colectivo de los «otros», que incluye a mujeres, negros, homosexuales e inmigrantes.

De este modo, en el primer caso se relaciona el espacio con una potencial actividad femenina, y en el segundo es la supuesta pasividad de las mujeres la que se presenta como inherente al espacio. No obstante, sendas reflexiones coinciden en establecer una relación entre mujer y espacio que no podemos dejar de señalar y que a continuación analizaremos en el caso concreto de Gabrielle Roy y los personajes de su obra literaria.

Gabrielle Roy nace en Manitoba en 1909, la última de los ocho hijos de Léon y Mélina. Sus abuelos maternos habían dejado su Quebec natal para instalarse en dicha región, ya que el gobierno canadiense había tomado la decisión de ceder las tierras a los colonos que las quisieran cultivar. La joven

Gabrielle vivirá en Manitoba hasta que, tras una estancia de dos años en Europa se instale definitivamente en Quebec, donde vivirá hasta su muerte en 1983. Se considera que su obra literaria forma parte de la literatura quebequesa, pero no por ello hay que olvidar que en gran parte de sus escritos el marco de las llanuras manitobanas le ofrece un referente espacial cargado de simbolismo. Las llanuras, omnipresentes en lo que Carol J. Harvey denomina el «ciclo manitobano», compuesto principalmente por *Rue Deschambault*¹, *La Route d'Altamont*² y *Ces enfants de ma vie*³, aparecerán igualmente en los relatos que componen *Un jardin au bout du monde*⁴. En nuestro análisis nos detendremos en las dicotomías llanura/colina y llanura/jardín, para finalmente proponer nuestra interpretación de la utilización del espacio por parte de la escritora: un número considerable de los personajes son mujeres o inmigrantes que evolucionan en un espacio que les es ajeno y que, perdidos física y metafóricamente en la inmensidad de la llanura, tratan de reencontrarse con ellos mismos.

LLANURAS Y COLINAS EN *LA ROUTE D'ALTAMONT*

Las colinas y la llanura manitobana son los ejes que sustentan los diferentes relatos recogidos en *La Route d'Altamont*, como la propia Gabrielle Roy se ha encargado de indicar en un escrito titulado «Mon héritage du Manitoba»:

Mes grands-parents maternels, originaires d'un petit pays perdu dans les contreforts des Laurentides, au nord de Montréal, un beau jour quittèrent tout ce qui avait été jusque-là leur vie pour répondre, comme tant d'autres à l'époque, à l'appel de l'Ouest [...]. Ils voyagèrent [...] à travers la plaine encore sauvage [...] vers les ondulations de la Montagne Pembina dont le relief quelque peu accidenté allait, selon les calculs de mon optimiste grand-père, consoler sa femme de la perte des collines natales —mais ça allait être bien le contraire: la vue de ces simulacres de collines devait aiguïser à jamais chez elle le regret des âpres coteaux de sa jeunesse. Ainsi allait naître et se perpétuer dans notre famille un amour partagé entre la plaine et la montagne, un déchirement, comme je l'ai raconté dans *La Route d'Altamont* [...]⁵.

1 ROY, G., *Rue Deschambault*, Paris, Flammarion, 1955.

2 ROY, G., *La Route d'Altamont*, Paris, Flammarion, 1966.

3 ROY, G., *Ces enfants de ma vie*, Paris, Hachette, 1977, in Harvey, C.J., *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 1993, p. 8.

4 ROY, G., *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 1975.

5 *La Route d'Altamont*, op. cit., p. 153 (1978).

Más adelante la autora reitera la importancia de los paisajes manitobanos de su infancia: «Pourtant, de tout ce que m'a donné le Manitoba, rien sans doute ne persiste avec autant de force en moi que ses paysages»⁶.

En el relato «La route d'Altamont» que da nombre al volumen, se narra el viaje en coche de Christine, *alter ego* de la autora⁷, con Éveline, su madre, a través de la vasta llanura, «le plus plat pays du monde, cette vaste plaine du sud du Manitoba»⁸. Pero la joven se pierde y llega a las colinas de Pembina. Su madre, que se había quedado dormida, se despierta y descubre con alegría que el relieve le trae el recuerdo de las colinas de su Quebec natal. Nada podía hacerle imaginar que se despertaría rodeada de colinas: «Dans toute cette plaine immense, comment se fait-il, Christine, que Dieu n'a pas songé à mettre au moins quelques petites collines?»⁹, se había lamentado al principio del relato.

La crítica está de acuerdo en afirmar que la llanura y las colinas no son simples elementos topográficos. Para Carol J. Harvey «l'espace géographique décrit par Gabrielle Roy avec tant de fidélité et d'amour se révèle comme un décor sur lequel est projeté le paysage de l'âme»¹⁰. El viaje a las colinas, según la interpretación de Harvey, representa para Christine el futuro, pues en breve dejará las llanuras, símbolo de su infancia, para realizar un viaje a Europa. Contrariamente, para su madre las colinas representan el pasado; son el decorado de su infancia quebequesa, frente a la llanura manitobana que simboliza su vejez. Dennis Essar, en su artículo «Gabrielle Roy et la création littéraire: de l'espace et du temps dans *La Route d'Altamont*», resalta la importancia de las oposiciones binarias, que se manifiestan desde el mismo título y que contrastan lo vertical —Altamont— con lo horizontal —la llanura—, con todo el simbolismo que ello conlleva y que ha sido convenientemente analizado por el autor.

6 *Ibid.*, p. 165.

7 HARVEY, C.J., *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint Boniface, Les Éditions des Plaines, 1993, p. 260. Parece claro que existe una identificación entre Gabrielle Roy y Christine, identificación que puede ser cotejada comparando los relatos calificados como «de inspiración autobiográfica» con la propia autobiografía de la escritora (*La détresse et l'enchantement*, 1984), así como con la amplia y rigurosa biografía de François Ricard (*Gabrielle Roy. Une vie*, 1996), pues «les allusions autobiographiques du cycle manitobain sont tellement nombreuses que Christine est devenue pour beaucoup de lecteurs la réplique de Gabrielle Roy aussi sûrement que l'auteur a dû s'identifier à son personnage fictif».

8 *La Route d'Altamont*, *op. cit.*, p. 171.

9 *Ibid.*, p. 169.

10 *Op. cit.*, p. 207.

Pero no debemos dejarnos llevar por la oposición o el contraste aparentes, surgidos tras una lectura inicial. Si aceptamos el viaje como la metáfora de una búsqueda espiritual de los personajes, las colinas se revelan como el elemento común entre las dos mujeres, el espacio en que se reúnen y que supone un punto de partida para ambas. El viaje a las colinas puede interpretarse como la realización de sendos deseos que, si bien no son aceptados por la otra persona, las une y las identifica. Christine cree que podrá hacer feliz a su madre con sus muestras de cariño: «un mot tendre, une caresse, un sourire peuvent suffire»¹¹. Por ese motivo en un principio no acepta que el viaje a las colinas sea lo que llene a su madre de felicidad:

Peut-être en ai-je voulu à ma mère de souhaiter autre chose que ce que je croyais bon de souhaiter pour elle. À dire vrai, je m'étonnais que, vieille et parfois lasse, maman abritât encore des désirs qui me paraissaient être ceux de la jeunesse. Je me disais: ou l'on est jeune, et c'est le temps de s'élancer en avant pour connaître le monde; ou l'on est vieux, et c'est le temps de se reposer¹².

Para Christine, el viaje a las colinas representa la constatación de que su Manitoba natal no es su espacio, «que j'étais ici par l'effet du hasard et que j'aurais à découvrir l'endroit du monde encore inconnu de moi où je pourrais me sentir peut-être un peu à ma place»¹³. Éveline tampoco acepta el deseo de su hija: «Si tu veux écrire, tu n'as pas besoin pour cela de courir au bout du monde. Notre petite ville est composée d'êtres humains. Ici comme ailleurs il y a à décrire la joie, les chagrins, les séparations...»¹⁴, pero al final Christine impondrá su decisión de realizar un viaje a Europa contra la voluntad de su madre.

En definitiva, el viaje maravilloso hacia las colinas de Altamont suponen la felicidad de un reencuentro para la madre y la evidencia de la necesidad de viajar para Christine, pero en ambos casos dicho viaje hace patente que, por un lado, cada uno de los personajes tiene un deseo que se manifiesta en términos espaciales —ninguna de las dos se encuentra a sus anchas en las llanuras de Manitoba— y que, por otro lado, la realización de sus deseos crea un abismo de incompreensión entre las dos mujeres. Dicho distanciamiento se inicia con el tercer y último viaje que realizan a las colinas: «En un sens, c'était le même paysage que nous avions parcouru et aimé, mais en

11 *La Route d'Altamont, op. cit.*, p. 179.

12 *Ibid.*, pp. 179-180.

13 *Ibid.*, p. 211.

14 *Ibid.*, p. 215.

plus flou»¹⁵. En las colinas madre e hija son conscientes de sus diferencias y de su separación inminente. El distanciamiento será total cuando ambas mujeres se intercambien toda una serie de cartas banales de un lado a otro del océano:

Je lui envoyais des cartes postales, y griffonnant quelques mots: «Mère, si seulement tu pouvais voir Notre-Dame de Paris...», «les jardins de Kew par un jour de printemps...» [...] Ma mère me répondait par de longues lettres patientes, douces, méticuleuses et menteuses, si menteuses¹⁶.

A pesar de la separación, mucho más profunda que la simple distancia espacial, al final del relato vuelve a ponerse de manifiesto un paralelismo absoluto entre ambas mujeres. Gabrielle Roy, o el personaje de Christine en la ficción, continuará buscando su espacio en Europa y Quebec, encontrará en Londres una «habitación propia» en la que empezará a escribir y finalmente se instalará en Montreal, donde empezará su carrera como novelista. De este modo, a la búsqueda de un espacio físico se puede superponer la necesidad de un espacio simbólico en el que no haya lugar para la discriminación lingüística y de género¹⁷. Y ese espacio o vía para conseguir su propia representación no es otro que la escritura.

En lo que respecta a su madre, tras su muerte, ella también encontrará su espacio simbólico, pues «son âme capricieuse et jeune s'en alla en une région où il n'y a sans doute plus ni carrefours ni difficiles points de départ. Ou peut-être y a-t-il encore par là des routes, mais toutes vont par Altamont»¹⁸. Para las dos mujeres, el encuentro fortuito con las colinas representa un viaje iniciático que conlleva el encuentro con ellas mismas. Según Marc Gagné, «encore et surtout, la route conduit vers la découverte de soi, de sa propre identité»¹⁹ y ahí reside precisamente la identificación —efímera— entre madre e hija, previa a la posterior separación definitiva.

LLANURAS Y JARDÍN EN *UN JARDIN AU BOUT DU MONDE*

Martha Yaramko, protagonista de este relato, es una inmigrante ucraniana que sufre el conflicto de identidad de los que «n'étaient plus tout à fait des

15 *Ibid.*, p. 223.

16 *Ibid.*, p. 229.

17 La escritora ha sufrido una doble discriminación: de género, al ser una mujer en la sociedad patriarcal, así como lingüística, al ser francófona en un medio anglófono.

18 *La Route d'Altamont, op. cit.*, p. 229.

19 GAGNÉ, M., *Visages de Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 101.

Ukrainiens, sans pour cela être des Canadiens, pauvres gens perdus et si découragés qu'ils ne paraissent plus s'aider en rien»²⁰. Muy clarificadora es su sensación respecto a Canadá:

Le Canada, elle en faisait partie bien sûr, elle avait même quelque part, enfoui précieusement, son certificat de naturalisation [...] Cependant, plutôt qu'un véritable pays, le Canada lui apparaissait comme une immense carte géographique aux découpures bizarres²¹.

La materia de este relato se encuentra en el reportaje «De turbulents chercheurs de paix» recogido en *Fragiles lumières de la terre*²², donde Gabrielle Roy describe el asentamiento de 17000 Doukhobors en las llanuras del oeste canadiense. En él la reportera describe a Masha, una inmigrante que encontró en uno de sus viajes, a la cual se equipara en tanto que mujer que se siente desplazada y que no se identifica con el lugar en el que vive, y cuya historia desarrollará más tarde creando el personaje de ficción de Martha Yaramko.

De la misma manera y ya en el plano de la ficción, al igual que Éveline en *La Route d'Altamont*, Martha es un personaje que no logra identificarse con el espacio en el que evoluciona. Los vastos espacios de la llanura canadiense, que representan la libertad en un primer momento, se transforman rápidamente en símbolo de su soledad, motivo por el cual se refugiará en los recuerdos de su pasado, que se materializan en el jardín que «reproduit l'atmosphère presque exacte de la pauvre ferme d'où ils venaient, dans leur Volhynie natale»²³. La soledad se describe, en términos espaciales, con los trazados de las carreteras y los postes telefónicos, signos de comunicación que realzan la extensión de la llanura y la infinita distancia entre los Yaramko y el mundo que les rodea, resultando auténticos símbolos de incomunicación para este matrimonio. El valor metafórico de la llanura en este relato es innegable.

La soledad de la mujer se ve acentuada por la ausencia de los hijos, asimilados a la cultura canadiense: «griffonnés en anglais au dos de cartes postales, on recevait d'eux de petits messages, avec «leurs amitiés et bons souvenirs», et, de temps en temps encore, une vraie lettre qu'ils n'adressaient plus qu'à Mrs. Yaramko»²⁴ y por la inexistente comunicación con

20 *Un jardin au bout du monde*, op. cit., p. 132.

21 *Ibid.*, loc. cit.

22 ROY, G., *Fragiles lumières de la terre*, Montreal, Boréal, 1978.

23 *Un jardin au bout du monde*, op. cit., p. 125.

24 *Ibid.*, p. 149.

Stépan, su marido: «depuis combien de temps durait-il, ce silence? Deux ans, trois, ou plus encore?»²⁵.

Una vez más, entre los protagonistas de este relato se establece una serie de oposiciones que han sido señaladas por Nicole Bourbonnais²⁶, entre otros. Stépan se nos presenta como un ser negativo para quien la vida no es más que un inmenso exilio. A lo largo del relato contrastan el carácter sombrío y taciturno de Stépan, así como su aislamiento, con el dulce diálogo que Martha mantiene con el viento, la luz y las flores. El jardín se presenta como la materialización de la incomunicación del matrimonio: «Avec des fleurs [...] il saisissait lentement depuis quelque temps en quoi Martha toujours avait été son ennemie»²⁷. Stépan, con su carácter huraño, no es capaz de vivir plenamente en el espacio que le rodea, aislado en la llanura. Frente a él, Martha se muestra agradecida: «c'était au bout d'une telle vie, comme pour la remercier et la célébrer, que Martha cultivait encore des fleurs»²⁸.

En el momento de su muerte, Martha se entregará a las fuerzas telúricas, «à cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes»²⁹, encontrando así su espacio en la naturaleza, ya que ni su Ucrania natal ni las desoladoras llanuras de Canadá la han aceptado. El viento, que hace silbar las hojas de los árboles, «jamais donc il ne cesserait de la relier à la source vive de sa vie»³⁰, y es a él a quien Martha se entrega al final de sus días.

Finalmente, al igual que ocurre con las colinas en *La Route d'Altamont* y a pesar de las apariencias, el jardín se revela como el espacio en el que el matrimonio se reencuentra, antes de la separación originada, una vez más, por la muerte. Martha cae enferma y, tras una noche especialmente fría,

Écartant davantage le rideau, elle vit, au ras de la maison, une grosse main calleuse, usée, si pathétique, qui retirait les petits capuchons de papier dont les plantes avaient été coiffées la veille pour les aider à résister au froid de la nuit. La pile des imprimés de Codessa avait dû y passer; maintenant le pauvre vieil homme n'aurait même plus de lecture pour les jours froids et solitaires de novembre³¹.

25 *Ibid.*, p. 166.

26 BOURBONNAIS, N., «La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy», *Voix et Images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, pp. 367-384.

27 *Un jardin au bout du monde, op.cit.*, p. 145.

28 *Ibid.*, p. 148.

29 *Ibid.*, p. 179.

30 *Ibid.*, p. 125.

31 *Ibid.*, p. 167.

Esa misma noche Martha, reconciliada así con su marido, morirá, dejando como nexo de unión entre ambos la naturaleza y la tierra que la acogerá para siempre, con la certeza de que las flores seguirán brotando y no serán descuidadas. Como ocurre con las colinas de *La Route d'Altamont*, el jardín será el espacio que representa una unión fugaz entre los protagonistas en un primer momento, y una eterna separación después.

CONCLUSIÓN

Los ejemplos de estas mujeres inmigrantes, personajes doblemente marginales de la sociedad, nos llevan a establecer un claro paralelismo con la autora. Todas ellas son conscientes de su problema de identidad y dicho problema está estrechamente relacionado con el espacio. A este respecto, Julia Kristeva realiza la siguiente reflexión: «Au lieu de s'interroger sur son «être», il s'interroge sur sa place: *Où suis-je?*» plutôt que «*Qui suis-je?*»³². Gabrielle Roy es un claro ejemplo, a causa de su doble desarraigo, de búsqueda de un espacio a su medida, así como de la vía para conseguir su propia representación: ésta no será otra que la escritura. Y situándose ella misma en la periferia, la escritora dará voz a todas las mujeres inmigrantes de sus relatos. Todas ellas buscarán refugio y consuelo mediante un nuevo concepto de espacio, más simbólico que el meramente físico en el que evolucionan, un lugar en el que puedan ser representadas ya que, siendo la mujer inmigrante doblemente irrepresentable,

[on a] tenté de désigner *un espace, réel ou symbolique*, qui pût précisément leur tenir lieu de patrie ou plutôt de matrice. *Ces exilées ont pensé leur lutte comme nationalisation*³³. Ainsi ont-elles cherché racine tantôt dans le corps propre, tantôt dans la langue comme langue maternelle, tantôt dans l'hypothèse chimérique d'un matriarcat passé. Certaines se sont inventé des dieux, des déesses, mimant jusqu'à ce point la culture qu'elles désavouaient, l'homologuant, rêvant d'Église³⁴.

Entendiendo esa búsqueda de un espacio propio —de una «habitación propia»— como nacionalización, y siguiendo la idea de Yuval-Davis, ciertamente existen muchas definiciones de nación, pero todas ellas resultan una especie de «lista de la compra» donde se incluyen la lengua, el territorio, la

32 KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 15.

33 La cursiva es mía.

34 LAMOUREUX, D., *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1986, p. 11.

raza, la historia común y las tradiciones. A la vista de todas ellas, Yuval-Davis señala que «the ingredient missing from all these definitions, however, is [...] common destiny»³⁵. Queremos señalar que todos los ingredientes que tradicionalmente componen la idea de nación no tienen razón de ser en el caso de Gabrielle Roy y sus personajes marginales, pues difieren su lengua, su pasado o sus tradiciones. Sin embargo, todos ellos, Roy y sus personajes, comparten un destino común: el destino de la búsqueda de la representación.

Gabrielle Roy, una vez que encuentra su lugar en el mundo, que no es otro que el espacio simbólico de la escritura, opondrá el espacio impersonal de la llanura al otro más íntimo —desde un punto de vista psicológico—, representado por las colinas o el jardín, y encabalará las voces de sus personajes a la suya propia, gracias al uso, entre otros elementos, del discurso indirecto libre y de la forma interrogativa. De manera que creemos que no habría una mejor forma de finalizar que hacerlo de este modo: ¿Hasta qué punto consigue Gabrielle Roy dotar a sus personajes de una parte de su propio desarraigo y de su sentimiento de marginalidad? ¿Acaso no se plasma a sí misma en cada uno de ellos, eternos nómadas en busca de su lugar en el mundo? Y en suma, para Gabrielle Roy, ¿acaso no es la escritura el espacio simbólico en el que se desenvuelve como sujeto autónomo y libre de cadenas?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDI, L., «Feminism, postmodernism and geography: space for women?», en McDOWELL&SHARP, *Space, gender, knowledge*, Bristol, Arrowsmith, 1997, pp. 73-82.
- BOURBONNAIS, N., «La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy», *Voix et Images*, vol VII, n° 2, hiver 1982, pp. 367-384.
- ESSAR, D., «Gabrielle Roy et la création littéraire: de l'espace et du temps dans *La route d'Altamont*», in SAINT-PIERRE, A. - RODRIGUEZ, L. (dir.), *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*. Actes du 4^e colloque du CEFCO tenu au collège universitaire de Saint-Boniface les 23 et 24 novembre 1984, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985.

35 YUVAL-DAVIS, N., *Gender & Nation*, Londres, Sage, 1997, p. 19.

- GAGNÉ, M., *Visages de Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin, 1973.
- HARVEY, C. J., *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 1993.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- LAMOUREUX, D., *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1986.
- RICARD, F., *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996.
- ROY, G., *Rue Deschambault*, Paris, Flammarion, 1955.
- *La Route d'Altamont*, Paris, Flammarion, 1966.
- *Un Jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 1975.
- *Ces enfants de ma vie*, Paris, Hachette, 1977.
- *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, 1978.
- *La Détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 1984.
- YUVAL-DAVIS, N., *Gender & Nation*, Londres, Sage, 1997.

EL ESPACIO DE LA ESCRITURA EN LOS RELATOS CORTOS DE BÉATRIX BECK

PEDRO PARDO JIMÉNEZ
Universidad de Cádiz

A pesar de contar con una larguísima carrera literaria y de haber obtenido los premios más prestigiosos que se conceden en el mundo de las letras, Béatrix Beck no ha suscitado nunca un excesivo interés por parte de la crítica. En francés, la bibliografía existente sobre ella se reduce a la entrevista que le dedicó la revista *Magazine littéraire* en junio de 1994 y al libro *Confidences de Gargouille*¹, una autobiografía por persona interpuesta basada en charlas con la autora. En español, de toda su obra sólo se ha traducido el cuento para niños *La rana en el tintero*² y un par de novelas editadas en Sudamérica en los años 50 y hoy de difícil acceso³; por otra parte, la única literatura secundaria que hemos podido encontrar en nuestro idioma es un breve artículo de prensa de Mario Vargas Llosa que se remonta a la misma década⁴. Así pues, Béatrix Beck es una escritora poco conocida en Francia y prácticamente desconocida en España, por lo que no estará de más hacer un breve recorrido por su trayectoria vital y literaria.

Béatrix Beck, que nació el 30 de julio de 1914 —es decir, el día antes de la declaración de la Primera Guerra mundial—, es hija del escritor belga Christian Beck, al que prácticamente no conoció, pues murió cuando ella no

1 BECK, B., *Confidences de Gargouille*, Paris, Grasset, 1998.

2 BECK, B., *La rana en el tintero*, Madrid, Altea, 1984 y 1986; Alfaguara, 1985.

3 BECK, B., *León Morin, Sacerdote*, Buenos Aires, Emecé, 1954 (traducción de Silvina Bullrich) y *Acomodos con el cielo*, Buenos Aires, Ediciones La Reja, 1956 (traducción de Isabel de la Hoz).

4 VARGAS LLOSA, M., *El cielo y Béatrix Beck* («Las horas vacías»), *Extra*, Año II, n° 71, Lima, 29 de mayo de 1956.

había cumplido todavía los dos años. Pasó toda su infancia y juventud en Francia y cursó estudios de Derecho en Grenoble, donde se unió a las Juventudes comunistas y conoció a Naum Szapiro, un judío de origen bielorruso que en 1936 se convertiría en su marido. El otoño de este año será un tiempo de gran agitación vital para la escritora: su boda vendrá seguida del suicidio de su madre, una mujer psíquicamente inestable, y del nacimiento de su primera y única hija, Bernadette. Cuatro años después, nada más comenzar la Segunda guerra, Naum Szapiro muere en el frente. Béatrix Beck tiene entonces que enfrentarse a una situación laboral disparatada: al no tener la nacionalidad francesa, no puede ejercer su profesión de abogada, por lo que ha de trabajar sucesivamente como obrera, modelo de posado para estudiantes de arte y asistenta de limpieza. Decide pues trasladarse a Bélgica, país en el que no le reconocen no ya su licenciatura en Derecho, sino ni siquiera los estudios secundarios. Así las cosas, la joven se ve obligada a vender la correspondencia que su padre mantuvo con André Gide, y el dinero obtenido le permitirá dedicarse durante un año a escribir su primera novela, *Barny*, publicada por Gallimard en 1948. De regreso en París, Béatrix Beck es contratada como secretaria personal por André Gide, y gracias a *Léon Morin, prêtre*, su tercera novela, se convierte en la segunda mujer en obtener el premio Goncourt. Ni siquiera este reconocimiento le permitirá vivir exclusivamente de la literatura, por lo que en adelante alterna el periodismo con las clases que imparte como profesora invitada en universidades de Estados Unidos y de Québec. A principios de los años 70, la autora entra en una larga depresión en la que concurren fundamentalmente dos circunstancias: el rechazo de sus textos por parte de diferentes editoriales —entre ellas Gallimard, que hasta ese momento había publicado todas sus novelas—, y el fracaso de la historia de amor platónico que mantuvo con una mujer en Québec. Poco a poco, Beck consigue sin embargo superar estos años negros hasta que, en 1979, la concesión del premio Inter a *La Décharge* proclama el regreso a la escena literaria de una autora que por entonces tenía ya más de sesenta y cinco años. Desde aquel momento hasta hoy, Béatrix Beck ha seguido escribiendo a razón de un libro por año aproximadamente, tenacidad que en 1997 le valió el gran premio de literatura de la Academia francesa.

En la obra de Beck se dibuja claramente un primer periodo compuesto por cinco textos autobiográficos, que empieza en 1948 con la citada *Barny* y se cierra en 1963 con *Le muet*⁵, donde la joven Barny Aronovitch se convierte por fin en escritora y publica su primera novela, titulada precisamente,

5 BECK, B., *Le muet*, 1963, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.

y aquí la ficción se funde con la realidad, *Barny*. Sobre esta etapa, la autora dirá: «Écrivant mon autobiographie, je me faisais l'effet d'un enfant qui donne la main pour s'aider à marcher, pour ne pas tomber, à une grande personne qui est la réalité»⁶. Se trata de un ciclo novelesco en el que se apreciaba ya una escritura propia que aparece en ese estilo sobrio que la crítica del momento definió como «puntillismo literario» y en la sorprendente fidelidad con que se reproduce el discurso hablado de los personajes. Ambos rasgos se dan igualmente en la segunda fase de la producción de Beck, también basada en vivencias personales, pero más variada que la anterior en la medida en que *Barny*, el doble literario de la autora, cede el primer plano del relato a otros personajes. Por poner algunos ejemplos, *La Décharge*⁷ narra la búsqueda de la felicidad de Noémi, una joven que vive en un vertedero; *Devancer la nuit*⁸, describe en fórmula epistolar la personalidad de ese buen amigo de Béatrix Beck que fue Roger Nimier; *Josée dite Nancy*⁹ recoge las vicisitudes de una joven prostituta que en la realidad fue vecina de la escritora, como también fue su amante el protagonista de *Don Juan des forêts*¹⁰, ese hombre casado, conservador e hipócrita que en la novela lleva la seducción a tal extremo que acaba por iniciar a su propia hija. Este periodo, que la crítica definió en su momento como la «seconde manière» de Beck, no era en realidad más que una «deuxième manière» en la medida en que no se trataba de una fórmula de escritura definitiva. A partir de 1990, fecha de publicación de *Grâce*¹¹, se inicia en efecto una tercera etapa que se caracteriza fundamentalmente por una tendencia cada vez más acusada a la concisión narrativa y que de manera natural encuentra su espacio expresivo en el género del relato corto y más específicamente en la *nouvelle*. Si bien es cierto que las novelas de Beck nunca fueron demasiado largas, no deja de ser significativo que desde entonces hasta hoy haya publicado dos novelas singularmente breves, cinco libros de *nouvelles* y un libro de cuentos.

Según la autora, se trata de una simple cuestión de edad:

Dans l'écriture, l'âge s'est manifesté pour moi par une stérilité partielle qui m'a conduit à publier principalement, ces dernières années, des recueils de nouvelles [...] Lorsque je constate, après avoir achevé une nou-

6 *Confidences de gargouille*, op. cit., p. 281.

7 BECK, B., *la Décharge*, 1979, in *Guidée par le songe*, op. cit.

8 BECK, B., *Devancer la nuit*, 1980, in *ibid.*

9 BECK, B., *Josée dite Nancy*, 1981, in *ibid.*

10 BECK, B., *Don Juan des forêts*, 1983, in *ibid.*

11 BECK, B., *Grâce*, 1990, in *ibid.*

velle, qu'elle ne dépasse pas trois feuillets, je suis comme la montagne accouchant d'une souris. C'est drôle, j'ai l'impression que j'en dis tellement. Est-ce que je me fais des illusions? Tant de vie, d'histoire, de substance, et un si petit nombre de pages¹².

Y es cierto que, si no la edad, la circunstancia actual de Béatrix Beck puede haber influido de manera importante en su modo de escribir. Ya hemos visto que en su obra la narración parte invariablemente de la propia experiencia, de suerte que la ficcionalización de la realidad se impone a la invención más o menos pura: en este sentido, la vida retirada en el campo, refugio de la autora a partir de 1981, no ofrece un material narrativo especialmente variado. Si a ello añadimos que no hay en los textos el menor atisbo de recuerdos de otro tiempo, comprenderemos sin dificultad que los relatos se construyan sobre anécdotas cada vez más sencillas¹³.

Sin embargo, en esta evolución hacia la brevedad puede evocarse otro factor que, siendo más sutil, resulta en mi opinión más decisivo, y por ello será sobre el que me extienda a continuación. Me refiero al lugar cada vez más preeminente que el discurso narrativo ha ido adquiriendo en las *nouvelles* de Béatrix Beck hasta convertirse en su preocupación primordial, suponga ello o no un eventual menoscabo de la intriga. Recientemente, la autora reflexionaba sobre el hecho literario en estos términos: «Robbe-Grillet a bien raison quand il écrit que le véritable écrivain est celui qui n'a rien à dire»¹⁴. Y más tarde, y de manera aún más explícita: «En littérature, il me semble que la manière et la forme comptent plus que le fond»¹⁵. Ambas declaraciones, que vienen a subrayar que lo importante no es lo contado, sino el proceso mismo de la escritura, no se sitúan en el caso de Beck en el ámbito del simple gusto literario, sino en la dimensión, más profunda, de la propia necesidad expresiva. Sobre el tema de la brevedad, y hablando ya de su caso particular, Beck había afirmado anteriormente: «Mon éditeur, à un moment donné, m'a reproché d'écrire, de façon trop serrée souvent, des livres trop petits. Mais je n'y peux rien, il y a certaines nécessités intérieures.

12 *Confidences de gargouille*, *op. cit.*, p. 16.

13 La sorpresiva presencia en la casa de un pequeño lagarto, que supone un acontecimiento diferente en la rutina cotidiana en «Un lézard minuscule» (in *Vulgaires vies*, Paris, Grasset, 1992) o el anidar de una pareja de golondrinas, promesa de futuro, confrontado a la muerte inminente del protagonista en «Hirondeaux» (in *Moi ou autres*, Paris, Grasset, 1994, por poner sólo algunos ejemplos).

14 *Confidences de gargouille*, *op. cit.*, p. 123.

15 *Ibid.*, p. 274.

J'ai le besoin d'écrire, pas le besoin de traiter tel ou tel sujet»¹⁶. De hecho, no es difícil observar que en los relatos de este tercer periodo que hemos denominado «etapa de la *nouvelle*» los temas que aparecen son más o menos los mismos que en las etapas anteriores: la muerte, el sentimiento de la soledad, la fragilidad del ser humano, la existencia de Dios, etc., todo ello tamizado a través del humor negro que siempre caracterizó a la autora. La diferencia es que el acontecimiento, el desarrollo de una anécdota más o menos compleja, ha cedido su privilegiada posición ante un elemento que en la poética de Béatrix Beck resulta hoy jerárquicamente superior y que no es otro que el lenguaje. Dicho de otro modo, la diferencia entre las dos etapas anteriores y la actual es cuantitativa, pero sólo de manera accesoria y en la medida en que es ante todo cualitativa.

Béatrix Beck es por otra parte muy consciente de la dialéctica que se establece entre ambos aspectos de la escritura. Justificando una vez más su creciente propensión a la brevedad, la autora señala:

Je châtie beaucoup, j'enlève tout ce qui ne me paraît pas nécessaire, alors il ne reste plus grand chose. Je pense souvent à ce sketch «Oranges à vendre»: un vendeur avec sa voiture des quatre saisons a écrit sur son ardoise «Belles oranges à vendre». Un ami lui dit «belles, on sait bien qu'elles ne sont pas pourries», il efface belles. «A vendre, on sait bien que tu n'en fais pas cadeau», il efface à vendre. «Oranges», on voit bien que ce ne sont pas des pommes... A la fin, il ne reste plus rien sur l'ardoise. C'est un peu mon histoire¹⁷.

La anécdota del vendedor encierra una lección de clasicismo manifiesta, y no tanto porque recuerde al «Ajoutez quelquefois et souvent effacez» de Boileau, que en parte también, sino porque ilustra a la perfección la necesidad de ajustar al máximo lo que quiere expresarse y lo que se expresa efectivamente. El clasicismo por el que Beck ha mostrado repetidamente su admiración es en efecto otro, y aquí vuelve a aparecer la sombra de esa referencia quizá inconsciente pero sin duda constante que es André Gide: «Ce que j'adorais et vers quoi je tendais alors était cette écriture NRF dite écriture blanche et que j'appellerais plutôt écriture incolore. Rien ne me paraissait plus beau»¹⁸. La transparencia de la expresión como

16 MARIN LA MESLÉE, V. (propos recueillis par), «Béatrix Beck. Écrire comme on rêve», in *Magazine littéraire*, juin 1994, p. 96.

17 *Ibid.*, loc. cit.

18 *Confidences de gargouille*, op. cit., p. 46.

virtud esencial del lenguaje, que en principio sólo era el ideal de partida de una joven que se iniciaba en la creación literaria, se ha convertido con los años en una preocupación urgente y casi obsesiva. Más que nunca, la escritura es ahora búsqueda permanente de la exactitud y, previamente, consciencia aguda de ese instrumento que es la lengua. En este sentido, los relatos cortos de Beck constituyen el escenario de una reflexión sobre el lenguaje que, como veremos, se convierte en la materia misma de la literatura.

El proyecto de autenticidad emprendido por Beck exige como operación primera el destierro de cualquier tentación ornamental: «Un professeur de latin nous avait conseillé de ne pas écrire «je balance de la flotte à mon canasson», ni «j'abreuve mon destrier», mais «je donne à boire à mon cheval». La perfection»¹⁹. El recurso a la retórica, cuando no sirve para designar una realidad nueva y personal, es siempre perjudicial en la medida en que aleja el lenguaje de su objeto: «Cent fois j'ai cité cette remarque de Stendhal à propos d'une jeune fille assassinée à Civitavecchia et dont le sang formait une petite tache brune sur le trottoir: «Ce que monsieur Victor Hugo appelle être baigné dans son sang»²⁰. Y es que Stendhal, como la propia autora recuerda²¹, recomendaba igualmente no emplear nunca palabras más grandes que las cosas. Ahora bien, la retórica no sólo está presente en la literatura romántica, ni siquiera en la literatura a secas, sino también, y de manera muy significativa, en el lenguaje cotidiano, del que Beck es una observadora infatigable. A menudo las frases que utilizamos son figuras lexicalizadas, empobrecedores clichés que lastran gravemente el discurso sin aportar ningún valor significativo. Es aquí donde se origina la crítica del lugar común que tan a menudo aparece en los relatos de Beck, de la que puede darse como ejemplo la secuencia en la que Stanislas Lenclume, cercano ya a su fin, va desgranando locuciones verbales relativas a la muerte que resultan tan absurdas como el objeto que designan:

Il serait donc de la plus élémentaire délicatesse de clamser, plier bagage — expression stupide puisqu'il s'agit justement d'un voyage (?) sans bagage—, passer l'arme à gauche, avaler notre extrait de naissance, et surtout notre titre de retraite, manger les pissenlits par la racine (il n'y a guère de pissenlits dans les cimetières bien tenus et on enterre peu dans les près). Trompettes des

¹⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

²¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

morts: nous sommes censés emboucher ces champignons [...] Aller ad patres (cette réunion posthume ne me tente pas), rendre le dernier soupir, ou l'âme, au choix²².

La retórica, cuando se emplea por inercia, es una retórica inerte. Sometido sin embargo a este nuevo tratamiento acumulativo, el lugar común pierde su automatismo y recupera, a un nivel expresivo diferente, su capacidad de significación. Es lo que sucede igualmente en relatos como «Vulgaires vies», «Clématite» o «Les», compuestos en su totalidad de frases hechas y refranes que se reproducen y deforman alternativamente²³.

Hacer *tabula rasa* de los usos adquiridos es un paso necesario pero no suficiente. El auténtico desafío viene después, cuando de lo que se trata es de construir un discurso personal y al mismo tiempo preciso. Entendida como actividad que consiste en transformar una materia no lingüística —la realidad— en un producto lingüístico —el discurso—, la escritura es fundamentalmente un acto de nominación responsable y en ningún caso aleatorio. «Les gens accrochent des mots aux choses comme on enguirlande un sapin déraciné»²⁴, denuncia Stanislas Lenclume. Hay que aspirar pues a una correlación lo más fiel posible entre el signo y la realidad que éste representa, búsqueda impenitente que en el caso de Beck se revela especialmente compleja: «Écrivain, je pèse tellement chaque mot que les arbres cachent la forêt»²⁵. En efecto, la obsesión de Beck por la lengua y por la capacidad de ésta para dar cuenta de lo real la lleva a persistir en una reflexión sobre la nominación que, llevada al extremo, invade el relato ramificándose principalmente en dos direcciones. La primera de ellas, más sistemática, es la exploración permanente de la naturaleza y el sentido del instrumento que se emplea; la segunda, más subjetiva, puede describirse como la disolución del valor transitivo de la palabra en el libre discurrir de la creación. Al final, el primado de la nominación hace de la escritura un proceso a la lengua y una deriva del lenguaje, dos aspectos que merecen una atención especial.

El lector de Béatrix Beck se encontrará a menudo con que los diferentes narradores de los relatos, y esto es uno de los elementos que confieren

22 «Moi, Stanislas Lenclume, octogénaire», *Moi ou autres*, *op. cit.*, pp. 9-10. Secuencias muy similares, que giran sobre el vocabulario de la muerte, aparecen en la misma *nouvelle*, p. 22, p. 29 y p. 56 y en otras como «Lucette», *Prénoms*, Paris, Grasset, 1996, pp. 91-92.

23 «Vulgaires vies», *Vulgaires vies*, *op. cit.*, «Clématite» y «Les», *La Petite Italie*, Paris, Grasset, 2000.

24 «Moi, Stanislas Lenclume, octogénaire», *Moi ou autres*, *op. cit.*, p. 10.

25 *Ibid.*, *loc. cit.*

unidad a cada libro, cuestionan el lenguaje común cuando resulta inapropiado. Es el caso del protagonista de «Un être», al que piden que modere su comportamiento con la admonición «Du quant-à-soi», y que responde: «Je préfère le quant-à-toi, j'aime tant les personnes»²⁶. O también el del narrador de «Recensement», que va reformulando su discurso conforme avanza la narración:

Le père Battelier, qui n'avait jamais été le père de personne, d'un âge avancé dans un village réculé, habitait la dernière maison (maison? mesure) avant les champs, dans l'unique rue (rue? route défoncée) de ce Saint-Siméon-des-Fagots. Vieux garçon de naissance, pour ainsi dire, et retraité dès l'âge mûr (retraité de quoi? va savoir)²⁷.

Encontramos incluso comentarios de carácter teórico en los que Beck permite a su narrador emplear las categorías de la lingüística. El relato «Dieu?», por ejemplo, que propone un breve discurrir sobre la existencia de Dios y sobre la posibilidad de nombrarlo, termina con la frase: «Dieu, hypocoristique de hasard»²⁸. El caso es particularmente interesante en la medida en que, si nos remitimos a la etimología, comprobaremos que el término «hipocorístico» viene del griego *hypokoristikós*, acariciante, y designa las deformaciones afectivas que hacemos sobre los nombres: lo que se sugiere es, en suma, que la nominación es una forma de adaptarse a la realidad.

Tanto se interesa Beck por la relación entre la palabra y la cosa que termina adentrándose en el ámbito de lo que en la teoría literaria y filosófica se conoce como cratilismo. Sabemos que fue Platón quien, en el *Cratilo*, inauguró el apasionante debate del origen del lenguaje y, más concretamente, del carácter de la relación que une la palabra y el objeto, oponiendo la tesis convencionalista, según la cual las palabras proceden de una convención, de un acuerdo entre los hombres, a la tesis naturalista, que defiende que la relación entre palabra y cosa obedece a una representación natural y por tanto motivada. No se trata aquí de abordar una cuestión que, desde entonces hasta hoy, ha tomado direcciones muy diversas y que por otra parte ha sido ya exhaustivamente explorada por Gérard Genette en su admirable estudio *Mimologiques*²⁹. Sin embargo, sí es necesario subrayar que en sus relatos cortos, y de la mano de esa búsqueda de la esencia del lenguaje a la que ya

26 *La Petite Italie*, op. cit., p. 73.

27 BECK, B., *Recensement*, Paris, Grasset, 1991, p. 153.

28 *La Petite Italie*, op. cit., p. 143.

29 Paris, Seuil, 1976.

se ha aludido, Béatrix Beck se deja llevar por un cratilismo libre y subjetivo pero constante que recorre cada uno de los aspectos de la lengua.

El primero de ellos es la propia existencia de la palabra y su relación, cuantitativamente variable, con la realidad. El vacío provocado por la ausencia de referente, por ejemplo, es la circunstancia de la que se sirve el personaje principal de «Mémoires d'un illettré» para dar cuenta de su soledad: «J'ai un nom de famille quoique plus de»³⁰. El narrador de «Écriture», sin embargo, defiende el valor cognoscitivo de la lengua desde el polo opuesto, proponiendo una analogía entre la multiplicidad de lo real y la referencia múltiple que aparece en la polisemia o en la homonimia:

L'ambivalence des termes ouvre les yeux sur celle des êtres: le doublon, cette faute, est aussi une monnaie d'or. On peut entonner un chant ou du vin [...] Le lama, plus petit que le chameau et sans bosse, est un personnage sacré. L'ange est un être spirituel intermédiaire entre la raie et le requin³¹.

En otros relatos el objeto sobre el que el narrador delibera es el género de las palabras y su eventual correspondencia con el carácter de lo designado:

Impérialisme des mots: parce que la mort est du féminin, nous la représentons femme [...] En France, les abstractions sont du féminin: guerre, débâcle, victoire, science, etc. Pourtant Dieu sait à quel point nos compagnes sont dépourvues d'intelligence spéculative. Serait-ce notre uxorianisme (mot anglais manquant à la langue française) qui ferait tomber le vocabulaire en quenouille? Il est vrai qu'il y a aussi casserole, cruche, marmite [...] Est-ce par galanterie qu'assassin, malfaiteur, escroc et autres bandits n'ont pas de féminin?³².

Aparecen igualmente ejemplos de lo que Genette llama «cratilismo secundario»³³, es decir, la denuncia de la desproporción de la lengua, aunque ahora por el ámbito de la morfología: «Quant aux ventricules, obscenité ridicule. Deux diminutifs dépréciatifs pour des cavités essentielles»³⁴. Sin embargo, donde el cratilismo de Beck alcanza su plenitud es en el ámbito de

30 *Moi ou autres*, op. cit., p. 86.

31 *La Petite Italie*, op. cit., pp. 59-60.

32 «Moi, Stalislus Lenclume, octogénaire», *Moi ou autres*, op. cit., p. 13.

33 *Op. cit.*, p. 36.

34 «Écriture», *La Petite Italie*, op. cit., p. 58.

la designación individual del ser humano, es decir, en el nombre propio, cuya relevancia la autora defiende empezando por su propia persona:

Un jour Mockel m'avait présentée à je ne sais qui comme Mademoiselle Christian Beck. J'ai eu horreur d'être appelée ainsi [...] J'étais Béatrix Beck. Mon père avait choisi pour moi ce prénom, en précisant que l'on devait prononcer Béatrix comme perdrix. Il m'est précieux [...] Beaucoup de gens l'écorchent et m'appellent Béatrice, c'est dire l'attention portée à autrui³⁵.

La reivindicación de Beck no es producto de la vanidad, sino de la convicción de que el nombre propio, lejos de ser una simple etiqueta, constituye una parte importante de la esencia del individuo: «[...] j'avais entendu cette phrase d'un prédicateur à la radio [...]: «Pensez aux gens par leur prénoms». Je l'ai ressentie comme un désir d'arriver à la substance, les autres choses étant des accidents. Le prénom, même s'il vous a été donné, reste avec vous toute votre vie»³⁶. De hecho, el carácter literalmente «esencial» del nombre propio se traslada igualmente a la ficción en los relatos de la escritora, que en este sentido afirma: «Nommer tout de suite un personnage lui donne davantage d'existence»³⁷. Así, la frase del predicador arriba citada aparecerá después como epígrafe de uno de sus libros, que se titula precisamente *Prénoms*, y en el que todas las *nouvelles* llevan el nombre de pila del personaje principal —todas, excepto la protagonizada por el ángel sin nombre de la Biblia, que, como no podía ser de otro modo, no tiene título. Ahora bien, como sucedía con el nombre común, el juego con el nombre propio no es gratuito, sino que cumple una función dentro de cada relato, y ello se manifiesta casi siempre en el paralelismo que se establece entre el nombre propio de los personajes y su situación. Es lo que sucede en el relato «L'Ilot» con los habitantes de un islote perdido en el océano, descendientes de naufragos de otro tiempo que no tienen ya nombre, sino sólo un apodo, o con Stanislas Lenclume, el octogenario que, a pesar de lo avanzado de su edad, se resiste a morir: «En fait, je ne suis pas mécontent de mon prénom. Stan: se mettre debout (j'y arrive encore). Slav: gloire (celle d'exister). L'étymologie est une morraine»³⁸. Por su parte, el relato «Sylvain Ratier» cuenta la historia de un joven que se niega a conformarse con la vida mediocre que siempre ha lle-

35 *Confidences de gargouille, op. cit.*, p. 38.

36 *Ibid.*, p. 96.

37 *Ibid.*, p. 242.

38 *Moi ou autres, op. cit.*, p. 16.

vado su madre, distancia que aparece simbolizada en la actitud de ambos ante el nombre propio:

Notons en passant que je m'appelle Sylvain Ratier. À l'école on me demandait: «Tu en as tué beaucoup?» «Pitié pour ces pauvres bêtes», «Tu fournis les labos? On te les paye combien pièce?» [...] Ça m'a servi, Cocteau ayant écrit: «On passe sa vie à déridiculiser son nom». J'ai déridiculisé, j'ai un nom. Avant c'est le nom qui m'avait. Maman, ô prodige, s'enorgueillit de notre grotesque patronyme [...].

Prénom Sylvain non en l'honneur de Silvanus, saint des plus obscurs, ni du dieu des fôrets, dénué de mythe particulier mais par reconnaissance pour le charcutier Arnaud Sylvain, qui offrait des déchets à Auguste, le pré-décesseur de Joseph, notre chat³⁹.

A un nivel superior, el nombre propio, en tanto que símbolo de identidad, es también símbolo de existencia individual. La propietaria del Bazar Demême, protagonista del relato homónimo, observa con razón: «Les gens veulent qu'on retienne leur nom même s'ils s'appellent Bouffard ou Taillefesse. C'est vrai qu'il vaut mieux un nom qu'un numéro. Pour eux, leur nom, c'est eux»⁴⁰. En los relatos de Beck, el derecho al nombre se asimila al derecho a una existencia digna, circunstancia que se refleja principalmente en la anonimidad que sufren los personajes menos favorecidos. Es el caso de las dos sirvientas de «Le triplex»: Charisse, que la señora de la casa llama «Louissette», nombre más a su gusto, y Branden, «qui se souvenait à peine qu'autrefois, dans sa jeunesse, elle avait un prénom»⁴¹, pero también el de la criada de un relato de título tan significativo como «On», que narra cómo su persona se difumina entre apelativos impersonales o indefinidos:

«Les premiers froids ont allumé de grands feux dans les cheminées». Les premiers froids, c'est moi. Autrement ils m'appellent on. On a préparé une ratatouille. On a encaustiqué le parquet. Je deviens parfois une marque: le trois-en-un a dérouillé la fermeture [...] Je leur mettrais bien du trois-en-un dans la soupe [...] Je veux amasser un magot de quoi ouvrir quelque chose. N'importe quoi, boutique même moche, café même mal famé où écrire au dessus ELISABETH. Chez Elisabeth⁴².

39 *Vulgaires vies, op. cit.*, pp. 64-65.

40 *Recensement, op. cit.*, p. 71.

41 *Ibid.*, p. 11.

42 *La Petite Italie, op. cit.*, pp. 41-42.

Pero, como ya se ha señalado anteriormente, el cratilismo es sólo la primera vía por la que se despliega el acuciante problema de la nominación en Béatrix Beck. En otras ocasiones, la autora opta por una segunda fórmula que consiste en liberarse de la tiranía de la narración, de esa tortura que es la búsqueda de la palabra exacta. Cuando esto ocurre, la confrontación paradigmática se resuelve en un fluir sintagmático que, alimentándose de sí mismo, se instala finalmente en el placer intransitivo y puro de la escritura.

Una primera forma de esta especie de catarsis del redactor es la proliferación léxica, provocada a menudo por la irrupción en los relatos de ese instrumento para Beck imprescindible e idolatrado que es el diccionario. En la *nouvelle* «Écriture», por ejemplo, el narrador vaga a su capricho por el campo de aparición del término «chemin» para más tarde sugerir una relación motivada entre las palabras y el orden de su entrada en el diccionario:

Quelques conseils à mes petits amis [...] Ne pas y aller par quatre chemins, encore que. Chemin de halage, bateliers de la Volga. Chemin de ronde, les mots de passe —tous ceux dignes d’être employés sont des mots de passe.

Chemin des écoliers que prit le Chaperon Rouge et grâce auquel cette enfant fut délivrée de la corvée galette pot de beurre [...].

Chemin de Damas, hum. Je n’en dirai pas plus.

Préférez les chemins creux, de traverse, tortueux, non balisés [...].

Dictionnaire, vade-mecum, livre qui contient tous les autres en puissance, en vrac et en kit [...] Arche de Noé des mots [...].

Maintes mitoyennetés offrent des perspectives nouvelles, ainsi la crécelle survole la crèche, l’eider domine l’eidétique, l’emblème embobeline⁴³.

En «Un lézard minuscule», sin embargo, el origen de la deriva es la distribución del teclado de la máquina de escribir:

Mes doigts tapent presque indépendamment de moi, dix homuncules autonomes, chacun affecté à un territoire précis [...] À gauche l’auriculaire, placé sur le q, précision qui peut avoir l’air, bien à tort, d’une déplorable plaisanterie (quelqu’un, quelconque, quiproquo, quolibet), se hausse jusqu’au a (abandon, abasie, ataxie, aberration, autisme), s’abaisse jusqu’au w [...] L’annulaire [...] se charge du s (serpent, soupçon, sadisme, sauvage, schizophrénie). Suffit, je commence à m’exaspérer moi-même, d’ailleurs

43 *Ibid.*, pp. 58-59.

44 *Vulgaires vies, op. cit.*, pp. 142-143.

n'importe qui pourrait poursuivre pour son propre compte ce jeu des tautogrammes désastreux⁴⁴.

Tal y como aparece en esta última cita, el errar de la escritura se articula no sólo sobre el sentido, sino también, y muy a menudo, sobre el sonido, repartiéndose entre los juegos de palabras, nunca inocentes, que brotan de la paronomasia, como en «Javotte et Maximilien» y la frecuente introducción de frases rimadas, que con su ingenuidad formal equilibran la tristeza de la historia contada⁴⁵.

No es por casualidad pues que en *La Petite Italie* haya una *nouvelle* titulada «Dérive», ni que en otro texto del mismo libro el narrador reclame: «S'il existe la dérive des continents, pourquoi pas celle des textes qui sont eux aussi des océanies et autres»⁴⁶. Navegar por las palabras es otro modo de trabajar sobre ellas, lúdico si se quiere pero igualmente creativo, pues como Beck señala, la lengua no es sólo instrumento o forma, sino también origen: «Une phrase peut suffire à faire naître un monologue, parfois même un personnage»⁴⁷.

De lo dicho hasta ahora se desprende que el gran valor de los relatos cortos de Beck, valor que no se da en las etapas anteriores, es el de proponer al mismo tiempo un proceso y un homenaje a la palabra. Sin embargo, hay en ellos un segundo rasgo igualmente específico que por razones de espacio me limitaré sólo a mencionar: me refiero al hecho de que la creación es al mismo tiempo acto previo y materia literaria. El discurso, repetidamente autorreferencial, nace y se modifica siempre en el interior del relato y ante los ojos del lector, de suerte que una parte significativa de la función poética del texto nace de la función metalingüística.

Se confirma en todo caso lo que ya se intuía al principio: la tendencia a la brevedad de Beck no es una mera cuestión de edad, sino que obedece a una clara evolución en su poética. Para una autora que reconoce sentir un cierto «j'm'en fichisme» con respecto a la realidad que la rodea⁴⁸, vivir en el laberinto de la palabra se ha convertido en la única forma de decir la vida. Y es que, como dice la protagonista de «Arielle»: «La vie c'est un bien grand mot, presque un gros mot»⁴⁹.

45 Cf. «Yvonne», «Étienne» y «Salomé», *Prénoms*, op. cit.

46 «Écriture» in *La petite Italie*, op. cit., p. 58.

47 *Confidences de gargouille*, op. cit., p. 239.

48 *Ibid*, p. 17.

49 *Prénoms*, op. cit., p. 71.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, B., *Barny*, Paris, Gallimard, 1948.
- *Recensement*, Paris, Grasset, 1991.
 - *Vulgaires vies*, Paris, Grasset, 1992.
 - *Moi ou autres*, Paris, Grasset, 1994.
 - *Prénoms*, Paris, Grasset, 1996.
 - *Confidences de gargouille*, Paris, Grasset, 1998.
 - *La Décharge*, 1979, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *Devancer la nuit*, 1980, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *Don Juan des forêts*, 1983, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *Grâce*, 1990, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *Josée dite Nancy*, 1981, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *Le muet*, 1963, in *Guidée par le songe*, Paris, Grasset, 1998.
 - *La Petite Italie*, Paris, Grasset, 2000.
- GENETTE, G., *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- MARIN LA MESLÉE, V. (propos recueillis par), «Béatrix Beck. Écrire comme on rêve», *Magazine littéraire*, juin 1994.
- VARGAS LLOSA, M., «El cielo y Beatriz Beck» («Las horas vacías»), *Extra*, Año II, n° 71, Lima, 29 de mayo de 1956.

DES LIEUX ET DES PAYSAGES DANS LA POÉSIE BELGE DE 1920 À 1960

MARTINE RENOUPREZ
Universidad de Cádiz

La critique littéraire des vingt dernières années orientée par les recherches de Jean-Marie Klinkenberg et Marc Quaghebeur s'accorde pour caractériser cette période de l'histoire littéraire belge qui s'étend de 1920 à 1960 comme une «phase centrifuge».

La première Guerre mondiale, tout d'abord, efface dans l'imaginaire l'idéal d'une fusion entre les âmes latines et germaniques. L'introduction du suffrage universel pour les hommes modifie ensuite le cadre politique belge: les flamands se réapproprient leur langue et produisent dorénavant leur propre littérature, fait qui met provisoirement un terme au mythe de l'âme belge. Le champ littéraire belge se retrouve donc «hors jeu». Il ne peut plus prétendre à une quelconque légitimation de la part de Paris par la valorisation d'une différence globale marquée par un esprit «nordique». Il en découle la refonte d'un nouveau mythe, fondé cette fois sur la patrie linguistique, d'où les tentatives individuelles des écrivains de se situer par rapport au champ littéraire français, et si possible de s'y assimiler, et la tendance, dans les textes, à l'effacement d'une origine belge qui empêcherait le processus de la reconnaissance littéraire.

Il faut cependant, dans ce panorama global, évoquer l'exception des avant-gardes, extrêmement vivantes et par ailleurs absolument ignorées par les manuels d'histoire littéraire qui privilégieront l'idée d'une «Littérature française de Belgique»; avant-gardes proliférantes au lendemain de la guerre et à vocation internationalistes qui s'ancrent dans des villes telles qu'Anvers, Bruxelles ou Liège. Ces avant-gardes valorisent toutes, au lendemain de l'hécatombe de la guerre, et sous des formes et styles différents, la Vie et une

ouverture d'esprit qui abolit toute idée de frontière, tant politique que culturelle et artistique, c'est dire si elles vont oeuvrer à une concertation entre les entreprises artistiques de tout type et à une interaction de plus en plus prononcée et féconde entre l'écriture et la peinture. Ce sont quelques-unes de ces manifestations avant-gardistes que nous nous proposons aujourd'hui de parcourir depuis la perspective particulière du traitement du lieu et du paysage, le paysage étant entendu dans le sens d'un lieu construit et non simplement nommé.

Ce que nous remarquons de prime abord à travers l'étude du lieu et du paysage dans la poésie belge, c'est une continuité thématique entre les différentes phases de leur histoire. Le relevé des études littéraires sur le sujet est révélateur de l'importance du thème de la ville, le paysage, dans la poésie belge, étant de façon récurrente un paysage urbain. La Belgique est l'un des pays à plus forte densité de population au monde par kilomètre carré. Les villes, proches les unes des autres, se relient entre elles par un réseau ferroviaire et autoroutier extrêmement dense; il n'est donc pas étonnant que le paysage urbain ait marqué l'imaginaire des poètes.

Néanmoins, dans les années vingt, l'expression de l'imaginaire de la ville se distingue nettement du mythe symboliste urbain, notamment sous l'influence du Futurisme italien et de son chef de file, Marinetti. À l'aspect mélancolique, mystique, morbide et décadent des villes de Rodenbach, succèdent les villes de Verhaeren, creuset d'une régénérescence dans un jeu de construction et de destruction perpétuel. Si les liens entre Verhaeren et Marinetti ne sont pas à écarter, l'influence de ce dernier s'avèrera prépondérante, après la guerre, sur les mouvements modernistes et notamment chez les frères Bourgeois.

Une automobile, symbole de la vitesse et de la modernité urbaine exaltées par Marinetti, ornait la couverture de la revue *Au volant* que les frères Bourgeois avaient fondée en 1919. Peu après, à la suite d'une conférence décisive de Théo Van Doesburg dans laquelle celui-ci considérait le cinéma comme le septième art, les frères Bourgeois fonderont la revue *7 Arts*, porte-parole du modernisme à Bruxelles, ouverte à toutes les tendances, de l'expressionnisme à la plastique pure. À cette époque, Henri Van de Velde qui avait démontré l'impact possible de l'architecture sur les autres arts, représentait encore le modèle de l'avant-garde. Il n'est donc pas étonnant, dans ce contexte, que l'interaction Poésie/Architecture soit patente dans les activités des deux frères, l'un étant poète, l'autre architecte. Leur intérêt pour ces deux pôles artistiques ne se manifeste pas seulement par la réception de Le Corbusier et Marinetti à Bruxelles, mais aussi par leurs propres productions artistiques; une fusion qui sera vivement critiquée par Magritte, collabora-

teur de la revue, qui craignait que la poésie ne devienne, à l'instar de l'architecture, une simple ornementation. Jacques Marx, spécialiste de Pierre Bourgeois, distingue deux phases dans la production du poète, l'une influencée par la vision verhaerienne d'une ville aliénante et dépossédante, l'autre, qui lui est postérieure, de type constructiviste où la ville est évoquée par le biais de formes géométriques s'agençant entre elles —cylindres, cônes, câbles— et rappelant irrésistiblement les tableaux de Fernand Léger:

Tout en tenant un des bouts à la main,
 lancez un câble souple au loin:
 friand, quasi sur tout son long, de molles sinuosités,
 il s'incurvera largement à son extrémité.
 [...]
 Or, une réflexion libre et lente
 impose à l'esprit, même formation¹;

Rien cependant d'une abstraction totalement indifférente à l'être humain: Pierre Bourgeois invente l'«endosmose» qui évalue l'impact de la résonance urbaine sur les sensations d'un «Je» extrêmement présent, en dépit des préceptes de Marinetti. Comme pour Verhaeren, la ville est un lieu de communion entre l'individu et la collectivité, lieu de fusion et d'union, qui apparente aussi la poésie de Pierre Bourgeois à l'Unanimité de Jules Romains. Poésie poreuse, on le voit, à diverses influences, ouverte à la dynamique des multiples mouvements modernistes de l'après-guerre.

À la même époque, le paysage urbain s'inscrit aussi dans les textes d'un autre poète, Odilon-Jean Périer. Les titres de ses recueils sont d'eux-mêmes éloquents: *Notre Mère la ville*; *Le Citadin*, poème ou *Éloge de Bruxelles*; *Le Promeneur*. De veine moderniste, son premier recueil, *Le Combat de la neige et du poète* (1920), rappelle l'épure et la géométrisation de la poésie cubiste. D'emblée, *Ville et Poésie* s'unissent en une même tension «électrique»: «Le vers électrique ondoie et quitte ses fils». Laconiques et elliptiques à la façon de Pierre Reverdy, les premiers vers esquissent un espace aux formes abstraites dont l'énonciateur tout d'abord s'absente; mais, tout comme dans la plus géométrique expression de Pierre Bourgeois,

1 MARX, J., «La ville constructiviste selon Pierre Bourgeois», in FRICKX, R. - GULLENTOPS, D., *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, VUBpress, 1994, p. 47.

les lignes et les angles s'articulent autour d'un «Je» lyrique qui mesure en lui l'impact du paysage:

Le vers électrique ondoie et quitte ses fils.
 Tout se dédouble.
 On part.
 Sur l'angle aigu
 Et l'angle droit
 Sous les feuillages
 Je glisse;
 La neige me rend malin².

Curieusement, c'est dans ce poème au confluent d'un modernisme à vocation internationale que le poète fait avec emphase et lyrisme l'éloge d'un lieu précis, la France et en particulier de Paris, à grand renfort d'apostrophes, de points d'exclamation et de suspension. Les endroits incontournables, véritables clichés de la ville sont également évoqués: le Pont-Neuf, les bouquineries des bords de la Seine, Notre-Dame:

J'ai l'allégresse de la France [...]

Je laisse aller

Ma vanité

Au ciel,

Au souffle

De Paris!

O coeur paisible, arrêtez-vous...

Paris est très beau et très grave... [...]

Souviens-toi, poète distrait,

Souviens-toi, ce matin, du Pont-Neuf en automne,

Des feuilles,

De la Seine,

Et des bouquins exquis!

Voyez-vous bien Henri-Quatre à cheval dans l'air gaulois? [...]

Notre-Dame des voyages,

Notre-Dame de décembre...

Voici Noël³.

2 PÉRIER, O.-J., *Poèmes*, préface de Géo Norge, Bruxelles, Jacques Antoine, 1979, p. 13.

3 *Ibid.*, pp. 14-16.

Odilon-Jean Périer ne tarda pas à rejoindre la NRF en 1923 et à se lier d'amitié avec Jean Paulhan. Mais ce fut la rencontre de Paul Valéry qui fut surtout déterminante: après avoir renié toute sa production poétique antérieure, le poète entreprend cette fois l'éloge de Bruxelles dans son poème *Le citadin* (1924), à l'enseigne de la plus pure tradition classique: alexandrins, rimes plates, évocation de la ville en une journée, de l'aube au crépuscule, passage en revue des saisons, du printemps à l'hiver. Les lieux les plus connus de la ville sont parcourus; par exemple:

Dans sa robe d'argent comme une vieille amie
Voici pour mon repos la place Stéphanie,
Votre haute fontaine ô Porte de Namur,
Et les Jardins du Roi pénétrés par l'azur⁴.

On ne peut s'empêcher de penser que ce n'est qu'une fois pleinement intégré dans l'institution littéraire française qu'Odilon-Jean Périer se plaira à rappeler ses origines belges et à chanter sa ville natale, non sans céder au cliché de la kermesse bruxelloise qui fut largement exploité par ses prédécesseurs naturalistes, ce qui nous invite à croire que le poème, bien que publié à compte d'auteur, était sans doute aussi destiné à ses pairs français.

Nous savons par quelques vers d'*Esquisse d'un Hymne à Marthe Beauvoisin* (1953), que le poète fréquentait Paul Nougé:

N'oublie pas Odilon-Jean Périer
qui nous venait voir
à la chandelle⁵.

Nous ignorons la date à laquelle remonte l'amitié de Périer et Nougé, mais il est un fait que des traits importants les séparent: Périer publie plusieurs recueils de 1920 à 1922, alors que Nougé se montrera toujours réticent à toute publication; il participe à la fondation du *Disque vert* avec Franz Hellens —Nougé qui avait été sollicité refusera— et de plus, il s'intègre dans l'institution littéraire française dont les membres les plus illustres seront les cibles des tracts de *Correspondance*. Une réunion des surréalistes

4 *Ibid.*, p. 129.

5 NOUGÉ, P., *Des mots à la rumeur d'une pensée oblique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1983, p. 107.

aura cependant lieu chez lui en 1925 et quelques lettres échangées avec Nougé attestent d'une estime réciproque⁶. Néanmoins, Nougé lui enverra en 1926 une lettre incongrue et malicieuse (signée du pseudonyme Julien Buysen) où il feindra ne pas le connaître et avoir lu par hasard son nom sur un graffiti à «demi-effacé» qui disait: «Odilon-Jean Périer a vu s'env»; sous prétexte que la phrase revenait en lui de manière obsessive, il invite son destinataire à le rencontrer d'une manière pour le moins originale:

Je songeais à vous donner mon adresse. A tout prendre, je m'abstiendrai. Vous seriez tenté de répondre par les moyens ordinaires, et je crains (pourquoi?) l'insuffisance d'une écriture trop légère. (...) Peut-être vous plairait-il d'intervenir d'une manière que je ne puis imaginer encore et que je vous laisse le soin d'inventer⁷.

La critique, indirecte et subtile, porte sur le style d'une «écriture trop légère» et elle donne en même temps les clés de l'alternative nougéenne: la contre-attaque, l'intervention originale, l'effet de surprise, laissé à l'imagination du destinataire. Ne s'agit-il pas, en réalité, d'une perche tendue à l'ami pour l'inciter à participer aux actions des surréalistes à la mode bruxelloise, en refusant de devenir un «littérateur» et de se laisser enfermer dans les pièges de l'écriture?

La démarche de Paul Nougé est en effet tout autre que celle des modernistes qu'il ne cessera de critiquer. S'il partage avec Périer une grande admiration pour Valéry, ce n'est pas pour la production littéraire classique de ce dernier, mais pour sa réflexion sur le fonctionnement de l'esprit. Partisan de l'écrit de circonstance, court, laconique, allusif, il refuse la notion d'oeuvre. Il s'agit pour lui d'effacer son nom et de se contenter d'inventer «deux ou trois idées efficaces», capables d'agir sur le réel.

Ses réflexions sur le paysage dans le court *Traité du paysage* qu'il nous livre en 1939 font sans doute partie de ces quelques idées qui trouveront une application efficace en poésie et dans les tableaux de Magritte. Penseur, théoricien, Nougé trace en quelques lignes la synthèse de ce qui constitue, pour lui, la construction du paysage:

6 SMOLDERS, O., *Paul Nougé: écriture et caractère à l'école de la ruse. Essai biographique*, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du futur», 1995, p. 84.

7 NOUGÉ, P., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1980, p. 47.

Ce traité du paysage tend à mettre le spectateur dans une situation étrange: l'optique familière lui commande d'être tout à la fois à l'extrême bord et à l'extrême profondeur du spectacle, l'esprit se trouve contraint à une oscillation continue entre deux positions qui semblaient incompatibles et qui se fondent en cet état paradoxal et singulièrement fertile qui est pour l'instant le sien. Où suis-je? Où en suis-je?

Telle est la vertu de cette image. Ou plutôt, l'une de ces vertus.

L'on ne saurait attaquer plus fortement ni plus discrètement la substance du monde visible. Les monstres, les chimères, n'ont pas à surgir dans cette campagne tranquille. Tout est ramené à la mesure banale, -cependant que le charme opère avec la sûreté élémentaire du miroir, au défaut de la perspective aérienne⁸.

Pour qu'il y ait paysage, il faut un «dépaysement», une perspective aérienne qui déporte l'observateur hors de ses repères habituels. Faute de ce tour de force désorientant, l'inattendu peut surgir de l'alternance du regard entre l'ici et le lointain, de l'effet de miroir entre deux représentations. Pour Nougé, il y a paysage dans la profondeur de champ, dans une variation du point de vue, une «oscillation» entre un bord et une profondeur, un va-et-vient entre deux états contradictoires, lorsqu'on est mis en présence d'un paradoxe optique. Ce rapport entre les extrêmes, entre le proche et le lointain, n'est pas sans rappeler la théorie de l'image de Reverdy, qui fut si féconde pour les surréalistes parisiens et qui trouve ici une nouvelle application:

L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] ⁹.

Le point de vue de Nougé n'est guère éloigné a priori de celui de Breton qui fonde le surréalisme à partir de l'idée de Reverdy. L'événement subversif, l'«attaque de la substance du monde visible» procède de ce rapprochement; mais, chez Nougé, le rapprochement s'effectue par le regard sans qu'il soit nécessaire d'y introduire «des monstres» et des «chimères»: ici, «tout est ramené à la mesure du banal». C'est sans doute ce qui le différencie de Breton. L'imagination n'a pas à se charger des images incongrues des rêves, à se nourrir du choc des images provoqué par les jeux de

8 *Ibid.*, p. 297.

9 BRETON, A., *Les manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924, p. 31.

hasard. Ce qui n'exempte pas la poésie de surprises, de chutes inattendues. Le contraste, le paradoxe sont des conditions essentielles des paysages: «Ils demandent immédiatement la déflagration de l'esprit et l'obtiennent immédiatement. Sans elle, ils ne seraient pas des paysages, mais des lieux»¹⁰.

Commençons par l'idée du paysage comme composition héraclitienne. Le paysage procéderait donc d'une oscillation, d'un rapport entre les contraires: «les proches et les lointains» auxquels nous pourrions ajouter «l'horizon et la verticale» comme «premiers tenseurs du paysage»¹¹. Cette tension, ces tracés du bas et du haut, de la ligne ascendante qui ouvre une perspective, Nougé les reprend dans leur plus élémentaire expression pour dresser le paysage: «Une poignée de terre, une poignée de ciel, la route blanche sous la lune et les oiseaux endormis poursuivent le vent»¹².

Avare en descriptions détaillées, la perspective nougéenne n'est bien souvent qu'évoquée à partir de seuils qui occultent la vue: l'étendue se trouve «derrière» l'énonciateur, «par-dessus» les têtes, et l'horizon ne s'offre donc qu'à l'imagination; il est à la fois réel et «rêvé»:

Derrière moi, derrière cette muraille
moins solide qu'on ne croit
il y a la nuit il y a la ville¹³.
Par-dessus vos têtes
L'arbre de vie et l'arbre de rêve¹⁴.

Dans *L'amateur d'aubes* et *Présence*, la nuit et le jour sont les acteurs anthropomorphiques d'un combat pour la percée de l'aube; l'opposition de ces grands éléments cosmogoniques et antagonistes se joue à partir de seuils comme le «visage» ou la «fenêtre», points de repère, d'appui et de rétention de l'affrontement, témoins oculaires de la passation de pouvoir qui se prépare et s'effectue sous l'effet d'une pression qui se révèle, contre toute attente, molle et douce:

10 LYOTARD, J.-F., «Scapeland», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, p. 42.

11 CHARCOSSET, J.-P., «Paysage grandeur nature», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, p. 57.

12 *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 54.

13 *Ibid.*, pp. 10-11.

14 *Ibid.*, p. 14.

L'amateur d'aubes

[la nuit]

Elle est là, contre mon visage, elle a tout pris, elle semble impénétrable, mais derrière elle, je devine, rassemblée, toute la lumière qui tremble comme un déluge avant de s'abattre.

D'abord la nuit résiste à cette pression des grandes eaux éblouissantes; mais, poreuse, et dans ses profondeurs, elle laisse enfin suinter doucement quelque clarté laiteuse qui s'étend, tache de phosphore, et commence d'engendrer l'espace.

J'ai longtemps souhaité une soudaine rupture, une totale invasion de la lumière¹⁵.

Présence

Le jardin appuie à la fenêtre son épaisseur parfumée.

La nuit vient doucement s'appuyer au jardin.

[...]

Et le jardin recule à peine, quitte la fenêtre, comme la nuit tendrement se sépare du jardin.

C'est qu'un peu d'aurore rougit le mur, la fenêtre, toute la femme appuyée au matin¹⁶.

L'oscillation dans *L'amateur d'aubes* s'effectue entre «l'extrême bord» du «visage» et «l'extrême profondeur du spectacle», dans ce qui se joue «derrière» la nuit. C'est à partir de la tension de ces deux points excentriques que la lumière filtre et que se découvre l'espace: «la transparence d'une atmosphère, un mouvement de forêt ou de nuage, l'éclair d'une mare ou d'un fleuve [...]»¹⁷.

L'esprit d'analyse et la réflexion sur la construction des images et les effets poétiques chez Nougé ne sont pas très éloignés des observations d'Henri Michaux. *Le traité du paysage* de Nougé trouve même dans *Voyage qui tient à distance* de Michaux, une application littérale. Il s'agit sans doute d'une coïncidence mais l'une des seules allusions à une ville Belge chez Nougé est un éloge d'Anvers qu'il se remémore et décrit au terme d'un voyage en train:

à ta gloire jour d'Anvers clair
où des nuages blancs gonflés de bonheur
s'en allaient vers la mer

15 *Ibid.*, p. 30.

16 *Ibid.*, p. 38.

17 *Ibid.*, *loc. cit.*

où ta tour dorée dans le courant qui les mène
 montait moins haut que ma joie
 née dans le train de l'aube froide
 nourrie du choc des roues du mugissement des navires¹⁸.

C'est aussi un voyage en train qui mène Michaux vers la ville portuaire¹⁹. Ni éloges ni joie, cependant chez Michaux qui, en chemin, s'arrête à Anvers pour visiter «un ancien camarade condamné par une grave maladie à garder la chambre». Fatigué, Michaux écourte sa visite pour rejoindre au plus vite sa chambre d'hôtel: «À jeun, défait, je gagne ma chambre, désagréable, puritaine, à un seizième ou dix-huitième étage où je me couche sans tarder»²⁰. À trois heures du matin, Michaux ne trouve toujours pas le sommeil et se décide à ouvrir l'une des fenêtres de sa chambre: «J'ouvre une des fenêtres dont j'écarte les volets. Je n'arrive pas à m'orienter»²¹.

Le paysage urbain qui s'offre à lui est celui de la désolation: «fosse noire, maison au toit défoncé, volets arrachés et fenêtres brisées. Noire, d'un noir qui ne signifie pas seulement absence de lumière, mais branchement retiré; on dirait un bâtiment dévalisé, saccagé... condamné»²². Ce spectacle le renvoie trente ans en arrière, aux bombardements, à la ville dévastée, désertée et abandonnée, mais il est aussi l'aboutissement démoralisant d'une journée gâchée, «autre épave, à quoi elle se trouve amarrée». Michaux referme cette fenêtre pour en ouvrir une autre qui lui fait face:

Un extraordinaire spectacle lumineux s'y présente, large, ample, éclairé a giorno sans raison visible.

Follement, éperdument flamboyant comme pour répondre aux besoins d'une circulation intense, mais où ne passe même pas un chien, un très large boulevard, éclairé, avec ostentation, dans le goût des habitants de ce port nordique, un des plus grands du monde dont ils ne sont pas peu fiers²³.

Dès lors Michaux ne cessera plus de passer physiquement et mentalement de l'une à l'autre fenêtre, tout à son étonnement du contraste entre les deux paysages urbains, du spectacle double, du renversement de perspective, son esprit étant comme le proposait Nougé «contraint à une oscillation

18 *Ibid.*, p. 41.

19 MICHAUX, H., «Voyage qui tient à distance», in *Déplacements, dégagements*, Paris, Gallimard, 1985.

20 *Ibid.*, p. 18.

21 *Ibid.*, p. 19.

22 *Ibid.*, *loc. cit.*

23 *Ibid.*, p. 20.

continue entre deux positions qui semblaient incompatibles et qui se fondent en cet état paradoxal et singulièrement fertile qui est pour l'instant le sien». Les comparaisons s'étagent à plusieurs reprises dans le texte entre les deux rues; la situation relève du rêve, de l'espace scénique, artificiel, la conjonction des parties relevant de l'impossible et de l'inacceptable: «ensemble irréel, impossible à accepter», dit Michaux, «partie impossible à remboîter dans l'autre», «situation bizarrement dérangeante, qui avec deux segments de ville, toujours impossibles à unir et différemment privés d'habitants, de vie et de naturel, ne peuvent absolument pas arriver à faire un ensemble»²⁴. La lune qui pourrait servir de repère entre ces deux faces incompatibles de la nuit apparaît elle-même comme son double diurne, «exagérée, rouge [...] semblable au plus grand soleil qu'on puisse voir au crépuscule dans les campagnes»²⁵.

Nougé avait souligné la désorientation provoquée par l'alternance du point de vue: «Où suis-je? Où en suis-je?», disait-il. Pas besoin de chimères et de monstres pour provoquer un sentiment d'étrangeté, le contraste projette l'observateur hors de la réalité, hors de l'espace/temps. Pour compléter le tableau, l'insonorisation de la chambre décrite par Michaux comme «sinistre», «couleur de baignoire», lui donne la sensation d'être dans «une tombe démesurée», une tombe où il ne trouve pas le repos.

«On ne saurait attaquer plus fortement ni plus discrètement la substance du monde visible», commentait Nougé dans son *Traité du paysage*. L'oscillation entre l'extrême bord du point de vue de Michaux, la chambre désagréable, et l'extrême profondeur du spectacle paradoxal offert en miroir par les fenêtres, déréalise sa nuit. «La réalité m'est retirée» dit-il, «A quoi tient la réalité! A quoi tient une ville!».

À l'opposé des surréalistes parisiens, il y a chez Nougé comme chez Michaux un même désintéressement pour les théories freudiennes et le monde des rêves. Rien de plus plat, banal, insipide et cliché pour Michaux que les rêves nocturnes. Le rêve éveillé, à la faveur notamment d'un état d'extrême fatigue, d'épuisement et d'insomnie, est un vecteur bien plus efficace de poésie. Pour Nougé, la vigilance de l'esprit, une attention aiguë, permettent de créer ou de soulever des paradoxes, de pointer des failles dans l'ordre des signes, de provoquer d'infimes modifications sur le réel afin d'en mesurer les effets, ne fut-ce qu'à partir d'une simple oscillation du regard. On peut

24 *Ibid.*, p. 22.

25 *Ibid.*, *loc. cit.*

parler, pour Nougé comme pour Michaux, «de démarches poétiques expérimentales et d'une poésie de l'expérience»²⁶.

Si l'approche du paysage chez Michaux, du moins dans *Voyage qui tient à distance*, apparaît comme similaire à la perspective critique de Nougé dans son *Traité du paysage*, il n'en va pas de même pour le lieu. On connaît le rejet légendaire de Michaux vis-à-vis de la Belgique. Sans doute à dessein, il ne nomme pas la ville, mais on devine sans peine Anvers²⁷ à «l'odeur écoeurante et fade du pétrole, issue sans doute de raffineries installées dans une des bouches du fleuve» et surtout, à l'allusion explicite du problème linguistique qui donne à Michaux l'impression désagréable de bien se retrouver en pays connu:

En ce port flamand, un récent comportement des habitants vis-à-vis du français, qu'ils feignent de ne plus comprendre, achève d'intercepter pour moi la ville familière d'autrefois²⁸.

Nous ne savons pas si Nougé et Michaux ont été en contact et s'ils se sont mutuellement lus, mais on ne peut s'empêcher de penser que Michaux semble renvoyer la balle à Nougé qui tenait à «garder ses distances» dans ses tracts de *Correspondance*. Le texte de Michaux s'intitule en effet: *Voyage qui tient à distance*. Il y prend de plus congé de la «grande ville borgne», du pays et du lecteur, par une pirouette parlante dans notre insistance à comparer les deux poètes: «J'avais une dernière fois quitté le pays des porte-à-faux»²⁹.

Un «porte-à-faux»: Nougé n'a jamais prétendu être autre chose et agir autrement qu'en dérangeant malicieusement l'ordre du discours et de notre perception du réel.

On ne peut aborder la question du paysage dans cette période de la littérature belge sans évoquer l'attrait des étendues de la Laponie sur Christian Dotremont. On sait que Dotremont prendra ses distances vis-à-vis des surréalistes bruxellois et du Surréalisme révolutionnaire français dirigé par Noël Arnaud avec lequel il s'était tout d'abord entendu —trop de théorie à

26 NOUGÉ, P., «Notes sur la poésie», in *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1981, p. 165.

27 Peter Janssens identifie aussi Anvers dans la ville décrite par Michaux; Cf. JANSSENS, P., «Faire la nuit. Henri Michaux», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, p. 55.

28 MICHAUX, H., «Voyage qui tient à distance», in *Déplacements, dégagelements*, Paris, Gallimard, 1985, p. 18.

29 *Ibid.*, p. 24.

son goût et surtout une trop grande importance accordée au contenu dans l'écriture automatique des Surréalistes français et dans les effets paradoxaux des jeux sur les mots et les images chez les Surréalistes bruxellois—. À ces moyens d'expression encore trop académiques, Dotremont opposera une présence physique de l'écriture.

La pensée du paysage chez Dotremont ne s'éloigne cependant pas de la réflexion théorique esquissée par Nougé, réflexion qui semble rejoindre l'influence de l'esprit lapon sur sa perception de l'environnement. Reprenons à nouveau Nougé: «l'extrême bord et l'extrême profondeur du spectacle contraint l'esprit à une oscillation continue entre deux positions qui semblaient incompatibles et qui se fondent en cet état paradoxal et singulièrement fertile qui est pour l'instant le sien»; dans *Vivre en Laponie*, Dotremont construit ainsi le paysage à partir de la comparaison optique entre l'ici et le lointain pour récuser aussitôt l'incompatibilité entre les deux positions. Le lointain peut nous sembler mentalement plus proche, résonner plus intimement en nous que ce qui est physiquement proche:

Dire qu'il joue d'un plan lointain et d'un plan proche...Non; car le plan le plus lointain (de neige et de ciel) rencontre en nous des idées (des sentiments) de transparence, de glissement et de fonte: plus accessible ainsi; tandis que le plan le plus proche (de bois) fait résistance, dureté³⁰.

Dotremont voit dans le lointain et le proche une sexuation du paysage, des principes masculins et féminins qui se rejoignent et se réconcilient dans la totalité, état de fusion paradoxale qui est le sien au sein du paysage lapon:

Dire qu'il est femelle, là, foncièrement, et mâle ici, plus visiblement, plus près... Est-ce à ce repos tendre et à cette solidité que nous devons notre sentiment d'un tout?³¹.

Pour dire cette totalité, Dotremont a cédé à la division, à «l'oscillation continue» entre les deux positions perçues comme incompatibles par Michaux et qui perturbaient son appréhension du réel. Tout en étant conscient des unités distinctes qui forment l'ensemble du paysage, Dotremont en souligne cependant la pénétration mutuelle «non blessante» et les points de ressemblance:

30 DOTREMONT, CH., *Oeuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998, p. 336.

31 *Ibid.*, loc. cit.

Nous n'avons le sentiment d'un tout que lorsque quelque division nous joue. Mais la division qu'opère en nous le paysage lapon n'est pas bles-sante, l'un des termes ayant sept traits de l'autre³².

Il est malheureusement dans les habitudes de l'homme du Sud (enten-dons, l'occidental) de diviser pour recréer, de chercher à ranger et à domes-tiquer pour appréhender le paysage:

Encore ne tolérons-nous la division que comme mouvement entre le tout tel qu'il nous est donné et le tout tel que nous le recréons. Et pour recréer le tout, combien de méthodes nous sont chères! Aucune ne convenant à l'am-biguïté du paysage, du silence, lapon. La plus facile par exemple, qui est la méthode du rangement³³.

Aux vastes étendues du Nord qu'il nomme «le paysage du parmi», Dotremont oppose les jardins de l'homme du Sud. Il critique âprement sa nécessité d'ajouter pour camoufler et cacher, de «doubler tout d'une frange où se réfugier; d'un supplément où éviter le fond», afin de se rassurer devant une immensité qui apparaît comme inhumaine. Il en va de même pour la musique chez l'homme du Sud dénommée «musique du dehors» par contraste avec la «musique du parmi» qu'émane le silence lapon. Cette com-paraison entre les perceptions du monde occidentale et lapon conduit Dotremont à une critique du «spectacle». L'occidental transforme le paysage en «spectacle de son et lumière»: «il coupe le fond puis meuble le vide»; «le paysage du Sud, le bruit, l'art du Sud est couvert, chargé: il n'est étendue que par nos additions [...] il est spectacle incessant, divers, et il distrait de l'étendue en même temps que du fond: les spectacles cachent le spectacle et la scène». Tandis que «le paysage du Nord n'est pas spectacle, mais scène où s'ébauche un spectacle, gorge où s'allume une voix»³⁴.

Les notions de paysage, apparemment incompatibles de l'homme du Nord et de l'homme du Sud, se fondent néanmoins dans des positions extrêmes: peu d'occidentaux sont capables de s'égarer dans le vide de l'ar-tifice, l'un d'entre eux, cependant, Jean Cocteau, «répond, du Sud, au Lapon»³⁵.

32 *Ibid.*, p. 337.

33 *Ibid.*, *loc. cit.*

34 *Ibid.*, p. 338.

35 *Ibid.*, *loc. cit.*

Cette appréhension du paysage comme totalité, Dotremont va en mener l'expérience jusque dans sa création de logogrammes. Le logogramme reproduit son désir de fusion dans le grand tout: tout comme le paysage lapon est une écriture à déchiffrer, certains de ses logogrammes évoquent l'idée du paysage lapon. De plus, debout, penché sur sa large feuille blanche, Dotremont épouse le paysage de neige en traçant à l'encre une écriture dessinée. Il y a, dans l'écriture des logogrammes, une adhésion physique du poète au paysage, une expérience qu'il poussera encore plus loin en créant en Laponie des logoneiges, en traçant dans la blancheur du paysage, des textes qui seront ensuite photographiés. Adhésion qui est aussi confrontation avec la matière, car le pinceau, l'encre, le papier ou la neige ont aussi leur mot à dire, réagissent à l'action du poète provoquant ainsi un processus de création continue, résultat d'une interaction entre le poète, les éléments et toujours, en arrière plan, l'idée du paysage lapon:

[...] les formes aussi, indépendamment même du contenu, de plusieurs de mes logogrammes me semblent refléter quelque peu figurativement le paysage lapon; il est probable que le noir et blanc et les gris et bleus du paysage lapon hivernal, les couleurs du paysage lapon solaire, les espaces, les arbres, les étoiles, les monts, les îles, les êtres du paysage lapon inspirent aussi les formes de plusieurs de mes logogrammes. (...) Mais je ne le fais pas exprès, justement, je ne copie ni texte ni abstraction ni paysage, je suis encore moins paysagiste que dessinateur.

Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas de logogrammes; je ne ferais rien du tout³⁶.

Pour conclure, nous pourrions dire que les lieux, nommés ou non, ainsi que les paysages, ne sont pas étrangers à des choix de positionnement des écrivains à l'intérieur des champs littéraires belges ou français. Ouverts aux mouvements internationaux d'avant-garde, les frères Bourgeois rappellent néanmoins l'évocation du paysage urbain façon Verhaeren; Odilon-Jean Périer fait successivement l'éloge de Paris, plaque tournante des avant-gardes dans les années vingt, puis de Bruxelles, alors qu'il est intégré dans l'institution littéraire française. Paul Nougé, tout en théorisant le paysage, garde une certaine neutralité, ce qui est une façon de rester en retrait et de ne

36 DOTREMONT, CH., *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 21.

pas se montrer à découvert comme il le recommandait si souvent. Il ne renie cependant pas totalement l'ancrage belge: Anvers est au moins nommé dans un poème. Le cas de Michaux est encore plus ambigu: à dessein, il ne nomme pas la ville flamande où il débarque et manifeste le rejet de son pays d'origine; celui-ci est néanmoins le lieu d'une expérience poétique, d'une désorientation aux résonances nougéennes. Quant à Dotremont, il se positionne clairement en dehors des jeux d'influence entre les milieux littéraires belge et français; c'est vers le Nord qu'il se tourne et, avec l'appui des milieux artistiques hollandais et danois, il conquiert son indépendance vis-à-vis de l'institution littéraire parisienne. Par son attachement à la Laponie, il réactualise d'une certaine manière l'appel de l'esprit du Nord qui avait favorisé l'autonomie du champ littéraire belge au XIX^e siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924.
- CHARCOSSET, J.-P., «Paysage grandeur nature», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, pp. 49-67.
- DOTREMONT, Ch., *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.
- *Oeuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998.
- JANSSENS, P., «Faire la nuit. Henri Michaux», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, pp.51-65.
- LYOTARD, J.-F., «Scapeland», in *RSH*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, pp 39-48.
- MARX, J., «La ville constructiviste selon Pierre Bourgeois», in FRICKX, R. - GULLENTOPS, D., *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, VUBpress, 1994, pp. 45-54.
- MICHAUX, H., «Voyage qui tient à distance», in *Déplacements, dégagements*, Paris, Gallimard, 1985.
- NOUGÉ, P., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1980.
- *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1981.
- *Des mots à la rumeur d'une pensée oblique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Lettres différentes», 1983.
- PÉRIER, O.-J., *Poèmes*, préface de Géo Norge, Bruxelles, Jacques Antoine, 1979.
- SMOLDERS, O., *Paul Nougé: écriture et caractère à l'école de la ruse. Essai biographique*, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du futur», 1995.

EL ESPACIO NATURAL EN *PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE*

CARMEN SERRANO BELMONTE
Universidad de Alicante

LA NATURALEZA Y SU SIMBOLOGÍA

La naturaleza, el espacio natural, tal y como se expresa en el título, es uno de los aspectos más simbólicos en la literatura antillesa en general.

Todos y cada uno de los autores pertenecientes a este conjunto de islas muestran, en mayor o menor medida, su interés por reflejar en sus obras literarias, ya sea poesía o novela, este micro/macro ambiente donde tanto la flora como la fauna recobran caracteres verdaderamente impresionantes, puesto que el autor se impone como tarea el relacionarlas metafóricamente con la mayor parte de los personajes de sus obras.

Dicha Naturaleza aporta al mismo tiempo, tal y como veremos en el análisis de la novela *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*¹ toda una serie de reflejos mágicos, donde el poder de la protagonista, Télumée y su abuela Reine Sans Nom, transportan al lector a un mundo donde los colores y olores, ponen en funcionamiento todos y cada uno de los sentidos, verdaderamente necesarios para poder captar el mundo y el ambiente vivido por nuestras protagonistas en una época y en un lugar donde la herencia de «l'esclavage et les békés, descendientes directos de los primeros colonos blancos» todavía cuentan desgraciadamente con un papel bastante importante.

1 SCHWARZ-BART, S., *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Simone Schwarz-Bart

Schwarz-Bart constituye, sin lugar a duda, uno de los principales pilares de la literatura antillesa, y más concretamente, de la voz femenina en las Antillas junto a otras figuras esenciales, como es el caso de Maryse Condé y Gisèle Pineau.

Nace en 1938 en Charente, y no será hasta los tres años cuando vuelva a su país de origen, Pointe-à-Pitre. Es esencial destacar el hecho de que, gracias a los diferentes lugares en los que pudo realizar sus estudios (Pointe-à-Pitre, París y finalmente Dakar), la escritora puede llevar a cabo el reflejo de una especie de triángulo imaginario cuyos vértices oscilan entre África, Europa y las mismas Antillas.

A los 18 años conoce en París al que, de alguna manera, guiará claramente su trayectoria de escritora: André Schwarz-Bart, del cual toma su apellido y, quien convencido en todo momento de su talento como escritora, la anima a desarrollar su capacidad como «conteuse».

Entre sus obras principales señalaremos, *Un plat de porc aux bananes vertes*², *Ti Jean l'horizon*³ y *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Paso a presentar la novela que nos ocupa.

PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE

A simple vista, el mismo título nos introduce, tal y como podemos ver, en un ambiente donde dos elementos: la lluvia y el viento representan claramente la presencia de la Naturaleza, la cual es interesante identificar con mayúsculas pues no desempeña un simple papel a lo largo de todo el relato sino que recibe, como podremos apreciar, gran parte del protagonismo otorgado por la autora, cuyas marcas de escritura se esconden tras la figura de la narradora con fines literarios o bien, como manera de compartir su misma visión del mundo⁴.

El hecho de que ambos elementos meteorológicos aparezcan citados en el mismo título no es algo casual, pues anuncian, de manera evidente una sensación de movimiento, tempestad e incluso sufrimiento que afectará directamente a una de las protagonistas: Télumée.

2 SCHWARZ-BART, S., *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, L'Harmattan, 1967.

3 SCHWARZ-BART, S., *Ti Jean l'horizon*, Paris, L'Harmattan, 1979.

4 TOUREH, Fanta., *L'Imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986.

La primera parte de la obra «Présentation des miens» nos introduce plenamente en una de las metáforas más significativas y con mayor carga «espacial»: «Le pays dépend bien souvent du coeur de l'homme. Il est minuscule si le coeur est petit, et immense si le coeur est grand»⁵.

A partir de esta expresión que, a los ojos del lector, puede parecer un verdadero refrán, se constituye el marco del contenido así como de los principales acontecimientos del relato, de este modo la grandeza del país y la grandeza del corazón de quienes lo habitan son, ambos, elementos íntimamente relacionados.

Es la misma Télumée quien nos ofrece esta posible relación que puede existir entre los sentimientos humanos y el territorio al cual se pertenece. Así pues, la protagonista, al hablar de dicho territorio hace referencia directamente a su país, Guadalupe, donde a pesar de todo lo que ella misma padece por causas diversas, a pesar de la condición de esclavitud vivida por sus antepasados, volvería a escogerlo sin lugar a duda.

Una vez elegido como marco inicial el proverbio anterior, podemos hacer ya referencia a las diferentes manifestaciones en que la Naturaleza toma forma a lo largo de toda la obra.

En primer lugar, es importante resaltar el valor así como el significado que determinadas plantas cobran en diferentes situaciones, y para ello es imprescindible citar otro personaje que, junto a Télumée ocupa un papel imprescindible en la obra; se trata de Toussine Lougandor, su abuela, más conocida con el sobrenombre de Reine Sans Nom.

Considerada por la propia Télumée y el resto de habitantes como «un être mythique, habitant, ailleurs que sur terre (...)» pero ante todo «une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie (...)»⁶, será quien nos muestre todo aquello que puede hacerse a través del uso de las plantas, que como ya hemos dicho anteriormente, desempeñan funciones diferentes; por este motivo, es necesario llevar a cabo una clasificación de las mismas:

Propiedades de salud y belleza en el mundo vegetal

Éste es, sin lugar a duda, uno de los principales valores que poseen todas las plantas y flores que aparecen en el transcurso de la novela. El valor medicinal y curativo de todas ellas es algo muy apreciado por toda esta sociedad

5 SCHWARZ-BART, S., *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 11.

6 *Ibid.*, loc. cit., p. 11.

que confía plenamente en sus efectos, siempre positivos, y sobretodo si éstas son utilizadas por la misma Reine Sans Nom cuyos poderes e intenciones de bondad ayudan a que los resultados sean siempre más efectivos.

De este modo, podemos destacar el uso del «rhum» como producto natural procedente de la caña de azúcar y más concretamente de la destilación del jugo de la misma, que en un momento dado de la novela se utiliza para ayudar a dar a luz a «mère Victoire»: «Mais un jour, comme elle étendait le linge à la blannie, elle glissa sur une roche et ont eu beau la porter, l'éventer, la frotter au rhum camphré (...)»⁷.

Télumée, por su parte, hará uso de ciertas plantas con el fin de curar la grave enfermedad de la pequeña Sonore: «Je commençais à soigner l'enfant au jus d'herbes (...) je lui donnais des bains de cassia-lata (...)»⁸.

El uso de las plantas también cobra una gran importancia en el cuidado y belleza, sobre todo femenina, empleando el denominado «huile de carapate», cuya función es el suavizar el cabello generalmente crispado. En uno de los pasajes del comienzo de la novela podemos apreciar uno de los fragmentos, que gracias a los elementos estilísticos y descriptivos que la acompañan, llegan a ofrecernos una verdadera «imagen ritual»; se trata del instante en que Reine Sans Nom con su dulzura y tan típica paciencia se entretiene peinando la larga cabellera de Télumée:

Grand-mère prenait position dans sa berceuse, au seuil de la case, m'attirait contre ses jupes et, soupirant d'aise à chaque mouvement de ses doigts, entreprenait tranquillement de me faire les nattes. Entre ses mains, le peigne de métal ne griffait que le vent. Elle humectait chaque touffe d'une coulée d'huile de carapate afin de lui donner souplesse et brillant, et, avec des précautions de couseuse, elle démêlait ses fils, les rassemblait en mèches, puis en tresses rigides, qu'elle enroulait sur toute la surface de mon crâne⁹.

Otro de los productos naturales empleados para el cuidado y belleza son las hojas de pachulí que Télumée utiliza a menudo para su propio aseo: «Puis j'ai amené la petite bassine d'eau à ma chambre, j'y ai écrasé quelques feuilles de patchouli et je m'y suis assise pour ma toilette matinale».

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ *Ibid.*, p. 52.

Comparaciones y valor metafórico del mundo vegetal

El estilo metafórico es sin duda, un elemento clave no sólo en *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, sino en toda la obra schwarz-bartienne y la literatura antillesa en general.

Si intentamos, por un instante, profundizar en el significado de estas metáforas, es sencillo tomar como punto de referencia la magia que tiene lugar en esta literatura; una magia que se apropia de los personajes, objetos, e incluso de todo el campo semántico referente a la flora, tal y como vamos a apreciar a continuación a través de ciertos ejemplos verdaderamente significativos.

Sin embargo, es de vital importancia el recalcar un aspecto particular y es que, la autora juega en la narración con una doble vertiente a la hora de expresar y manifestar sus metáforas; por un lado, encontramos todas aquellas comparaciones realizadas entre un aspecto, bien sea personal o físico de un personaje en concreto y la vegetación, representada a partir de árboles, flores, etc, y por otra parte llama la atención la presencia de otro tipo de caracterización en la cual, el grado metafórico es pleno; hablamos pues, de aquellos ejemplos en los que se implanta un paralelismo total entre personaje-vegetación.

El primer grado, es decir, el que hemos denominado «parcial» puede ejemplificarse con ciertos pasajes, como es el momento en que la autora se deleita con la descripción de Élie, primer amor de Télumée.

Ses lèvres me parurent encore plus boursouflées que ses genoux, comme prêtes à me lâcher des insolences, mais j'oubliais tout cela, le short, les genoux et les lèvres sitôt que je découvris ses yeux: larges, étalés par-dessus ses joues plates comme deux marigots d'eau douce¹⁰.

Por otro lado, la caracterización de Filao, personaje masculino en la obra, resulta bastante curiosa si se presta atención al hecho que su mismo nombre hace referencia a una planta, y más concretamente un árbol llamado igualmente filao, variedad de coníferas con gruesas ramas verdes. Esta relación entre nombre propio-planta es una constante bastante propia de esta literatura, aunque cabe decir que no sólo se establece este paralelismo con plantas sino también con animales u otros elementos como ya veremos a continuación.

10 *Ibid.*, p. 72.

Filao es, en un momento dado, comparado con la «noix muscade» debido al color de su rostro: Filao était un vieux nègre de canne, une face de noix muscade usée, striée, avec des yeux qui se mouvaient lentement, un regard oblique, incertain, toujours en train de donner corps à un songe¹¹.

También es característico el ejemplo de uno de los personajes más ancianos, Amboise, cuyo nombre ya nos hace pensar de alguna manera en esa madurez y que en la obra se relaciona metafóricamente con un enorme árbol seco: «Amboise, grand arbre sec et noueux qui avait déjà jeté ses fruits (...)»¹².

Es imprescindible destacar, como ya hemos avanzado anteriormente, que las metáforas «totales» adquieren valores muy interesantes pues cada una de ellas definen con gran elegancia y exactitud no sólo una característica cualquiera del personaje, sino más bien un estado de ánimo que además perfila la personalidad de cada uno de ellos, como es el caso de Télumée en uno de sus peores momentos en cuanto a su estado de ánimo se refiere, pues se compara a un jardín totalmente abandonado, entregado a sus zarzas y espinas: «(...) je me sentais comme un jardin à l'abandon, livré à ses ronces et à ses épines»¹³.

El momento de su recuperación, tras una larga etapa de crisis a causa de su separación con Élie, también aparece identificado de manera particular, pues ella misma decide dejar atrás la tristeza propia de un «acomat», árbol del cual se suele extraer sus hojas para aliviar las migrañas: «Et les jours passant, j'oubliais que j'étais un acomat tombé, je recommençais à sentir la beauté de mes deux jambes de femme et je marchais»¹⁴.

EL MUNDO ANIMAL Y SU VALOR METAFÓRICO

Del mismo modo que las plantas, los animales desempeñan, aún más si cabe, una función esencial desde el punto de vista estilístico; el significado y sentido de las comparaciones se intensifica desde el mismo instante en que la autora establece similitudes entre personajes y animales.

La clasificación de metáforas parciales y totales se mantiene en estos casos; de esta manera el momento en que M. Desaragne es comparado, en dos ocasiones distintas con un pájaro es uno de los ejemplos de metáfora parcial: «Bien qu'il eût bonne carrure, il avait une aisance naturelle et tout

11 *Ibid.*, p. 105.

12 *Ibid.*, p. 119.

13 *Ibid.*, p. 165.

14 *Ibid.*, p. 174.

comme oiseau, semblait prendre appui sur l'air même pour exister»¹⁵. «Une tempête était venue sur M. Desaragne, soulevant ses plumes blanches et j'avais vu sa chair»¹⁶.

Por su parte, Élie es también objeto de metáfora, pues su voz al cantar, es comparada con la de un mirlo: «Élie répartissait tout cela en chantant comme un merle dans un goyavier (...)»¹⁷.

Como ya hemos afirmado anteriormente, Laetitia actúa como personaje negativo en la obra, lo cual se ve reflejado de manera aún más intensa en el momento en que es comparada con un animal tan maléfico como la serpiente: «Elle longeait la rive de sa démarche traînante et souveraine, glissant sur la terre et les pierres et les feuilles comme une couleuvre (...)»¹⁸.

Un valor todavía más intenso tendrán todas aquellas metáforas y comparaciones que, como ya hemos afirmado en el caso de las plantas, ejercen un valor «pleno»; de esta manera citamos alguno de los ejemplos más relevantes, como es el sobrenombre que, en ocasiones Élie empleaba al hablar y referirse a Télumée: «mon petit cabrisseau», al cual sujeta a través de su collar con el fin de tirar o aflojar de él, con el único fin de tenerla en todo momento controlada: «(...) mon petit cabrisseau, (...) tu peux courir en mon absence, sauter, danser, tu es à moi et ta corde est passée autour de mes reins: tu gambades à droite, me voilà à droite, tu t'élances à gauche me voici à gauche»¹⁹.

Pero, sin lugar a duda, y con un valor totalmente distinto al anterior, encontramos, una de las más bellas metáforas, que en boca de Reine Sans Nom cobran, si cabe, un sentido aún más precioso: « (...) tu es une libellule, et tu ne le sais même pas; tu as su éclairer ta propre âme et c'est pourquoi tu brilles à tous les yeux»²⁰. Es de esta manera como, ella misma define a Télumée, sin duda, se trata de un verdadero reflejo de la imagen que la protagonista ha creado a los ojos del lector.

CONCLUSIÓN

Tras el análisis de alguno de los ejemplos más significativos en cuanto a flora y fauna se refiere, resulta imposible ignorar el hecho que la Naturaleza desempeña el marco básico y esencial en *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*.

15 *Ibid.*, p. 112

16 *Ibid.*, p. 113.

17 *Ibid.*, p. 139.

18 *Ibid.*, p. 141.

19 *Ibid.*, p. 87.

20 *Ibid.*, p. 146.

A modo de conclusión resulta esencial destacar la importancia de una simple palabra, «d'un nom de famille: les Lougandor» y más concretamente, «les femmes Lougandor», de la cual se deriva: «Lougan»²¹ que significa tierra, de género femenino, lo cual no es en absoluto casual, puesto que la dualidad Mujer-Tierra es una de las constantes más significativas desde el punto de vista literario, y ante todo en la literatura de las Antillas.

Con todo se deduce que el origen de dicho apellido proviene de uno de los elementos más íntimamente relacionados con la naturaleza: una tierra, Guadalupe, en la que Télumée, orgullosa de haber vivido, a pesar de la « Pluie et le Vent» nos recuerda que la grandeza de un territorio depende de la inmensidad del corazón humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SCHWARZ-BART, S., *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, L'Harmattan, 1967.
 — *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.
 — *Ti Jean l'horizon*, Paris, L'Harmattan, 1979.
 KATHLEEN, G., *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.
 TOUREH, F., *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz. Approche d'une mythologie Antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986.

21 KATHLEEN, G., *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, p. 379.

LA (RE)CONSTRUCTION DE L'ESPACE INTIME DANS *LE SCORPION* D'ALBERT MEMMI

AZUCENA MACHO VARGAS - ANA SOLER PÉREZ
Universidad de Zaragoza

Le Scorpion ou *La confession imaginaire* se présente comme un ensemble disparate d'écrits abandonnés pêle-mêle dans un tiroir-cave par Émile-Imilio, écrivain-philosophe disparu sans laisser de traces. À travers ses feuillets, de «composition mosaïquée»¹, celui-ci prétendait, entre autres, remonter dans l'histoire de sa famille. En fait cette démarche le conduit à une introspection impudique qui dégage, en les déformant, différents aspects de sa personnalité multiple qu'il a laissés affleurer tout au long de son existence². Il a incarné le fils aux rapports paterno-filiaux compliqués, le frère jaloux, l'étudiant brillant et le colonisé pseudo assimilé qui retourne à ses origines. C'est un être déchiré, qui incapable de donner une unité à sa vie, n'a d'autre issue que la fuite.

Toutes ses facettes représentent autant d'histoires qui s'entremêlent créant un espace polyphonique où se multiplient les niveaux narratifs, et où la distinction des divers narrateurs constitue une tâche ardue. Pour faciliter l'identification des instances narratives, l'auteur a recours à l'utilisation de

1 Cf. VANINA OTTAVI, M-F., «La structure en étoile du *Scorpion*», in GUERIN, J.-Y., (textes réunis par), *Albert Memmi. Écrivain et sociologue. Actes du colloque de Paris X-Nanterre*, 15-16 mai 1988, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 63.

2 La métaphore memmienne de l'oignon reflète clairement, à notre avis, cette image du Moi émilien, revêtu de diverses «peaux», correspondant à chacun de ses doubles: «(...) nous sommes comme un oignon: si on enlève pelure après pelure, on ne trouvera sur la table qu'une petite masse de feuilles visqueuses. L'oignon existe cependant: c'est la forme qui les réunit. Le Moi, c'est aussi cela». Cf. MEMMI, A., *Ce que je crois*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 31.

caractères typographiques différents. Il aurait même voulu employer des couleurs distinctes mais il a abandonné son projet car il était non rentable³.

UN ESPACE TEXTUEL POLYPHONIQUE

Imilio/Emile raconte dans son journal sa vie familiale, sociale et sentimentale avant sa disparition mystérieuse. Son narrataire est de type virtuel: «Que le lecteur me pardonne tous ces détails»⁴.

Bina produit un récit oral et non plus écrit, qui se prolonge sur différentes «séances». Son narrataire, présent dans la situation d'énonciation, est désigné comme le Docteur, personnage dont on ne connaît pas l'identité⁵. Malgré le caractère thérapeutique initial de ses confessions, Bina⁶ s'assimile davantage à la lignée des conteurs arabes traditionnels qu'à un patient soumis à une analyse. Il assume délibérément un rôle de narrateur d'histoires qui se doit à son auditoire et qui recourt à des techniques liées au *iudicem attentum parare* et au *iudicem benevolum parare* de la rhétorique classique pour plaire et toucher son auditeur: «Demande à tes oreilles de la patience et qu'elles pardonnent à mon désordre» (S., p. 38). «Tout le monde le sait une bonne histoire bien choisie suffit à tout suggérer» (S., p. 81).

L'ancien élève d'Imilio constitue un autre narrateur. Sous le mécanisme de la signification suspendue, le pronom personnel «il» qui le désigne se fait explicite à la page suivante: «le meilleur élève que j'aie jamais eu» (S., p. 198). Émile ne dévoile pas l'identité du personnage mais Marcel, son frère, l'assimilera à l'étudiant auquel l'écrivain a fait auparavant une allusion à peine perceptible: «(...) j'eus des élèves que j'aimai, dont J. H.» (S., p. 94). Son récit, comme dans le cas de Bina, s'étale le long de plusieurs «séances» (S., p. 197), concrètement quatre jeudis. Son narrataire est son ancien pro-

3 Il a confessé à Victor Malka: «Oui, j'ai essayé de matérialiser visuellement les différents aspects de la vérité; depuis la vérité des faits jusqu'à la vérité symbolique, en passant par celle du récit, grâce à des typographies de couleurs différentes... Malheureusement, le livre aurait coûté si cher à la vente qu'il a fallu y renoncer». Cf. MEMMI, A., *La Terre intérieure. Entretiens avec Victor Malka*, Paris, Gallimard, 1976, p. 163.

4 MEMMI, A., *Le scorpion*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1715, 1969, p. 32. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (S., p. X).

5 Ce que l'on sait par contre c'est qu'il n'est pas le docteur Niel, le psychiatre, puisqu'au cours d'une séance Bina le nomme à la troisième personne. Cf. *ibid.*, p. 162.

6 Toujours dans le même style des conteurs oraux, il interrompt son récit annonçant sa continuation ultérieure, laissant son interlocuteur «sur sa faim» et attirant ainsi son intérêt. Ce report renverse les rapports d'autorité entre les deux interlocuteurs. Bina, tout comme Schéhérazade face au sultan, apparaît comme le personnage qui domine la situation: «—Non, Docteur, je ne peux pas aujourd'hui. Cela suffit pour cette fois» Cf. *ibid.*, *loc. cit.*

fesseur Émile. Ce dernier avoue son incapacité «de reconstituer ce qu'il [lui] a dit» (S., p.199), mais la profusion de détails et la forme à la première personne adoptée par le récit contredisent ce fait. Il s'agit pratiquement de monologues puisque Émile n'ose l'interrompre. Ses pensées et ses rares interventions présentées entre parenthèses et transposées au style indirect libre demeurent les seules concessions permises, puisque priorité absolue est donnée à la voix de l'étudiant. Pour ce dernier, le fait de raconter ses expériences personnelles adopte la forme d'une confession *ante mortem*. Il est pressé de transmettre à son interlocuteur tout ce qu'il a à lui dire, le suicide l'attend et on sent qu'il a hâte d'en finir⁷.

D'autres fois, on multiplie les relais narratifs de sorte que Bina transmet au Docteur des histoires que lui ont racontées d'autres personnages. Ainsi «Le voyage en mer», récit de la traversée en France de Qatoussa, est narré à la première personne par ce dernier.

Le foisonnement de voix narratives tisse un espace polyphonique dans l'objectif d'estomper les frontières entre personnages, les présentant comme des images redoublées et déformées⁸. Ces narrateurs introduisent autant de doubles d'Émile que Marcel devra déchiffrer pour parvenir à ordonner le matériel hérité de son frère⁹. Grâce à eux il va découvrir la véritable personnalité d'Émile et surtout il va déceler la clé de sa propre existence. C'est une tâche ardue pour un médecin ignorant tout des jeux littéraires et qui se perd donc dans le marasme des pistes brouillées du fictif et du réel¹⁰. En effet, analyser le portrait d'un artiste par lui-même constitue une dure épreuve pour autrui, comme le confesse Memmi:

(...) il [le portrait] ne saurait être qu'une composition de marqueterie. un puzzle à pièces multiples, qu'il faut patiemment assembler même si certaines se sont perdues ou demeurent introuvables. Les peintres le savent

7 «Je suis obligé d'avancer. (...) Me suivez-vous davantage? Je ne peux pas faire plus...». Cf. *ibid.*, p. 205.

8 Lire à ce sujet l'article de BRAHIMI, D., «Memmi juge d'Émile», *Présence Francophone*, 44, 1994, pp. 103-113, p. 107.

9 Une note de sa belle-soeur lui demande de trier les papiers et de définir des ensembles cohérents, notamment le roman, qu'Émile était censé écrire et que son éditeur veut publier. Paradoxalement, c'est à lui, médecin ophtalmologue, que l'on confie cette tâche, pour le caractère autobiographique que les feuillets renferment.

10 Comme affirment Esther Bénéïm-Ouaknine et Robert Elbaz, «(...) le sous-titre *La confession imaginaire* indique, dès le départ, l'écart apparent qui existe entre le matériel autobiographique et le travail textuel que reflète la complexité formelle du roman. Ainsi Memmi brouille l'écart entre le réel et le fictif». Cf. «Albert Memmi ou le cul-de-sac et l'écriture», *Présence Francophone*, 23, 1981, pp. 5-20, p. 12.

bien, eux qui sont des spécialistes de l'image et de la métaphore colorée: ils multiplient pour leurs autoportraits, les esquisses successives, les éclairages et les points de vue: ils placent dans le coin de la toile, quelque personnage qui leur ressemble (le cinéaste Hitchcock a repris cette idée), avec l'espoir d'arriver, par l'ensemble, à suggérer quels hommes ils furent. Et peut-être aussi, à saisir un peu d'eux-mêmes¹¹.

Or, Marcel récepteur circonstanciel des feuillets manuscrits, s'avérera être en fait le destinataire voulu par son frère. Ceci s'apprécie à travers le dialogisme qui s'insère dans l'espace textuel et dont l'indice majeur se reflète dans la réflexion d'Émile: «je vais encore me faire gronder par ce grand sot de Marcel» (S., p. 187). Les commentaires de l'ophtalmologue, érigé en compilateur, parsèment les écrits de critiques, de nuances ainsi que d'expériences personnelles passées et actuelles, qui conforment un récit sur le récit. Un changement d'attitude face à sa fonction de lecteur s'apprécie¹². Il déplace en quelque sorte la primatie de son frère pour l'assumer lui-même au fur et à mesure qu'il découvre le parallélisme qui le rapproche d'Émile.

Un certain *dialogisme* s'établit entre les écrits d'Émile et les commentaires de Marcel. À travers l'écriture, le philosophe cherche à mettre de l'ordre en lui-même¹³ et cette introspection où il met à nu ses sentiments envers son frère, entre autres, va permettre à Marcel de le connaître réellement. L'ironie, les contradictions face aux confessions fraternelles entament une relation dialogique impossible jusqu'alors¹⁴. À partir de ce moment, la connivence fraternelle, difficile durant leur vie commune, se produit par lecture interposée, même si au départ elle commence par un affrontement:

11 Cf. MEMMI, A., *Ce que je crois*, op. cit., pp. 32-33.

12 Selon Umberto Eco, «prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement «espérer» qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire». Ceci répond exactement à la conception d'écriture émilienne qui offre à son frère les pièces d'une oeuvre en kit, selon le terme d'Eco, que Marcel devra assembler lui-même. Cf. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Grasset-Fasquelle, coll. «Biblio essais», 1985, p. 69.

13 «(...) ces textes (...) n'étaient d'abord que des efforts pour mettre de l'ordre en moi-même et pour me retrouver dans le monde chaotique et cruel des hommes» p. 228. Un parallélisme s'apprécie de nouveau entre Émile et Albert Memmi car l'écriture du *Scorpion* a été également salutaire pour ce dernier: «C'est à cela qu'aurait servi *Le Scorpion*, à faire une espèce de balayage, de nettoyage.» «Interview avec Albert Memmi. Propos recueillis par J. Leiner», *Présence Francophone*, 6, 1973, pp. 71-88, p. 77.

14 «Le passage de la réalité à la fiction laisse place à un simulacre qui nous entraîne dans ses multiples références, nous ouvrant de nouveaux espaces du discours». Cf. BOU-RAOUI, H., «Identité et imaginaire dans l'univers romanesque d'Albert Memmi» in TOSO RODINIS, G., *Le Banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991.

«Mais pourquoi suis-je en train de me détendre ainsi? Déplaisante impression de lutte avec Émile à mesure que j'avance dans cette lecture» (S., p. 52).

Le pont entre les deux frères aurait pu être l'oncle Makhoulf mais Marcel avait toujours évité une rencontre triangulaire car il savait la relation privilégiée qu'Émile et le vieillard partageaient¹⁵. Les commentaires qui suivent les chapitres consacrés à l'oncle nous montrent l'évolution, d'une part, des rapports de l'ophtalmologue et de l'aveugle et d'autre part, de l'opinion de Marcel à propos de son frère. Ce changement est mis en évidence dans la considération de l'emploi des couleurs adopté par Émile pour faciliter la tâche de la lecture au vieillard. Tout d'abord, cette méthode est considérée comme ridicule par Marcel (S., p. 70), ensuite il la trouve amusante (S., p. 130), et finalement il comprend qu'il s'agit d'un code utilisé par Émile dans ses écrits qu'il finit par adopter lui-même (S., p. 177).

LE JE(U) DE L'ALTÉRITÉ

La multiplication de personnages dans l'espace textuel constitue un constat de la dépersonnalisation de l'écrivain-philosophe. À travers différents doubles Émile met en scène les échecs partiels de sa propre vie. Sa quête de soi qui, au début, se voulait héroïque et cherchait ses origines dans une noble lignée, se trouve vouée à l'échec. Ses doubles représentent toujours des héros déçus, condamnés à la frustration, au meurtre ou au suicide.

Alexandre Mordekhai Benillouche, personnage fictif protagoniste de *La statue de sel*, est une image redoublée d'Émile¹⁶. Dans certains passages on assimile directement l'existence d'Imilio avec celle de Benillouche. Ainsi tous deux ont été des étudiants brillants qui par la suite sont devenus des enseignants médiocres, primant l'écriture sur leur carrière professionnelle. Ils ont tous deux souffert des rapports houleux avec le père car ils n'ont pas répondu au dessein paternel, qui les voulait médecins. Cela ne les a pas empêchés de prendre en charge leur famille lorsque le *pater familias* aveugle n'a plus pu subvenir aux besoins familiaux. Ils ont aussi formé un mariage

15 «Je n'aimais pas cette rencontre possible à trois, où je ferais un peu figure d'intrus, ni même de voir l'oncle après le passage d'Émile». Cf. *Le Scorpion*, *op. cit.*, p. 69.

16 Et dans une certaine mesure d'Albert Memmi lui-même. En effet, si nous comparons les données biographiques de celui-ci avec celles de ses personnages de nombreuses coïncidences apparaissent. On retrouve l'écrivain juif, amateur de philosophie, ayant réalisé un mariage mixte et ne pouvant se délester de la sensation d'étrangeté qui l'envahit malgré lui: «Toujours je me retrouverai (...) indigène dans un pays de colonisation, juif dans un univers antisémite, Africain dans un monde où triomphe l'Europe». Cf. MEMMI, A., *La statue de sel*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 206, 1966 (1ère édition 1953), p. 109.

mixte, épousant une femme goy et de plus française¹⁷ qui les a accompagnés lors de leur retour au pays natal. Marcel est le nom de leur frère respectif qui, lui, a su répondre au projet paternel, et qui dans les deux cas représente l'incarnation de la réussite¹⁸. Au début, l'ophtalmologue semble accepter naturellement cet artifice de supplémentation. Mais il réagit violemment quand il est dépeint par Émile comme le «réussisseur»¹⁹ de la famille: médecin prestigieux qui a fait un mariage bourgeois. Ce n'est que quand il se sent «attaqué» qu'il dément certains faits rapportés et met en cause ce principe d'assimilation.

Dans d'autres occasions, certains épisodes vécus par Émile/Benillouche sont parallèles à ceux de la vie de Bina²⁰. Dans les deux cas le récit qu'ils entreprennent a une finalité thérapeutique. Bina dialogue avec le Docteur et essaye de démêler le désordre qui règne dans sa vie. Émile, à travers son écriture foisonnante, tente une recherche de soi salvatrice.

Ils ont une soeur célibataire qui va être battue par leur père respectif, pour avoir rejoint son fiancé dans les ruines d'une vieille maison. Dans le cas d'Émile/Bénillouche celle-ci se nomme Kalla/Marguerite, dans celui de Bina, son nom est Noucha. Aussi bien l'une que l'autre souffrent des gros problèmes psychiatriques qui vont pousser leur famille à les enlever pour les faire interner²¹.

Au début, cette coïncidence entre son frère et Bina surprend Marcel qui ne comprend pas cette assimilation des deux voies narratives. Mais aussitôt après, il accepte tout naturellement la subversion des deux «je narrants», comme si Bina et Émile fussent la même personne²². Cette affirmation est corroborée par l'emplacement des commentaires de Marcel à propos des écrits sur sa famille. Curieusement, ils apparaissent aussitôt après le récit des épisodes de l'histoire de Bina, comme si les deux récits étaient interchangeables et que les narrateurs coïncidaient²³.

17 Elle représente la voie de la pseudo assimilation.

18 «Marcel, enfin, la seule réussite apparente de la famille, pour mon père y compris». Cf. *Le Scorpion*, op. cit., p. 50.

19 Selon un terme cher à Albert Cohen.

20 Pour Jacqueline Arnaud, l'histoire de Bina serait une «version prolétarienne» de celle de Benillouche. Cf. *La littérature maghrébine de langue française*, Tome I: *Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986, p. 350.

21 Cf. à ce propos les épisodes racontés dans *Le Scorpion*, op. cit., pp. 48-49 et pp. 142-143.

22 «À quoi joues-tu maintenant Imilio? Vas-tu intervenir dans *Le Scorpion*? «Qatoussa... je l'ai réellement connu», qui est Je ? De quelle réalité s'agit-il ?». Cf. *ibid.*, p. 85.

23 «Émile, cependant n'avait pas tort; chacun de nous a essayé de payer et de se débarrasser de notre père comme il a pu». Cf. *ibid.*, p. 163.

Il accepte donc l'histoire de Bina, comme s'il s'agissait des faits affectant à sa propre famille. Cependant il n'hésite pas à démentir certains épisodes non authentiques qui ressortent de la fantaisie de l'écrivain. Ce dernier déforme à sa guise son existence créant un monde imaginaire où s'agglutinent ses désirs tronqués et ses pulsions refoulées. Si Émile a des rapports conflictuels avec son père sans pouvoir y faire face, Bina, lui, est capable de s'affronter à lui et de le tuer. Dans son histoire déformée, sa soeur ose défier l'ordre patriarcal et donner libre cours à sa passion, même si finalement son espoir est tronqué par son internement forcé.

L'introduction de Qatoussa, qu'Émile affirme avoir connu²⁴, dans l'histoire de Bina n'est pas gratuite. En fait il s'agit d'une figure qui incarne l'hédonisme. Qatoussa, représente l'insouciance, les plaisirs de vivre les plus simples dont Émile aurait voulu jouir; cependant les entraves psychologiques l'ont empêché de suivre les desseins d'un coeur qu'il aurait voulu plus volage. C'est peut-être l'image la plus dénaturée de lui-même qu'Émile offre nous montrant son Moi à travers un jeu de reflets déformants dont Qatoussa constitue le dernier maillon²⁵.

Ce n'est pas par hasard que les épisodes de l'étudiant sont placés à la fin du livre car ils représentent l'affrontement définitif de l'écrivain avec lui-même. Émile en est conscient et reconnaît à plusieurs reprises l'étudiant comme son double. Dans ce jeu de miroirs déformants, l'étudiant lui rend l'image du jeune et brillant professeur-philosophe qu'il était, avec ses projets utopiques et ses affirmations dogmatiques et grandiloquentes. Les rencontres des quatre jeudis sont en réalité une confrontation douloureuse de l'Émile mûr avec l'Émile jeune, d'où ressort la confirmation de son échec existentiel. Lors de ses longs monologues, l'élève déballe devant le maître les différentes prémisses constitutives de la philosophie de vie qu'il enseigna naguère à toute une cohorte d'étudiants qui les acceptaient comme une vérité absolue²⁶. L'élève, poussé par une vénération extrême envers son maître, a suivi strictement sur le plan personnel aussi bien que sur le professionnel la voie tracée par ce dernier. Ces visites s'avèrent donc être un règlement de comptes, où l'étudiant constate son échec qu'il endosse à son mentor. Par le

24 «(...) ce n'est ni un symbole ni un personnage mythique, je l'ai réellement connu». Cf. *ibid.*, p. 81.

25 «Oui, c'est mon double, le double de ce que je fus: seulement ce jeune homme veut aller au bout de ma pensée, jusqu'au bout de moi-même». Cf. *ibid.*, p. 217.

26 «Je ne me souvenais pas de leur avoir dit cela. Dieu, ce que l'on peut raconter à ces jeunes gens. sans penser qu'ils pourraient vous prendre au mot». Cf. *ibid.*, p. 236.

même biais, il oblige ce dernier à assister à la représentation de sa propre défaite.

Le plus douloureux pour Émile est sans doute la reconnaissance de son inconscience comme écrivain. Pour lui, la littérature devait aller au-delà de l'artifice formel et s'ériger en voie de salut constituant une exploration des limites de l'être profond²⁷. Si le suicide de l'étudiant constitue la preuve de son échec vital la reconnaissance de son impossibilité d'écrire *Le Scorpion* représente le suicide symbolique d'Émile, puisqu'il reconnaît le rapport indissoluble entre sa vie et son écriture. L'écrivain échoue parce que l'homme échoue. La mort de l'étudiant annonce la fin de l'écrivain et donc sa disparition, incapable de conférer une certaine unité à son oeuvre²⁸.

Marcel, qui au début ne ménage pas la critique destructrice envers son frère et ses écrits, considérant le métier d'écrivain comme voué « à l'inefficacité et à l'interrogation sans réponse » (S., p. 14), hérite de cette recherche d'unité. Ce jugement se nuance au fur et à mesure que la lecture de la Cave avance, pour finalement s'inverser. À la fin Marcel comprend que la littérature constitue une « entreprise de santé²⁹ » (S., p. 55). Si elle pénètre les drames personnels c'est dans l'objectif souvent de les sonder afin de les surmonter.

L'authenticité et le respect des faits biographiques qui au début chagrinent Marcel perdent de leur poids lorsqu'il découvre que l'important est que son frère veuille, en fait, mettre à nu son âme déchirée³⁰. À travers l'écriture Émile cherche à dépasser son exil intérieur et cette situation anormale d'exclu dans son propre pays et parmi les siens. En lisant le drame fraternel, Marcel, qui croyait jouir d'une respectabilité et d'une reconnaissance familiale et sociale, commence à les mettre en question. Les commentaires qui jalonnent les récits d'Émile signalent cette évolution. Son frère lui a fait ouvrir les yeux non seulement sur sa situation personnelle mais aussi sur

27 « (...) ou la littérature est une exploration des limites ou elle n'a pas plus d'importance que l'art floral... ». Cf. *ibid.*, *loc. cit.*

28 « *Le Scorpion* était évidemment infaisable, ni fait ni à faire; pour le réussir, ce livre, il aurait fallu que je conduise correctement ma vie. Il aurait fallu que ma vie, elle-même, soit réussie, qu'elle comprenne une unité, au moins sous-jacente, qui en relie les morceaux; or quelle est-elle ? ». Cf. *ibid.*, p. 238.

29 D'après Jacqueline Arnaud « (...) de même que le père, transformé en égoutier, vidait et nettoyait périodiquement la cave de la maison, rempli d'objets et de détritiques (...) l'écrivain, périodiquement, vide sa « cave », et tente, des écrits accumulés, de faire un livre, qui purge ses désirs insatisfaits ». Cf. *op. cit.*, p. 355.

30 « L'écrivain ne cesse de réinventer sa vie et celle des autres en même temps. C'est ce qu'une bonne part du *Scorpion* s'emploie à démontrer ». Cf. BRAHIMI, D., *op. cit.*, p. 107.

celle du pays, affecté par les conséquences de la décolonisation. L'écrivain a retiré le bandeau des yeux de l'ophtalmologue, et son image autocomplaisante de réussite s'écroule.

À ce stade, Marcel se rend compte de la similitude entre la situation de son frère et la sienne. Tous deux partagent un même désarroi: une quête d'intégration pleine dans un espace auquel ils croyaient appartenir comme membres de plein droit mais où leur étrangeté est de plus en plus évidente³¹. Pour Marcel, la Tunisie représentait jusqu'alors un espace euphorique³² qu'il reconnaissait comme sien, alors que pour son frère dès son arrivée au pays avec Marie, cet espace s'est révélé comme dysphorique. La sensation de marcher sur la corniche d'un toit lorsqu'ils débarquent³³ constitue une métaphore de cet équilibre instable qui résume sa vie dans le pays natal. Leur agression aux mains de deux jeunes vagabonds lors de leur débarquement constitue la matérialisation de ce rejet. La lecture des écrits a induit Marcel à questionner son existence et à reformuler les rapports avec l'espace social environnant. Il rejoint ainsi la position de son frère et prend la décision d'abandonner définitivement un espace devenu dysphorique.

Ces chamboulements intérieurs catalysés par la lecture constituent les maillons d'un processus cathartique subi par Marcel, qui représente un double de celui souffert par son frère. L'abcès à la gorge qui grossit de manière démesurée l'empêchant d'avalier et menaçant de l'étouffer s'interprète comme la somatisation de cette crise qui ronge Marcel de l'intérieur. Cette boule, «où toute [sa] peine s'était concentrée» (S., p. 256) symbolise un conglomérat d'émotions muettes, de rapports de force non assumés, de faits accomplis acceptés docilement et de conformisme social. La décision de partir, à laquelle il se voit acculé par Marie-Suzanne, actionne le dispositif de délestage de ce poids écrasant. Après un épisode de fièvre et de délire, métaphore d'une mort initiatique, sa renaissance se manifeste par la résorption de l'abcès. Inspiré par une étrange clairvoyance, la signification de nombreuses inconnues lui est alors révélée.

31 En ce sens *Le Scorpion* répond aux questionnements profonds d'Albert Memmi: «Comment s'intégrer dans un pays, une société étrangère ou même celle qu'on pensait être la sienne» (nous soulignons). Cf. DÉJEUX, J., *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 321.

32 Consulter à ce sujet la définition des différentes catégories thymiques apparaissant in GREIMAS, A. J. - COURTÈS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

33 Lire la description de la scène à la page 147.

Si Émile ne parvient pas à déceler l'unité de son écriture fragmentée et donc pense qu'il a été incapable de créer un ouvrage cohérent, Marcel lui prouve que non. En effet, il découvre le sens occulte des fragments disparates reconstituant le puzzle émilien³⁴: «Mais si, ton livre est fait. Il a une unité et ta vie aussi. C'est tout à la fois, *Le Scorpion*, *Le Journal*, les collages, mes propres commentaires» (S., p. 239). Émile ne pouvait structurer son ensemble sans l'aide de son frère, car les commentaires de ce dernier demeurent indispensables et s'érigent comme la clé de voûte qui soutient l'édifice³⁵. Les rapports tendus entre les deux frères s'estompent à la lueur des écrits qui dévoilent qu'ils étaient plus proches qu'ils ne le pensaient. Cette complémentarité ouvre la porte du dialogisme dont nous avons déjà parlé plus haut.

Leur lutte intérieure les rapproche de la figure du scorpion révélant ainsi le mystère du choix du titre. «LE SCORPION NE SE SUICIDE PAS CERTES. MAIS IL FINIT PAR SE BLESSER À MORT EN SE DÉBATTANT» (S., p. 256). Émile, tel Sisyphe, a passé sa vie à aller à contre-courant et cette lutte a forcé sa disparition. Marcel est sorti victorieux de son combat parce que les écrits de son frère lui ont fourni l'antidote pour sa blessure existentielle³⁶. Une fois guéri, la décision que sa femme espérait vient tout naturellement. Il va quitter son pays natal dans lequel, colonisé ou libéré, il a toujours cherché à se sentir pleinement intégré. C'est maintenant, après ce processus cathartique de lecture qu'il arrive à la conclusion qui renferme sa double vérité: «CE PAYS HORS DUQUEL N'IMPORTE OÙ JE SERAI EN EXIL (...) CE PAYS DANS LEQUEL JE N'AI JAMAIS CESSÉ D'ÊTRE EN EXIL» (S., p. 263).

Marcel réalise alors sa condition d'apatride, moment où l'espace topologique perd son importance pour lui au profit de l'espace intime, assimilé à la Cave³⁷. Ce dernier possède en essence tout ce qu'il attend d'une patrie: un

34 À ce sujet, Marie-France Vanina Ottavj parle d'une possible «victoire de l'Art sur le désordre». *Op. cit.*, p. 68.

35 Au début, Marcel nécessitait pour accomplir sa tâche une clé. À la fin, il trouve cette clé «indispensable et perdue» (p. 44) qui n'est autre que lui-même: «Marcel cherchait la clé pour comprendre le texte alors qu'il était lui-même cette clé». Cf. *Le Scorpion*, *op. cit.*, p. 44.

36 Pour Émile l'écriture peut être soit une entreprise funeste soit une guérison. Cf. *ibid.*, p. 65. Cette affirmation prémonitoire s'avère être d'une profonde clairvoyance en ce qui concerne sa vie et celle de son frère. Lui disparaît, son frère guérit.

37 Parler de la valeur symbolique de la cave dans l'espace textuel s'avère indispensable. Esther Bénéaim-Ouaknine et Robert Elbaz en soulignent la nature: «Si selon Mircea Eliade, les caves sont le symbole mystique du retour à la terre-mère, le nettoyage est ce mouvement de retour à la mère, donc au passé et à l'inconscient collectif. En effet, l'aliénation,

espace auquel il appartiendrait et qui lui appartiendrait, qu'il protégerait et qui le protégerait³⁸. Il s'agit d'un lieu utopique dans le sens étymologique du terme car il n'existe «en aucun lieu». Cette «petite patrie portative» (S., p. 254), selon l'expression émilienne, se compose de ses souvenirs, de ses sentiments ainsi que de ceux d'Émile³⁹. Elle tient dans une mallette, qui renferme toute La Cave de l'écrivain⁴⁰.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNAUD, J., *La littérature maghrébine de langue française, Tome I: Origines et perspective*, Paris, Publisud, 1986.
- BÉNAÏM-OUAKNINE, E. - ELBAZ, R., «Albert Memmi ou le cul-de-sac et l'écriture», *Présence Francophone*, 23, 1981, pp. 5-20.
- BOURAOUI, H., «Identité et imaginaire dans l'univers romanesque d'Albert Memmi», in TOSO RODINIS, G., *Le Banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991.
- BRAHIMI, D., «Memmi juge d'Émile», *Présence Francophone*, 44, 1994, pp. 103-113.
- DÉJEUX, J., *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973.

la perte de l'identité, devient dans l'univers memmien une tentative obsessionnelle de saisir son être par un processus continu de descente en soi». Cf. *op. cit.*, p. 10.

38 Selon Jean Weisgerber, «l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle (...) toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà de se l'approprier». Cf. WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 11.

39 Cette «petite patrie portative» est constituée essentiellement par ce que Memmi nomme sa «terre intérieure», sorte de «terreau fondamental» où il doit puiser pour continuer à écrire. «Inversement, s'il [l'écrivain] a besoin, pour vivre, d'y puiser —mais ce terreau, il peut le promener avec lui —, il peut en disposer même sur une île déserte». Cf. MEMMI, A., *La terre intérieure*, *op. cit.*, pp. 69-70.

40 Marcel, tout comme Albert Memmi selon Afifa Marzouki, entreprend ainsi un double voyage: «L'un concret renvoie au départ réel vers la France; l'autre onirique, sentimental, sensuel et intériorisé, est celui du retour auquel on aspire. C'est ce voyage-là que la littérature permet». Cf. MARZOUKI, A., «Albert Memmi» in BONN, CH. - KHADDA, N. - MDARHRI - ALAOUI, A., (Dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef, 1996, p. 221.

- ECO, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset-Fasquelle, coll. «Biblio essais», 1985.
- GREIMAS, A. J., - COURTÈS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- LEINER, J., «Interview avec Albert Memmi. Propos recueillis par...», *Présence Francophone*, 6, 1973, pp. 71-88.
- MARZOUKI, A., «Albert Memmi», in BONN, CH. - KHADDA, N. - MDARHRI-ALAOUI, A., (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef, 1996.
- MEMMI, A., *La statue de sel*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 206, 1966 (1e édition: 1953).
- *Le Scorpion*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1969.
- *La terre intérieure. Entretiens avec Victor Malka*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Ce que je crois*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.
- VANINA OTTAVI, M - F., «La structure en étoile du *Scorpion*», in GUERIN, J. - Y., (textes réunis par), *Albert Memmi. Écrivain et sociologue. Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 15-16 mai 1988*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age d' Homme, 1978.

ESPACIO, TEXTO Y CULTURA: LA CIUDAD MUERTA EN LAS RELACIONES INTERCULTURALES HISPANOFLAMENCAS

FREDERIK VERBEKE¹

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

El trabajo al que se enfrenta el intelectual de la cultura es por tanto no el aceptar la política de la identidad como algo dado, sino el mostrar cómo todas las representaciones son construidas, para qué fin, por quién, y con qué componentes.

(Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*)

Uno de los movimientos literarios y artísticos más transnacionales y cosmopolitas de las literaturas europeas en torno a 1900 fue el simbolismo. Su transferencia de un sistema a otro conllevaba a menudo importantes transformaciones locales². Cada sistema literario lo adaptaba a su gusto dándole su «couleur locale». La literatura francófona de Bélgica encontró en los paradigmas espaciales un elemento clave para diferenciar su poética simbolista con respecto al centro parisino. Según Donald F. Friedman, el simbolismo belga fue sobre todo una poética del espacio y su esencia estaría en el uso de una alucinación literaria fruto de una deformación subjetiva de la rea-

1 Becario predoctoral del Gobierno Vasco. Correo electrónico: frederikverbeke@ teleline.es

2 Cf. BALAKIAN, A. (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 9 y ROMERO LÓPEZ, D., *Una relectura del «Fin de Siglo» en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, «Perspectivas Hispánicas», 1998, p. 57.

lidad concreta y objetiva, una transformación ambigua de lo conocido³. Mucho más que los simbolistas franceses, los poetas belgas solían recurrir a un imaginario concreto y, sobre todo, a paradigmas espaciales reales y reconocibles, como las ciudades históricas de Flandes, que una transformación subjetiva convertía en el espacio interior de una experiencia poética. Este uso de los espacios geográficos dio lugar a una poética de extrañamiento y alucinación.

Belgian Symbolism comprises a poetics of strangeness precisely because of being rooted, much more so than French Symbolism, in a cult of objects and in a spirit of geographic place. Rather than the endless palaces and artificial landscapes evoked by the French *côterie*, the strongest of the Belgian poets sought the dream-like aspects of their own northern environment in order to demonstrate the subtle influence of atmosphere upon those who absorb it, a carefully modulated environmental determinism permitting poetic imbrications of place and psychic response to it⁴.

Las ciudades flamencas cumplían además una función importante en la auto-conceptualización de una identidad nacional y literaria. De hecho, a partir del 1880 los principales escritores del sistema literario belga, casi todos nacidos en Flandes, querían diferenciarse del sistema francés, con él que compartían la misma lengua, recurriendo al patrimonio cultural flamenco. La cultura flamenca o, mejor dicho, «une certaine représentation de la culture flamande et des valeurs dont elle serait le vecteur»⁵ cumplió un papel esencial en la construcción de un repertorio literario francófono y sirvió de contrapeso a la influencia de la literatura francesa⁶.

3 «The lasting achievement of the Belgian Symbolists was the practice of literary hallucination based on subjective deformation of concrete, objective reality [...], FRIEDMAN, D.F., «Belgian Symbolist Poetry: Regionalism and Cosmopolitanism», in TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. - DIMIC, M.V. - SYWENKY, I. (eds.), *Comparative Literature Now / La Littérature comparée à l'heure actuelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 368.

4 *Ibid.*, *loc. cit.*

5 KLINKENBERG, J.M., «La génération de 1880 et la Flandre» in WEISGERBER, J. (éd.), *Les Avantgardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1991, p. 103.

6 La génesis y función de ese componente flamenco en las letras francófonas de Bélgica han sido analizado con gran perspicacia por BERG, Ch., «La Fin-de-siècle en Belgique comme Polysystème» in TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. - DIMIC, M.V. - SYWENKY, I. (eds.), *op. cit.*, pp. 271-281 y BERG, Ch., «De Frans-Belgische literatuur haar 'Vlaamse school' (1830-1880)» in DEPREZ, A. - GOBBERS, W. - WAUTERS, K., *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*,

Los escritores simbolistas poetizaron e interiorizaron la realidad flamenca, especialmente los espacios geográficos. Así Georges Rodenbach (1855-1898) transformó las ciudades flamencas en ciudades muertas. En la famosa novela, *Bruges-la-Morte* (1892), la ciudad se presenta como un personaje cuyo estado de ánimo se transmite, contagia: «la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir»⁷. Entre el hombre y la ciudad se establece una relación de correspondencia. Mezcla de lo real y lo imaginario, la ciudad muerta representa el estado simbólico del no-ser. Es un espacio marcado por calles tortuosas, oscuras, dominadas por el silencio y la soledad, en el que el protagonista deambula y se pierde en las alucinaciones, transformando la realidad que le rodea. Es un espacio de la aniquilación donde la conciencia y la realidad se escinden, se disuelven, un espacio que ya no es la vida y aún no es la muerte.

Publicada en París y alabada con entusiasmo, entre otros por Mallarmé, la novela de Rodenbach contribuyó considerablemente al éxito y la difusión del topos de la ciudad muerta en las letras europeas⁸. Si los simbolistas como Rodenbach, Verhaeren y Maeterlinck consiguieron la gloria literaria en París, fue en parte porque su poética sintonizaba con la exitosa filosofía de Schopenhauer y su idea que el mundo que creemos observar no es más que el resultado de nuestra representación. Gracias a su patrimonio cultural, los escritores flamencos estaban muy cerca de ese mundo místico, tal y como indica Vic Nachtergaele:

Les Primitifs flamands Memling, Van Eyck, Van der Weyden, et les auteurs mystiques Ruusbroeck, Thomas a Kempis et Hildegard von Bingen n'ont-ils pas exprimé à merveille cette sensibilité à l'au-delà des apparences? Le réalisme magique semble bien l'un des apanages les plus constants à travers l'histoire culturelle septentrionale. Rien d'étonnant alors à ce que nos auteurs flamands aient pu saisir la balle du «symbolisme» au bond et que leurs confrères français aient reconnu en eux leurs maîtres⁹.

t. 2, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001, pp. 89-132 y por KLINKENBERG, J. M., *op. cit.*

⁷ RODENBACH, G., *Œuvre complète, t.1: œuvres en prose*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 91.

⁸ Para referencias sobre las repercusiones internacionales de la ciudad muerta, véase FRIEDMAN, D.F., *The Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, Nueva York, Garland, 1992 y HINTERHÄUSER, H., *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*, trad. María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, «Persiles», 120, 1998.

⁹ NACHTERGAELE, V., «Les dessous parisiens d'un flirt franco-flamand» in *Septentrion. Arts, lettres et culture de Flandre et des Pays-Bas*, XXXII, n° 1, 2003, p. 79.

Si la ciudad muerta y la combinación de misticismo y realismo dieron al simbolismo belga su tinte propio, es decir, le permitieron diferenciarse del simbolismo francés, la literatura hispana en torno a 1900 adaptó una estrategia muy parecida. En vez de evocar a los místicos flamencos, evocaron a Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz¹⁰, Loyola o El Greco, mientras que Toledo se convirtió en la ciudad muerta por excelencia de «la España de los estigmas»¹¹. El misticismo y las ciudades muertas de Castilla jugaron un papel central en la producción literaria y artística de los «noventayochistas», en la modernización del repertorio literario en lengua castellana y en los mitos españolistas que sirvieron a la (re)construcción de una identidad nacional¹². Así que, tanto el sistema belga como español recurrieron en el fin de siglo al misticismo y a los paradigmas espaciales¹³ de su patrimonio cultural para construir y/o innovar su repertorio literario y su identidad nacional. En su espléndido ensayo sobre la creación de las identidades nacionales, Anne-Marie Thiesse observa que «rien de plus international que la formation des identités nationales»¹⁴. Podríamos aplicar la misma paradoja a la formación de los repertorios e identidades culturales.

El paralelismo en la función de los paradigmas espaciales, especialmente la ciudad muerta, en las literaturas finiseculares de Bélgica y de la Península nos podría llevar a construir una red intertextual o lo que Jesús Camarero suele llamar una «Travesía Temática Comparada»¹⁵. En la presente comunicación os quisiera invitar no sólo a participar en una lectura intertextual o intercultural, sino también a descubrir cómo gran parte de esa

10 «[...] les Symbolisme belge et espagnol [...] se construisent tous deux en intégrant une dimension mystique originaire et fondatrice. De manière schématique, nous aurions d'une part le Symbolisme belge et Ruysbroeck; d'autre part, les Symbolistes espagnols avec Saint Jean de la Croix et Sainte Thérèse d'Avila». VAUTHIER, B., «Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck: de Barcelone à Madrid» in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck XXXII. Le second Maeterlinck*, 2001, pp. 153-154.

11 Cf., CALVO CARILLA, J.L., *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, «Crítica y Estudios Literarios», 1998.

12 Cf., VARELA, J., *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus, «Pensamiento», 1999.

13 No me refiero sólo a las ciudades muertas, sino también a otras referencias geográficas y espaciales. Piénsase, por ejemplo, en la función del paisaje en la creación del mito de Castilla, *ibid.*, pp.153-176.

14 THIESSE, A.M., *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, «Points Histoire», n° 296, 2001, p. 11.

15 Cf., CAMARERO ARRIBAS, J., «Comparatismo y teoría literaria» in *Anthropos*, n° 196, 2002, pp. 127-137, donde el autor propone una Ciencia Literaria sintética y ofrece un marco teórico y metodológico que permite unir los distintos paradigmas de los estudios comparatistas.

red de re-escrituras ha sido consecuencia de unas transferencias interculturales concretas. Veremos también cómo algunos protagonistas del sistema receptor interpretaron esa transferencia convirtiendo la interculturalidad en autoreferencialidad.

El éxito de la ciudad muerta y su difusión internacional se explican en gran parte por la positiva recepción en París, (todavía) centro del polisistema europeo, donde las culturas germánicas y la filosofía de Schopenhauer estaban interfiriendo en la producción literaria. Esa mediación parisina influyó también la importación del simbolismo belga en el sistema peninsular. Los principales autores flamencos que suscitaron la admiración en los círculos hispanos —Rodenbach, Verhaeren y Maeterlinck— habían conquistado antes el gusto de los simbolistas franceses¹⁶.

Los (escasos) estudios sobre la transferencia de la ciudad muerta en las relaciones intersistémicas hispanoflamencas suelen privilegiar el éxito de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, afirmando lo observado por Hinterhäuser: «Rodenbach desató con su «Brujas muerta», una moda literaria de gran extensión en torno a Brujas y otras ciudades muertas»¹⁷. Rodenbach apasionó a los escritores españoles del Fin de Siglo¹⁸. Sus obras no faltaban, por ejemplo, en la biblioteca privada de Pío Baroja, y en *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán podemos leer lo siguiente: «Y en este hermandad de deseos llegamos a Brujas la Muerta... No tenga usted miedo de que le coloque la descripción; ya sé que está usted al corriente, que ha leído a Rodenbach»¹⁹.

No obstante, cabe subrayar también la importante función intermediaria del pintor Darío de Regoyos (1857-1913). Después de numerosas y largas estancias en Bélgica y después de haberse convertido en uno de los protagonistas de los círculos vanguardistas bruselenses, volvió al País Vasco donde importaría y promovería las últimas tendencias artísticas. Sus transferencias interculturales no se limitaron a lo artístico. Regoyos importó también obras literarias, especialmente los poemarios de Émile Verhaeren (1855-1916), que se leerían con admiración en los círculos literarios y artísticos de

16 «El simbolismo llega a las literaturas periféricas europeas una vez que ha sido reconocido y canonizado en el sistema francés». ROMERO LÓPEZ, D., *op. cit.*, p. 85.

17 HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 60.

18 Uno de los escasos estudios sobre la ciudad muerta y el simbolismo belga en la literatura española es el espléndido ensayo de LOZANO MARCO, M.A., *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

19 PARDO BAZÁN, E. *La Quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas», nº 336, 1991, p. 483.

Bilbao²⁰. Además, tradujo al castellano unos artículos que Verhaeren había publicado bajo el título *Impressions d'artiste* a raíz de un viaje por la Península, realizado en compañía de Regoyos. Publicada con el título *España negra*, esa traducción contribuyó a la importación y difusión del topos simbolista de la ciudad muerta en las letras hispanas. El caso de Regoyos y su importación de la obra de Verhaeren ilustra lo que Dolores Romero López ha demostrado con un estudio sobre Francis Jammes: «[...] a veces, son los considerados intermediarios de segundo orden los que, al haber elaborado modelos más asimilables, poseen mayor capacidad de influencia [...]»²¹.

Si los cuatro artículos originales fueron publicados en la revista bruselese *L'Art Moderne* el mismo año en que Verhaeren y Regoyos habían realizado el viaje (1888), la traducción se realizó un decenio más tarde. En 1898 se publicó primero una parte en la revista barcelonesa *Luz*, luego al año siguiente se editó en Barcelona y en formato de libro la versión integral de la traducción. De una versión a otra se introdujo un importante cambio en el paratexto: mientras la revista presentó a Verhaeren como autor y a Regoyos como traductor e ilustrador, en la edición del libro ambos figuran al mismo nivel, como autores del texto. Años más tarde, en una re-edición del 1924, Regoyos aparecerá como el autor y el título se transformará en: *La España Negra de Verhaeren*. De traducción a «original», pasando por un estadio intermedio, los cambios paratextuales se deben al hecho de que Regoyos hizo mucho más que traducir literalmente: redujo, eliminó y añadió fragmentos a tal punto que el texto se convirtió en una mezcla de (pseudo-)traducción y (pseudo-)original. *La España negra* fue presentada primero como una traducción no sólo porque gran parte lo era, sino también porque así se pudo introducir más fácilmente la innovación literaria y estética que conllevaba. La estrategia de Regoyos recuerda lo que Toury y Even-Zohar observan acerca de las (pseudo-)traducciones:

From the point of view of cultural evolution, the most significant aspect of the production and distribution of texts as if they were translations is the fact that this constitutes a convenient way of introducing novelties into a culture. In fact, it has often been one of the only ways open to a writer to do so without arousing too much antagonism, especially in cultures reluc-

20 Véase la comunicación «Traduction et interculturalité: Émile Verhaeren au Pays Basque» que presenté en el *Coloquio Internacional L'Autre et Soi-même*, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid, en febrero de 2003.

21 ROMERO LÓPEZ, D., *op. cit.*, p. 85.

tant to deviate from sanctioned models and norms. Having normally been regarded as a secondary mode of text-generation, in terms of cultural organization (Even-Zohar), there can be no wonder that deviations occurring in texts which are culturally acknowledged as translations often meet with much greater tolerance [...] ²².

A través de la *España negra* Regoyos introdujo en el sistema literario peninsular la poética del simbolismo belga y, sobre todo, la poética verhaereniana. Traduciendo las *Impressions d'artiste*, Regoyos transfirió un Verhaeren relativamente atípico en el panorama europeo. La mayoría de los intermediarios, casi todos de la siguiente generación, optaron por transferir la poesía de *Les Villes tentaculaires* (1895), *Les Visages de la vie* (1899), *Les Forces tumultueuses* (1902) o *La multiple Splendeur* (1906). Regoyos, sin embargo, no sólo perteneció a la misma generación que Verhaeren, sino además optó por la producción literaria anterior ²³, cuya poética era muy diferente. A pesar de ser unos textos en prosa, las *Impressions d'artiste* corresponden claramente a lo que Gullentops considera la segunda escritura poética ²⁴, la escritura que domina la llamada «trilogie noire» (1888-1891) ²⁵ y que se inscribe en el intertexto decadente del fin de siglo. Se trata de una escritura marcada por un movimiento hacia la nada, el vacío, la aniquilación. En la «trilogie noire», el poeta sufre la escisión de su conciencia y ve que la única manera de superar el dolor es convirtiéndose en el verdugo de sí

22 TOURY, G., *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, «Benjamins Translation Library», n° 4, 1995, p. 41.

23 No cabe olvidar que más tarde Regoyos contribuirá también a la difusión y promoción de los poemarios posteriores, los que dieron tanta fama a Verhaeren en Europa. Dado que la presente comunicación se centra en la transferencia intercultural de la ciudad muerta, me limito al caso de la *España negra*.

24 Cf. GULLENTOPS, D., *Poétique de la lecture, Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren*. Bruxelles, VUB Brussels University Press, 2001. El ensayo de David Gullentops ofrece por primera vez un análisis de la entera producción poética de Verhaeren y distingue en total cuatro escrituras. Las características de la poesía verhaereniana parecen también aplicarse a la escritura en prosa, especialmente las notas de viaje. En el *Congreso Internacional de Estudios Franceses: La Rioja encrucijada de caminos*, celebrado en la Universidad de La Rioja, en mayo 2002, tuve la ocasión de comparar en la comunicación «La Rioja 'negra' de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas» los paralelismos entre la escritura poética de Verhaeren y los textos en prosa escritos a raíz de los viajes por la Península. De los textos del viaje de 1888 a los del viaje de 1901 se aprecia la misma evolución escritural que caracteriza la producción poética. Si los textos del viaje de 1888 reflejan claramente la segunda escritura poética, los del viaje de 1901 corresponden más bien a la cuarta.

25 Compuesto por los tres siguientes poemarios: *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888), y *Les Flambeaux noirs* (1890).

mismo y poniéndose una corona de espinas²⁶. Al final de la trilogía, en *Les Flambeaux noirs*, ese movimiento hacia la nada y la autodestrucción llega a su paroxismo y encuentra su última esperanza en la disolución de la razón y el deseo de la locura.

La omnipresencia de la muerte, del vacío, y de la aniquilación se refleja también en los paradigmas espacio-temporales, y de manera muy notable en las impresiones de viaje y la *España negra*. El tiempo dominante es el atardecer y la noche, a caballo entre vida y muerte. Del mismo modo, los espacios son pueblos y ciudades muertas, muertas por su estado ruinoso, y muertas por las escenas fúnebres, decrepitas y sangrientas que tienen lugar en su recinto: procesiones, funerarias, fiestas con canciones tétricas, cementerios, ataúdes, Cristos coronados, etc. En las ciudades muertas la realidad empírica deja de ser sólida y definitiva, se deforma a través de una percepción subjetiva y roza el no-ser. A través de la idea de aniquilación, una relación analógica o correspondencia se instaura entre la configuración espacio-temporal y el poeta y/o narrador-viajero.

Mientras Rodenbach representa la ciudad muerta en su lento proceso de decadencia, Verhaeren muestra más bien el resultado de ese proceso: «[...] Rodenbach's interior landscape takes the form of an autumnal city in the process of failing, mined and wasted by insidious disorders. [...] Verhaeren, on the other hand, does not evoke the process of slow wasting, but its result, a barren and desolate city, an urban cadaver drained of animation»²⁷. En vez de inmergirnos en un estado melancólico evocando un pasado glorioso perdido, la ciudad muerta de Verhaeren nos flagela con la crueldad de su estado actual²⁸. Es un espacio moribundo y desintegrado, torturado por un imaginario disonante que selecciona y exagera ciertos aspectos de la realidad hasta convertirla en no-realidad. Es la geografía de una autoconciencia atormentada²⁹.

26 «Sois ton bourreau toi-même; / N'abandonne le soin de te martyriser / À personne, jamais.» VERHAEREN, E., *Poésie complète 1: Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*, Michel Otten (éd.), Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1994, p. 105. Se trata del verso que abre el segundo poemario de la trilogía, *Les Débâcles*, dedicado entre otros a Darío de Regoyos. El tema de la autoflagelación domina este poemario, cuyo último poema, «La Couronne», inicia con: «Et je voudrais aussi ma couronne d'épines», *ibid.*, p. 157.

27 FRIEDMAN, D.F., *The Symbolist Dead City...*, *op. cit.*, p. 119.

28 Las referencias al pasado en la *España negra* y las *Impressions d'artiste* no tratan tanto de evocar un pasado glorioso, sino un pasado inquisitorial y cruel.

29 Traduzco la expresión «a geography of tormented self-consciousness» que Friedman usa en un comentario sobre un poema de la trilogía negra de Verhaeren. FRIEDMAN, D.F., *The Symbolist Dead City...*, *op. cit.*, p. 121.

Si la mayoría de los simbolistas belgas aplicaba el topos de la ciudad muerta a las ciudades flamencas, Verhaeren y Regoyos trasladaron con las *Impressions d'artiste* y la *España negra* el topos a la geografía peninsular. A pesar de la estrecha similitud entre ambos textos, su producción en dos sistemas literarios distintos conllevó unas diferencias considerables. Las impresiones de Verhaeren se publicaron en el sistema literario belga donde funcionaban como una variante en prosa de su escritura poética. La transferencia de Regoyos debería analizarse desde el sistema receptor³⁰. A través de su traducción, Regoyos quiso interferir en el sistema literario y artístico peninsular, innovar su repertorio cultural. De allí la elección de publicar los primeros capítulos en la revista *Luz*, una revista que deseaba regenerar el panorama artístico de España mirando precisamente hacia el norte. La traducción de Regoyos no sólo cumplió una función estética: a través de las referencias geográficas peninsulares interfirió también en la construcción de una identidad nacional. «La España negra de Regoyos y Verhaeren [...] anticipa toda una manera de ver la realidad nacional»³¹, una manera de ver pesimista que destacaba la omnipresencia de la muerte y de la decadencia. Curiosamente, esa auto-conceptualización de la identidad cultural se produjo a través de una traducción, es decir desde lo intercultural.

Aunque probablemente el origen y modelo de la configuración literaria de la ciudad muerta, según indica Lozano Marco, lo constituyó la obra literaria de Georges Rodenbach, no cabe olvidar la función de Darío de Regoyos y la *España negra*. A continuación veremos cómo las primeras novelas de Pío Baroja (1872-1956) nos invitan a relacionarlas con la *España negra* y con la poética verhaereniana.

Un año antes de publicar *Camino de perfección* (1902) Baroja conoció personalmente a Darío de Regoyos. Fue el inicio de una larga amistad que les llevaría a hacer frecuentes viajes juntos en los primeros años del siglo. En sus *Memorias*, el novelista se identificó con su amigo pintor en muchos aspectos hasta reconocer que: «era lo más próximo a lo que soy yo»³². La lectura de la *España negra* le llevó a realizar un viaje con Martínez Ruiz a

30 Cf., TOURY, G., *op. cit.*

31 VARELA, J., *op. cit.*, p. 151.

32 BAROJA, P., *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, t. VII, Madrid, Aguilar, 1949, p. 479.

Toledo, a finales de 1900³³. Tanto el viaje como la lectura influyeron la redacción de *Camino de perfección*³⁴.

Las primeras páginas de la novela barojiana podrían leerse como un homenaje a Darío de Regoyos. Fernando Ossorio recuerda en mucho al pintor vasco. Como él, se dedica a la pintura, le encanta El Greco y se queja de que nadie entienda sus obras, obras que vienen expuestas en las salas «donde estaba reunido lo peor de todo, lo peor en concepto del Jurado»³⁵, como si fuera la «Sala del Crimen» o el «Salon des Refusés». Es más, el propio Ossorio se compara con Regoyos: «[...] nadie se ocupa de mi cuadro. Esta gente no entiende nada de nada. No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuluaga, ni a Regoyos»³⁶.

Veamos ahora cómo Baroja actualizó los paradigmas espaciales de un modo muy parecido a Regoyos y Verhaeren, sin olvidar una importante diferencia con respecto a la *España negra*. Aunque ambos textos representen las diversas etapas de un viaje, los paradigmas espaciales de la *España negra* se mantienen casi siempre idénticos: las ciudades visitadas son todas muertas, se diferencian poco entre sí y son intercambiables. El dinamismo del viajar se ve inmovilizado y la actividad perceptiva y gnoseológica de los viajeros confusa. No hay apenas evolución. En *Camino de perfección*, la configuración espacial está más diversificada. El viaje refleja el proceso de un conocimiento. Cada etapa existencial de Ossorio coincide con un cambio espacial. No obstante, tanto la obra de Verhaeren y Regoyos, como la de Baroja representan «viajes» hacia la nada y hacia la autodestrucción. Sin perdernos en detalles, se podría destacar los tres espacios más importantes.

En primer lugar, tenemos la ciudad de Madrid, donde arranca la novela: una ciudad monstruosa, caótica y tentacular, donde todos los valores se ven aniquilados. Asimismo, la decadencia de la ciudad afecta a Ossorio. En la casa de su tío difunto, la incestuosa pasión de su tía le lleva a una relación

33 LOZANO MARCO, M.A., *op. cit.*, p. 57.

34 En mayo de 1921, Ramiro de Maeztu publicó en *Hermes, Revista del País Vasco* el discurso que había pronunciado en la solemne sesión inaugural de la Exposición-Homenaje a la memoria de Regoyos, celebrado en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En dicho discurso, relaciona la *España negra* con *Camino de perfección*: «No es [...] extraño que los hombres del 98 se sintieran influídos por la verdad que contenía el libro de Regoyos y Verhaeren y que su influencia, directa o indirecta, no tardase en advertirse muy luego en la *Voluntad*, de «Azorín» y en el *Camino de perfección*, de Baroja» (Reproducido en el catálogo de la exposición *Darío de Regoyos. 1857-1913*, organizada en Madrid por la Fundación Caja de Pensiones, en 1986).

35 BAROJA, P.,

marcada por un erotismo cruel y bestial, donde el placer y el dolor, Eros y Thanatos tienden a confundirse. La vivencia decadente en Madrid causa angustia y atormenta tanto a Ossorio que desea huir de los tentáculos de esa ciudad monstruosa.

Caminando por tierras y pueblos castellanos, Ossorio intenta curar su estado de ánimo, recuperar el equilibrio mental y superar las contradicciones que flagelan su conciencia. Inicia su «camino de perfección» y espera encontrar la solución en el ascetismo místico. De allí la intención de dirigirse hacia las ciudades antiguas, medievales. Generalmente camina de noche, cruza pueblos solitarios, tristes y abandonados, visita iglesias ruinosas, contempla paisajes desolados. Es decir, viaja por la España decrepita, negra, con ambientes urbanos similares a los que figuran en el libro de Verhaeren y Regoyos. No faltan tampoco los cementerios, ni el tema de la autoflagelación: caminando a pie, Fernando Ossorio quiere sufrir para aniquilar su estado decadente. Al final de su camino llega a Toledo. En busca de un misticismo, de una fe, visita iglesias, monasterios, lee los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola, etc. Sin embargo, pronto descubre que del misticismo sólo queda su presencia en el aspecto artístico de la ciudad:

Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno. Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía.

Los caciques, dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo; la inmoralidad, reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra³⁷.

Ossorio había abandonado la ciudad moderna, caótica y tentacular donde se perdía en la locura y la perversidad para buscar una paz interior en una ciudad mística y religiosa cuyas murallas le protegerían como si fuera el útero materno. Sin embargo, los tentáculos de la modernidad han conseguido arruinar las ciudades antiguas y aniquilar su pasado arquitectónico y místico.

Así como el pasado glorioso y místico de Toledo se encuentra en un estado de agonía, así la voluntad de Ossorio de recuperar la fe se queda aniquilada. Su «camino de perfección» no puede acabar en Toledo. El

37 *Ibid.*, pp. 146-147.

encuentro con la ciudad mística resulta una derrota. Ossorio no consigue el equilibrio mental. Al contrario, roza una vez más la locura: de noche y entre niebla, Ossorio camina por las calles tortuosas y sin salida, sin saber por dónde y como si estuviera en un laberinto. Siente «la cabeza llena de locuras y los ojos de visiones» y ve pasar un ataúd blanco. El yo del protagonista y la ciudad están perdidos en la locura, escindidos entre ser y no ser.

[...] ya no supo lo que veía: las paredes de las casas se alargaban, se achicaban; en los portones entraban y salían sombras; el viento cantaba, gemía, cuchicheaba. Todas las locuras se habían desencadenadas en las calles de Toledo. Dispuesto a luchar a brazo partido con aquella ola de sombras, de fantasmas, de cosas extrañas que iban a tragarle, a devorarlo, se apoyó en un muro y esperó...³⁸.

Fernando quiere luchar contra esas locuras, sin embargo, como un anti-héroe finisecular, se apoya en un muro y espera, es decir, su voluntad se queda reducida a la nada.

La ciudad de Toledo se parece menos a la ciudad muerta de Rodenbach, espacio de nostalgia y melancolía, que a los espacios urbanos de Verhaeren, que no son tanto el espectro de una grandeza pasada, sino un cadáver en plena decadencia. Los espacios en la trilogía negra y en las *Impressions d'artiste* son proyecciones de la inercia espiritual, la ansiedad histórica y la locura que atormentan al yo escindido. Esa dimensión expresionista del simbolismo de Verhaeren es la que sugiere relacionar la obra de Baroja con la *España negra* y la poesía verhaereniana antes que con la obra de Rodenbach. Cuando Ossorio contempla los cuadros del Greco o los sepulcros en las iglesias de Toledo, el lector se siente invitado a establecer un paralelismo con Verhaeren contemplando el crucifijo de Matthias Grünewald³⁹ o describiendo en la *España negra* las estatuas y crucifijos en las iglesias.

El paralelismo entre la ciudad de Toledo y el protagonista, se ve reforzado por otro: la relación con las mujeres. Si en Madrid Ossorio se lanzó en una pasión incestuosa y perversa, en Toledo sus amores estarán marcados por lo religioso y lo místico. Se enamora de muchachas angélicas, como Adela o la hermana Desamparados, cuya inocencia y alegría se mantienen intactas porqué ellas viven recluidas en sus casas, lejos de la decadencia que

³⁸ *Ibid.*, p. 191.

³⁹ Verhaeren fue pionero en recuperar la obra expresionista y doliente de Matthias Grünewald. GONZÁLEZ ESCRIBANO, R., «La España negra de Regoyos y Verhaeren» in *Arte y Parte*, nº 42, diciembre-enero 2002, p. 42.

afecta la ciudad. Sin embargo, Ossorio es incapaz de cultivar exclusivamente un amor platónico y místico. Una noche, después de deambular por las calles oscuras de Toledo, escindido entre su conciencia y su instinto, entre ideas místicas y pornográficas⁴⁰, Fernando se acerca a la habitación de Adela, la coge en sus brazos y la besa en la boca. Contrariamente a lo ocurrido con Laura, Adela se vuelve pálida, «con una palidez de muerto, que doblaba la cabeza como un lirio tronchado». Estremecido, Fernando sale a la calle, temblando, con las piernas vacilantes.

La oposición entre Madrid y Toledo, entre la ciudad tentacular y la ciudad amurallada, se ve reforzada por el contraste entre Laura y Adela, entre una mujer diabólica y una muchacha angélica. Ni Laura, ni Adela, ni Madrid, ni Toledo llevarán a Ossorio a recuperar su equilibrio mental, su paz interior.

Ese equilibrio, lo encuentra finalmente fuera de la ciudad, en el campo, cerca de la costa mediterránea. En una casa de labor lleva una vida sencilla, en armonía con la naturaleza y casado con una mujer rebosante de salud y energía. Dolores no es ni angélica, ni infernal, sino humana, más que humana, en sintonía con la naturaleza. Mientras el amor entre Fernando y Laura o Adela había surgido en una habitación en la ciudad, esta vez el amor emerge entre flores en medio de un jardín.

El nombre de Dolores no es casual. A lo largo de la novela, el dolor es un tema omnipresente. Si en Madrid Ossorio huye el dolor lanzándose en los placeres físicos y eróticos, en Toledo intenta superar el dolor a través del misticismo y ascetismo. En ambos casos su opción lleva al fracaso, el dolor sigue torturándole, su «yo» continúa sufriendo. Sólo al final, encuentra la solución al casarse con Dolores... Su unión con Dolores es su unión con la Naturaleza, con el panteísmo y con la filosofía vitalista de Nietzsche⁴¹. Libre

40 «El corazón le latía con fuerza, se agitaban en su cerebro, en una ebullición loca, pensamientos embrionarios, ideas confusas de un idealismo exaltado, y recuerdos intensos gráficos de una pornografía monstruosa y repugnante.» BAROJA, P., *Camino...*, *op. cit.*, p. 195. Por las mismas calles había paseado la noche anterior cuando vio un ataúd blanco. Eros y Thanatos vuelven a juntarse.

41 Según Herrera, en el final de esta novela de Baroja «[...] se expresa con toda rotundidad, bajo el influjo de Nietzsche y el rechazo de Schopenhauer, la nueva orientación del héroe literario noventayochista: la identificación de la vida con el placer, con la pasión, con los instintos, con la fuerza y la huida de los aspectos decadentes [...]. Es el concepto de «vida ascendente» que Nietzsche expone en diversos pasajes de su *Zaratustra* y que en primer lugar, [...] relaciona con la *creación*, que ya no es enfermedad forzada o pose neurótica como en Schopenhauer, sino que es lo único que puede redimir al artista del dolor y del sufrimiento, siempre necesarios [...]». HERRERA, J., *Picasso, Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte joven»*, Madrid, Cátedra, «Ensayos Arte», 1997, p. 162.

de sus locuras místicas, Ossorio sueña para su hijo un futuro sereno que él no ha tenido: «El le dejaría vivir en el seno de la Naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables»⁴². Pero, la voluntad de él no es la de su entorno: «Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio»⁴³.

Esa superación de la crisis puede parecer lejos de la cosmovisión presente en la trilogía negra de Verhaeren o en la *España negra*. Sin embargo, no hay que olvidar que la poética de Verhaeren conoció una larga evolución y a principios de siglo, es decir en los años en que Baroja conoció a Regoyos y, a través él, a (la poesía de) Verhaeren⁴⁴, el poeta flamenco plasmaba ya una visión panteísta y vitalista de la vida, la misma que encontramos en la parte final de *Camino de perfección* y en otras novelas del escritor vasco. En los mismos años, Darío de Regoyos empezó a distanciarse radicalmente de su pintura «negra» o «neurasténica» para dedicarse casi exclusivamente a un paisajismo impresionista, inspirado en la misma concepción panteísta.

El topos de la ciudad muerta y la relación intertextual con la *España negra* se actualizaron también en «otra novela de excepcional envergadura y que muchos tendrán por la obra maestra del primer Baroja»⁴⁵: *El Mayorazgo de Labraz*. Publicado un año después, en 1903, es la segunda novela de la llamada trilogía vasca. Desde las primeras páginas que abren la novela, Labraz se presenta como «una ciudad agonizante, una ciudad moribunda [...] un pueblo casi muerto»⁴⁶. Entre sus murallas sólo quedan «iglesias arruinadas», casas desplomadas y hundidas y «perros famélicos». El espacio y sus habitantes están inmersos en un proceso de disolución y degradación. Los amores prohibidos, la omnipresencia de la decadencia y de la muerte, las angustias, tensiones y continuas sospechas, convierten Labraz en un lugar tenebroso e inquietante. El paralelismo con la *España negra* es incuestionable y no es de extrañar que el propio Regoyos propuso a Baroja de ilus-

42 BAROJA, P., *Camino...*, *op. cit.*, pp. 334-335.

43 *Ibid.*, p. 335.

44 En 1901, Émile Verhaeren estuvo incluso una temporada en el País Vasco para viajar con su amigo Regoyos por la Península.

45 MAINER, J.C., *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, «Crítica y Estudios Literarios», 1999, p. 39.

46 BAROJA, P., *El Mayorazgo de Labraz*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Alfaguara, «Biblioteca del 98 (Un fin de siglo)», 1998, p. 19.

trar *El Mayorazgo de Labraz* como había hecho con la obra de Verhaeren⁴⁷. Dado los límites del presente trabajo, no es cuestión de entrar en un análisis detallado y reiterar las mismas observaciones hechas en relación con la novela anterior.

No obstante, cabe subrayar una importante diferencia con respecto a *Camino de perfección*: si con la novela de 1902, Baroja trasladó el topos de la ciudad muerta a Castilla, con *El Mayorazgo de Labraz* lo llevó a Vasconia. Con una misma poética representó dos espacios geográficos y culturales distintos, creando un lazo intertextual o, incluso, intercultural. No es casualidad que esa estrecha unión entre las dos regiones coincidió con la estrategia discursiva que aplicaban numerosos creadores vascos del fin de siglo en la construcción de una identidad vasca y/o española. Pensamos por ejemplo en un artículo de Miguel de Unamuno, «Zuloaga, el vasco», publicado en *La Nación*, el 24 de mayo 1908:

[...] este fuerte y poderoso Zuloaga, este vasco representativo, genuino ejemplar de nuestra raza, ha cobrado gloria y se le ha dado a su casta y a su tierra resucitando la antigua y castiza pintura española, la castellana, lo mismo que Baroja, otro vasco representativo, da gloria a su raza y a su tierra resucitando la inspiración antigua y castiza del españolísimo género picaresco. Y nuestro gran héroe, nuestro supremo hombre representativo, el vasco por excelencia que la historia nos muestra, Iñigo de Loyola, ¿qué hizo sino encarnar en una compañía lo más genuino y más castizo del alma española del siglo XVI?

Todas nuestras glorias van unidas a lo más íntimo de las glorias españolas y creo poder decir que hoy en España lo más español acaso es el país vasco⁴⁸.

La unión discursiva y poética entre Vasconia y Castilla caracterizaba también las notas de viaje de Verhaeren y Regoyos. De hecho, la mayor parte de la *España negra* transcurre por tierras vascongadas⁴⁹.

La ciudad muerta no sólo permitió crear un lazo intercultural entre Vasconia y Castilla, sino también entre España y Flandes. Algunos acabaron incluso transformando la interculturalidad en intraculturalidad. Leamos el

47 BAROJA, P., *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, t. IV: *Galería de tipos de la época*, Madrid, Caro Raggio, 1983, p. 236.

48 UNAMUNO, M., «Zuloaga, el vasco» in *Obras Completas*, t. VII: *meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1967, p. 729.

49 Esa estrategia discursiva desaparecerá en *La España Negra* de Gutiérrez-Solana (1920), que limita su espacio geográfico a Castilla.

siguiente fragmento de Rodrigo Soriano, amigo y primer biógrafo de Regoyos:

Maeterlinck y Rodenbach no podían negar la herencia «negra», la de su España. Eran también, como Verhaeren, fatal herencia de un misticismo ancestral. [...] Oyendo a Rodenbach, visitando Brujas, nos explicamos el misterio que cuando conocimos la ESPAÑA NEGRA envolvía a la persona de Verhaeren. Es Brujas lazo de unión de las dos historias. Sus conventos, sus beguines, sus pálidas monjas, sus morenas mujeres, de ojos negros, señoras hidalgonas que se recatan con negros mantos; los viejos claustros, el incierto farolillo, que ilumina imágenes; los Cristos agonizantes, la patina gris, rancia, parda, que envuelve a la ciudad de los negros cisnes, es España, el alma española. El tiempo no ha bastado a rascar la vieja costura, y Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren, la llevan intacta⁵⁰.

En opinión de Soriano, la presencia de la ciudad muerta en ambos sistemas literarios no sería el fruto de una transferencia intercultural, sino la expresión de una sola cultura... la cultura española. El imaginario de los simbolistas belgas sería fruto de la presencia española en los antiguos Países Bajos. La misma construcción discursiva apareció ya en el prólogo de la primera edición de la *España negra*, escrito también por Soriano:

Ahí tenéis, lectores, un poeta belga, ilustre por sus títulos de literato, gran escritor en su país, orgullo de Flandes y del arte moderno: ¡Emilio Verhaeren!

No habla español como Rodenbach, el gran novelista gantés descendiente de española familia. No lo habla ni apenas conoce nuestra literatura. Pero llega a España y sin darse quizás cuenta de ello habla como español puro y neto. Su raza vuelve a dominarle por atavismo maravilloso⁵¹.

Soriano no fue el único en convertir los paralelismos hispanoflámencos del fin de siglo en expresión de una identidad o alma común. En 1904, Ortega y Gasset publicó en *El Imparcial* un artículo sobre Maeterlinck, «El poeta del misterio», y considera que el misticismo de Maeterlinck sería el resultado de la presencia española en Flandes. El alma española habría transmitido al pueblo flamenco la melancolía de su misticismo.

50 SORIANO, R., *Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía*, Madrid, Imprenta F. Peña Cruz, 1921, p. 138.

51 VERHAEREN, E. - REGOYOS, D., *España Negra*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, «Hesperus», 13, 1989, p. 26.

No cabe duda que la transferencia intercultural de la ciudad muerta y el interés por el simbolismo belga estuvieron relacionados con el éxito parisino de los escritores flamencos y, más en general, con la «germanización» de París y Europa. Sin embargo, los discursos sobre la interculturalidad hispano-flamenca que atribuyen a la poética de los autores flamencos francófonos un origen más español que germánico, podrían estar inspirados por una cierta nostalgia post-imperialista. Obviamente, queda por ver si esa estrategia discursiva fue frecuente o más bien excepcional, y hasta qué punto Flandes y los Países Bajos ocupaban un lugar peculiar y ambivalente en la red de relaciones interculturales entre la Península y las culturas europeas del norte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALAKIAN, A. (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- BAROJA, P., *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, t. VII, Madrid, Aguilar, 1949.
- BAROJA, P., *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, t. IV: *Galería de tipos de la época*, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- *Camino de perfección (Pasión mística)*, Madrid, Caro Raggio, 1993.
- *El Mayorazgo de Labraz*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Alfaguara, «Biblioteca del 98 (Un fin de siglo)», 1998.
- BERG, Ch., «La Fin-de-siècle en Belgique comme Polysystème» in TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. - DIMIC, M.V. - SYWENKY, I. (eds.), *Comparative Literature Now / La Littérature comparée à l'heure actuelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 271-281.
- «De Frans-Belgische literatuur en haar 'Vlaamse school' (1830-1880)» in DEPREZ, A. - GOBBERS, W. - WAUTERS, K., *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*, t.2, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001, pp. 89-132.
- CALVO CARILLA, J. L., *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, «Crítica y Estudios Literarios», 1998.

- CAMARERO ARRIBAS, J., «Comparatismo y teoría literaria» in *Anthropos*, nº 196, 2002, pp. 127-137.
- FRIEDMAN, D.F., *The Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, Nueva York, Garland, 1992.
- «Belgian Symbolist Poetry: Regionalism and Cosmopolitanism» in TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. - DIMIC, M.V., - SYWENKY, I. (eds.), *Comparative Literature Now / La Littérature comparée à l'heure actuelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 365-374.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, R., «La España negra de Regoyos y Verhaeren», in *Arte y Parte*, nº 42, diciembre - enero 2002, pp. 40-53.
- GULLENTOPS, D., *Poétique de la lecture, Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren*, Bruxelles, VUB Brussels University Press, 2001.
- HERRERA, J., *Picasso, Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra, «Ensayos Arte», 1997.
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*, trad. María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, «Persiles, 120», 1998.
- KLINKENBERG, J.M., «La génération de 1880 et la Flandre» in WEISGERBER, J. (éd.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1991.
- LOZANO MARCO, M-A., *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- MAINER, J.C., *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, «Crítica y Estudios Literarios», 1999.
- NACHTERGAELE, V., «Les dessous parisiens d'un flirt franco-flamand» in *Septentrion. Arts, lettres et culture de Flandre et des Pays-Bas*, XXXII, nº 1, 2003, pp. 78-85.
- PARDO BAZÁN, E., *La Quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas, nº 336», 1991.
- RODENBACH, G., *Œuvre complète*, t.1: *œuvres en prose*, Bruxelles Le Cri, 2000.
- ROMERO LÓPEZ, D., *Una relectura del «Fin de Siglo» en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, «Perspectivas Hispánicas», 1998.
- SORIANO, R., *Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía*, Madrid, Imprenta F. Peña Cruz, 1921.
- THIESSE, A. M., *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, «Points Histoire», nº 296, 2001.

- TOURY, G., *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, «Benjamins Translation Library, n° 4», 1995.
- UNAMUNO, M., «Zuloaga, el vasco» in *Obras Completas*, t. VII: *meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 725-730.
- VARELA, J., *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus, «Pensamiento», 1999.
- VAUTHIER, B., «Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck: de Barcelone à Madrid», in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck XXXII. Le second Maeterlinck*, 2001, pp. 101-154.
- VERHAEREN, E., *Poésie complète 1: Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*, Michel Otten (ed.), Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1994.
- VERHAEREN, E. - REGOYOS, D., *España Negra*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, «Hesperus», 13, 1989.

4. LOS ESPACIOS FRANCÓFONOS

LES ESPACES FRANCOPHONES

LA CIUDAD EN LA ÚLTIMA CANCIÓN FRANCESA

BELÉN ARTUÑEDO GUILLÉN
Universidad de Valladolid

En el marco del programa de la asignatura *Civilización francesa actual*, asignatura de libre configuración fuera del plan de estudios de Filología Francesa, la última canción francesa representa uno de los soportes de creación más significativos para el análisis de las tendencias artísticas y para la definición del espacio socio-cultural francés. Concretamente, el trabajo sobre la canción interviene en el desarrollo de la segunda parte del programa, centrada en la sociedad francesa como polo de atracción, y que analiza el modelo republicano de integración con sus logros y fracasos, la seducción cultural, el centralismo o la lengua como patria e identidad.

El eje temático del espacio urbano constituye uno de los planteamientos más acertados para recorrer los veinte últimos años de canción francesa para nuestro objetivo: poner de relieve la reflexión sobre la identidad que se plantea la sociedad francesa, una identidad que, en el sistema político, supone encajar el republicanismo francés en la construcción europea y en el orden internacional y redefinir el centralismo político y lingüístico.

¿Por qué determinar una franja de veinte años para establecer el corpus de textos en los que apoyarnos en este trabajo? Quizá no tanto por el hecho de considerar que ese tiempo define una generación como por el hecho de que nos remite a una fecha significativa en la historia: en 1981 François Mitterrand es elegido Presidente de la República Francesa. Ese mismo año en el Hipódromo de Pantin, Barbara canta para el nuevo presidente «Regarde» y afirma, bajo un entusiasmo multitudinario, que «quelque chose a changé» y, con una rosa en la mano, apuesta por una nueva sociedad («au ciel de notre histoire / une rose dans notre mémoire/ dessine le mot Espoir»).

Quince años después, en 1995, Christophe Miossec (autor que se caracteriza por una escritura muy literaria, en la línea de Brel o Gainsbourg) publica «Regarde un peu la France», canción en la que se hace eco de manera ácida, de todo el desencanto de la cohabitación:

Regarde un peu la France
 C'est magnifique non toute cette torpeur
 Tous ces anciens de l'adolescence
 Immobiles devant Pasqua l'horreur¹.

Para Jean-Claude Perrier² la canción francesa a partir de los años 80 experimenta una metamorfosis caracterizada por grupos y cantantes que seducen a un público mayoritario cantando en francés, por la actitud de los sellos discográficos, que apuestan masivamente por jóvenes músicos y por la consagración de festivales como Les Francofolies de La Rochelle, les Eurockéennes de Belfort, Les Victoires de la Musique, y el lanzamiento de la famosa Fête de la Musique, iniciativa del entonces Ministro de Cultura Jack Lang. Si los fundadores de esta «Nouvelle Vague» fueron Jean-Jacques Goldman, Étienne Daho, Jean-Louis Murat, Indochine, entre muchos otros, algunos grupos y artistas emblemáticos que marcaron la canción de esos años como Noir Désir, Les Rita Mitsouko, Les Nègresses Vertes, por citar tres grupos que continúan en activo, inauguraron una apertura de la canción al eclecticismo, borrando un poco las fronteras entre «Variétés» y «Chanson française» (más ligada a la definición literaria). A ellos se suman en los 90 grupos y cantantes que van a representar fundamentalmente la fusión y el mestizaje musical. La Mano Negra y el posterior trabajo en solitario de su cabeza visible, Manu Chao, el grupo de Toulouse Zebda, Les Têtes Raïdes, La Tordue, Louise Attaque, Tété, Pierpoliak, todos los cantantes Raï (Faudel, Cheb Mami, Rachid Taha), más la música francófona llegada de África, dibujan un panorama musical de fusión de estilos, de colaboraciones entre artistas de orígenes diferentes y con modos de hacer diferentes, un panorama musical esencialmente popular que mezcla la cultura musical anglosajona y la canción francesa tradicional, el realismo popular del acordeón y la escritura de los «grandes» de la canción francesa como Brassens (La Tordue, Les Têtes Raïdes) y la adaptación musical de poemas de poetas de referencia como Prévert o Léo Ferré (Rap de Vivre, Noir Désir). Otra característica de

¹ *Boire*, Polygram Music, 1995.

² Cf. PERRIER, J.-Cl., *Nouvelle vague. La jeune chanson française depuis 1981*, Paris, La Table Ronde, 2002.

la canción en estos últimos años es la renovación de su tradicional vocación literaria: si Queneau, Prévert, Sartre, Vian, Sagan escribieron textos de canciones, nuevos autores, como Philippe Djian o Vincent Ravalec se suman a este elenco. La canción francesa adquiere una fuerza realmente significativa como seña de identidad que se resiste a la uniformización cultural representada por el modelo americano.

Dentro de la variedad de temas que podríamos analizar en un acercamiento global a la canción francesa en estos años, el espacio constituye un polo de atracción de especial relevancia en la obra de muchos artistas de estilos diferentes. Espacio urbano³, pero también espacio nacional y espacios privados. Vinculada de manera significativa a la noción de identidad y a un nuevo cuestionamiento del centralismo, la ciudad (o más precisamente ciudades como París, Toulouse, Marseille), se nos muestra como paisaje de una particular experiencia que oscila entre la soledad y el espacio de la extranjería, por un lado, y la coexistencia de mundos y el territorio de un viaje contemplativo y nostálgico, por otro.

Pero para plantearnos el tratamiento del tema de la ciudad en la última canción francesa resulta imprescindible remitirse a los clásicos, a todas las canciones que han contribuido a la construcción del mito de París. Son innombrables las canciones-himno a la capital: «Ça c'est Paris!» (Mistinguett), «À Paris dans chaque faubourg» (Lys Gauty), «Sur les quais du vieux Paris» (Lucienne Delyle), «Sous le ciel de Paris» (Edith Piaf), «La romance de Paris» (Charles Trenet), «Paris, ma rose» (Serge Reggiani), «Paris-Canaille» y «Paname» (Juliette Gréco), «Saint-Germain-des-Prés» y «L'île Saint-Louis» (Léo Ferré), y tantas otras.

3 En este trabajo dejamos de lado el Rap y el Hip hop como género musical específico, testimonio imprescindible en el estudio de la realidad social de «la cité» y «la banlieue». Tanto su vinculación a otras expresiones artísticas como grafitis y «tags» o su puesta en escena, como la peculiaridad del tratamiento del lenguaje exigen un análisis en profundidad que excede el propósito de nuestro planteamiento. Pero sí conviene señalar la importancia del común denominador de los grupos de rap en Francia: no el color de la piel (como en Estados Unidos) sino la lengua, las infinitas posibilidades expresivas del francés. Dentro del programa de la asignatura, incluimos un acercamiento a este género en este sentido, es decir, no tanto en el contenido social de sus textos, como en la sensibilidad a los recursos expresivos de la lengua. Para ello proponemos audiciones que van desde canciones como «Débit de l'eau, débit de lait» de Charles Trenet y algunas de las canciones más representativas de Bobby Lapointe («Andréa c'est toi», «Avanie et framboise», etc.) o Marie-Paule Belle a los grupos más representativos del rap francés: IAM, MC Solaar, NTM, etc. El disco «Rapattitude», editado en 1990 y que reunía a más de una decena de grupos de rap y raggamuffin (rap antillés), marca la consagración de esta forma de expresión como una identidad cultural que continúa renovándose y afirmándose.

La canción francesa ha sido también centralista en este sentido, designando un país y también un espacio literario por su capital. En todas estas canciones, París aparece como el espacio amable de «la rêverie», la metonimia del amor, el recorrido del «flâneur», como paisaje estético, como lugar de memoria en el que se revive la experiencia vital del amor, la pérdida, la melancolía o la infancia. En estas canciones, los nombres de calles, los monumentos, el Sena despliegan sus poderes mágicos para hacer habitable y creíble el lugar, la voz que lo actualiza. En definitiva, la celebración de París en la canción, como en otras manifestaciones artísticas, se enmarca en la cuestión del centralismo y la identidad. La ciudad aparece tematizada como conmemoración, como centro y monumento, vinculada a la melancolía del «flâneur» y a la tranquilidad que confiere la identificación con una ciudad (tan propiciada por el republicanismo) pero también estas canciones sobre París constituyen un inventario de clichés que dan cuenta de las transformaciones de la sociedad:

Les clichés des chansons qui célèbrent Paris ne sont pas sans fondement, et l'on pourrait assurément faire encore de nos jours une description fine des arrondissements, de leurs activités, de leur «personnalité» (...) mais aussi de leurs transformations et des mouvements de population qui en modifient la composition ethnique ou sociale⁴.

París continúa siendo objeto de celebración en la canción francesa: así, por ejemplo «Paris» de Marc Lavoine, canción del paseante que se deja acunar por la pena de la Seine y «le cafard des bars». En este texto, la pasión por la ciudad adquiere la dimensión destructiva e irrenunciable del amor, pero la identificación con la ciudad sigue siendo un himno a la capital:

Quand je te quitte un peu loin / Tu ressembles au chagrin / Ça me fait un mal de chien / Paris Paris combien / Paris tout ce que tu veux / Boul'vard des bouleversés / Paris tu m'as renversé / Paris tu m'as laissé / sur ton pavé⁵.

Sin embargo, en los últimos años, la escritura de la ciudad nos remite a un espacio más hostil, asfixiante, un lugar inaccesible. París sigue representando un interlocutor, pero el espacio urbano surge como espacio practicado, como lugar habitado o inhabitable, como resistencia. En su disco

4 AUGÉ, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 93.

5 *Paris*, 1991.

«Patchanka», aparecido en 1988, Mano Negra afirmaba en su canción «Ronde de nuit» el estancamiento y el inmovilismo de una sociedad sumisa y, citando la Marsellesa, se propone despertar la conciencia de la ciudad dormida en sus valores republicanos; el estribillo, repetido en melodía de «kermesse» denunciaba ya «Tout est si calme que ça sent le pourri / Paris va crever d'ennui».

El grupo La Tordue es uno de los grupos que abren brecha en esa vena popular a la que aludíamos, en la instrumentación con guitarras y acordeón y ritmos reconocibles, pero destacan sobre todo por el trabajo de un «franc-parler poétique» muy cercano y deudor de la canción de Georges Brassens. En su disco «Les choses de rien» (1995), la primera canción («Paris, oct. 61») retoma todos los clichés clásicos sobre París (la lluvia, el Sena, Notre-Dame, etc.) citando incluso una conocida canción sobre París («Sous le ciel de Paris»), para hacer un barrido histórico de la ciudad que culmina con la denuncia de la indiferencia y la pasividad de la ciudadanía francesa («D'une pire indifférence / Accompagnée de vivent / les boules Quiès et la France!»). París aglutina las denuncias de una sociedad sin capacidad de respuesta, se identifica con «el pueblo francés» y sostiene los valores republicanos:

Ô bon peuple français / dors sur tes deux oreilles / mais je ne jurerais pas /
lois s'en faut aujourd'hui / que l'histoire ne s'enraye / sous le ciel de Paris⁶.

En un texto, una melodía y una voz más desgarrada, Mano Solo nos muestra en su canción «Allo Paris» una ciudad sin memoria, inhumana e insensible a la voluntad de habitarla de su interlocutor, un espacio castrante de la voluntad y el deseo:

Allo Paris tout est fini tu m'as tout pris même l'envie tu ne te souviens plus
de rien tu oublies un peu plus chaque matin et ta mémoire coule le long des
trottoirs en noyant mon désir dérisoire j'aurais voulu tout est fini j'aurais
voulu tout est foutu allo Paris j'aurais voulu que tu me dises viens⁷.

Este rechazo se inscribe en el tema dominante en el trabajo de Mano Solo, vinculado siempre al espacio, la soledad, aspecto que comentaremos más adelante.

Podríamos detenernos en otras muchas canciones sobre París, como «Paris» del grupo Tryo, en la que se presenta la ciudad como lugar mítico de

6 *Les choses de rien*, 1995.

7 *La marmaille nue*, 1993.

cultura para ir desmontando con ironía todos los atributos prestigiosos del título de ciudad de los intelectuales; o «Zombies dans Paris» de Pow Wow, canción en la que se denuncia la destrucción urbanística de la capital, su desfiguración que la hace irreconocible e inhabitable; o «Les nuits parisiennes» de Louise Attaque, planteamiento más tradicional sobre las promesas que encierra un espacio con vida propia. Pero nos queremos centrar especialmente en una canción que hace explícito el mito de París como espacio de definición de la identidad francesa. Nos referimos a la canción «L'identité» del grupo Les Têtes Raides, grupo considerado como la cabeza más visible de la corriente neorrealista y que comparte con La Tordue la sonoridad «balmusette». Desde el mismo título, en el que el anagrama a partir de la palabra «identité» denuncia la perversión de este cuestionamiento permanente, se pone de relieve en el texto el peligro de la identidad:

Un chemin de l'identité / l'identité l'idétitan / l'y a tant d'idées à la ronde /
et dans ce flot d'univériens / j'aurai plus d'nom j'aurai plus rien / dis-moi
c'est quand tu reviens / Que Paris est beau quand chantent les oiseaux / Que
Paris est laid quand il se croit français⁸.

Resulta muy significativo que en el estribillo se resuma la cuestión de la identidad en la identificación París / Francia. A lo largo del texto se afirma una y otra vez que «y a pas d'pays», y aludiendo a los «sans-papiers», el autor se solidariza con ellos («Je suis pas inscrit sur la mappemonde») para repetir con rotundidad que en el camino insistente de la identidad lo único que se consigue es perder el nombre. ¿Qué es ser francés? y ¿Quién es francés? son las preguntas que subyacen en numerosas canciones, entre ellas destaca la canción titulada «Ce pays» del grupo Les Nègresse Vertes; este grupo, que se autodefine como «poético-metissé» desarrolla a lo largo de los 90 un trabajo basado en la poesía urbana y el mestizaje musical que aportan los orígenes diversos de sus componentes. En su disco de 1999 «Trebendo» incluyen una canción en la que vuelven sobre el tema de la integración, haciendo explícita la cuestión de la pertenencia y la definición sencilla de país como espacio de elección. Si Les Têtes Raides ofrecían su país a quien no encuentra su lugar («y a pas d'pays / si tu le veux / prends le mien»), Les Nègresse Vertes se lo apropian:

Ce pays qui n'est pas le mien / Est peut-être le vôtre / Est-ce qu'un pays
appartient / à l'un plutôt qu'à l'autre / Ce pays qui n'est pas le mien / Je

⁸ *Gratte poil, Tôt ou tard*, 2000.

regarde à sa porte / La clé m'appartient / À moi comme à tout autre / Ce pays qui n'est pas le mien / Sera-t-il un jour nôtre / Le tien comme le mien / Et rien d'autre⁹.

En el mismo espíritu, el grupo Rap de Vivre adapta el poema de Jacques Prévert «Étranges étrangers», texto de una actualidad impactante en el que se repasa la pluralidad de una sociedad que sigue viviendo la extranjería como amenaza a la fuerza de la República y que se plantea un modelo de integración que diluya lo más posible la diferencia. En el poema, los extraños extranjeros («Kabyles de La Chapelle», «Tunisiens de Grenelle», «Esclaves noirs de Fréjus», «Enfants du Sénégal», etc.) sólo forman parte de la ciudad, precisamente el día de la celebración de la República: «Étranges étrangers / qui ne venez dans la capitale / que pour fêter au pas cadencé / la prise de la Bastille le quatorze juillet». El poema termina con una declaración rotunda sobre la pertenencia y la integración que vincula la identidad al espacio urbano:

Étranges étrangers / Vous êtes de la ville / Vous êtes de sa vie / Même si mal vous vivez / Même si vous en mourez¹⁰.

Queda por definir el espacio social francés, en qué reside «la francité», un territorio de modos de ser y de hacer con el que identificarse o asimilarse. Los retratos del estereotipo francés no son tan frecuentes como el punto de vista del extranjero en la canción francesa. Dejando de lado algunas canciones que pretenden la caricatura, como ocurre con el tema «Les maudits français»¹¹ de la cantante canadiense Linda Lemay, de su disco «Du coq à l'âme» (Warner Music, 2000), encontramos dos canciones que abordan esta cuestión, aunque desde planteamientos diferentes. La canción «C'est ça la France» de Marc Lavoine nos muestra una descripción del espacio social francés que combina el registro de la caricatura y el estereotipo con una denuncia de las contradicciones que subyacen a la actual composición del país sin desdeñar los ejemplos históricos que han representado desgarros en el seno de una sociedad siempre orgullosa de su tradición republicana. Al contrario de lo que hemos observado en otros textos, en cuanto a la elección

9 *Trebendo*, Delabel, 1999.

10 *Album Jacques Prévert 100 ans*, Radio-France, 2000.

11 Curiosamente es el único tema del disco grabado en directo en un concierto en Suiza y la participación del público añade sentido a la caricatura, un retrato amable con todos los tópicos de la gastronomía francesa, sus elecciones turísticas y su actitud en el extranjero. Como parte del retrato, se caracteriza a los franceses por su capacidad de movilización: «Y font des manifs aux quarts d'heure/à tous les maudits coins de rue».

de un interlocutor que se identifica con la ciudad personificada, en este caso se neutraliza la definición y aparece un sujeto, «Ça», que marca una focalización desde fuera rota sólo a lo largo de la letra en la alusión a la divisa republicana. Reproducimos el texto completo pues nos parece que resulta de gran interés observar cómo el autor traza el perfil de sus compatriotas desde el tópico de la vida cotidiana a la descripción urbana, la multiculturalidad y la integración igualadora y el funcionamiento político del país:

Ça boit le petit noir ou le petit vin blanc / Ça cherche la bagarre et du boulot souvent / Ça lève le poing ça bouge ça manifestationne / Ça sort tous les samedis dépenser son pognon / C'est ça la France / Du chili dans les gamelles et du vin dans les bidons / C'est ça la France / Du laguiole à l'opinel partager les saucissons / C'est ça la France / On est tous des frères selon les déclarations / Enfin je pense faut jamais les oublier / les trois mots qui terminent en té / Ça fait de l'huile d'olive et du couscous poulet / Ça trinque à la pétanque au comptoir chez marseille / Ça Brassens à tout va c'est beau les seins d'une fille / Ça camembert le chinois ça frise à la bastille / C'est ça la France / Ça avale son vichy et ça Dreyfus la joie / Jean Moulin Rouge aussi Pierre Bérégovoy / Sa liberté de la presse c'est pas une impression / Le plus souvent ça O.S. chez renault chez citron / C'est ça la France / Ça flique quand même pas mal ça repasse à tabac / Ça chauffe un peu dans les bals je rentre à la casbah / Ça bouche sur les périphs ça rode encore la nuit / Ça fait des hyéroglyphes et ça fait des petits / C'est ça la France¹².

Doc Gynéco, al que podríamos considerar músico híbrido entre el rap y la canción, incluye en su disco «Liaisons dangereuses», editado en 1998, la canción «Hexagonal», un texto en el que se denuncia «la grandeur» de Francia enumerando las pequeñas y grandes miserias que van desde la mezquindad y la sospecha permanente en la mirada de los vecinos hasta la corrupción política; el autor concluye que no hay gran cosa de la que estar tan orgulloso y que haber nacido en Francia no le ha allanado el camino:

Ils disent que la France est grande / je me demande / à quel macro je paye mes impôts / c'est à celui qui me traite de négro / qui me dit que ça pue dans mes escaliers / et ça gêne qui? / mon voisin de palier / un mec qui se saoule au Ricard / et frappe sa femme / vivre au quartier est tout son drame¹³.

12 *C'est ça la France*, BMG, 1996.

13 *Liaisons dangereuses*, *Le docteur communication*, 1998.

Destaca en esta canción un aspecto recurrente en las tendencias de la última canción francesa: la cita de otra canción, de fragmentos de poemas, de discursos, de lemas, etc. Doc Gynéco introduce en su canción un fragmento de una canción de Jacques Brel en la que define Francia como «un pays de flics»: «La France est un pays de flics / à tous les coins de rue y'en a 100 / pour faire régner l'ordre public / ils assassinent impunément». Un grupo fundamental en el actual panorama de la canción francesa (al que nos referiremos más adelante), el grupo de Toulouse Zebda, saltó a la fama con su disco «Le bruit et l'odeur» en 1995, al citar en la canción del mismo título un fragmento de un discurso de Jacques Chirac de 1991 de argumentos claramente racistas¹⁴. De la misma manera, Noir Désir en su canción «À l'envers à l'endroit» (del disco «Des visages des Figures, 2001) entonan el «No pasarán».

En este breve recorrido por algunas de las canciones más significativas, a nuestro entender, en cuanto al tratamiento del espacio, hemos podido observar cómo, desde ángulos diferentes, uno de los problemas que dominan en la creación de artistas y compositores en estos últimos veinte años es la cuestión de la identidad vinculada a los valores republicanos y a su difícil articulación con respecto al modelo de integración, a la resistencia de este modelo y a la reivindicación de una sociedad multicultural. La ciudad soñada, la utopía es una ciudad mosaico, eso parece desear Pow Wow, en su canción «Une autre ville» cuando afirma que, tras la rabia, sólo queda soñar con otra ciudad: «je veux une cité mosaïque / où rayonnent toutes les musiques».

El himno a la ciudad, la reivindicación de un espacio urbano como señas de identidad, como territorio de reconocimiento ocupa un lugar importante en la canción francesa de estos años como oposición al centralismo parisino. Una ciudad que ha destacado en el panorama musical por la cantidad de artistas y músicos que han surgido y cuyo trabajo ha alcanzado un reconocimiento notable es Toulouse. Pero además Toulouse se convierte en el tema de muchas canciones de los compositores de «la ville rose». Nos centraremos especialmente en el trabajo de Zebda, Faboulous Trobadors, Femmouzes T. y Les Malpolis. Los títulos de algunas canciones de estos

14 El fragmento reproducido concretamente es el siguiente: «Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui ensemble, gagnent environ 15000 francs, et qui voit sur le palier à côté de sa HLM, une famille entassée avec un père de famille, trois ou quatre épouses, et une vingtaine de gosses, et qui gagne 50000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler... Si vous ajoutez le bruit et l'odeur, eh bien le travailleur français sur le palier devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela».

artistas resultan ya reveladores: «Toulouse», «Toulouse est sarrazine», «Ma ville est le plus beau parc», «Ma ville est la plus belle des villes», «Plage du Capitole», etc. En la mayor parte de ellas se afirma la diferencia frente a la capital a la vez que se ofrece como seña de identidad precisamente el hecho de ser una ciudad mosaico. El dúo femenino Femmouzes T. en su disco del mismo nombre incluyen títulos como «Saint Sernin» (canción de la «flânerie» en el «Marché aux puces» de los domingos), «Olympe de Gouges» (homenaje a la figura histórica de una ciudad cercana, Montauban, luchadora por los derechos de la mujer) y «Plage du Capitole»; esta última canción refleja perfectamente el espíritu de ciudadanía comprometida al margen de sus representantes políticos; en clara referencia al famoso eslogan de Mayo del 68, la canción —muy festiva— apuesta por una ciudad integradora, por la utopía:

Au Capitole, on y court on y vole / Au Capitole on y est comme des poissons / D'où que tu sois noir ou blanc, vert ou jaune / Même sans oseille c'est pareil / t'as droit à ta place au soleil / (...) Dans chaque ville, les banlieues sont fébriles / Dans chaque ville, les faubourgs font l'union / On mettra tous sur les pavés, la plage / En plein centre sur les grandes places / au coeur des plus grandes cités / Dans chaque ville, la jeunesse jubile / Dans chaque ville aux édiles bidons / On fera voir que nous savons nous prendre en main / et changer le monde par notre action¹⁵.

Junto a este discurso, encontramos una reivindicación de la lengua de origen o de la lengua regional frente al francés, así el disco contiene tres canciones en portugués, lengua de origen de una de las componentes del dúo, y otra en occitano. La misma postura pero un discurso mucho más regionalista había mantenido unos años antes el grupo Faboulous Trobadors.

El grupo que mayor proyección tanto nacional como internacional ha tenido en estos años es Zebda, palabra que quiere decir «beurre» en árabe (que se identifica con «keur»), lo cual marca ya una posición del grupo cuyos miembros son mayoritariamente de origen extranjero y muchos de ellos magrebíes. Desde 1992, y dentro del panorama musical de la fusión de músicas, Zebda apuesta por unos textos comprometidos políticamente¹⁶ cuyos temas fundamentales serán la vida cotidiana en las «cités», la familia,

¹⁵ Femmouzes T., *Willing*, 1996.

¹⁶ Citábamos con anterioridad la canción «Le bruit et l'odeur»; en 1996, el primero de mayo, un joven árabe muere ahogado en el Sena, arrojado por varios skinheads asistentes a una manifestación del Front national. Zebda escribe y publica una canción homenaje para la víctima titulada *Le Pont du Carroussel*.

la descripción de una sociedad hostil al extranjero, la denuncia de un modelo de integración que no funciona. Zebda crea a partir del año 96 el colectivo Tactikollectif, asociación de barrio en la que se integran la totalidad de los componentes junto a otras personas que pretenden democratizar la cultura y hacerla más social además de afrontar sobre el terreno los problemas de la integración:

Les membres du Tactikollectif militent donc notamment pour faire accepter l'idée que le problème de l'intégration est une lutte de dimension globale, dirigée essentiellement contre le fascisme et l'exclusion, et s'investissent dans tout ce qui peut favoriser l'émancipation de l'individu, en n'oubliant jamais le respect dû à la communauté. Et sans jamais, comme ils le disent, oublier les priorités: une chose est sûre, nous voulons en découdre avec la morosité et le défaitisme qui colle trop à la chose politique¹⁷.

Del trabajo de este colectivo surge el disco «Motivés, chants de lutte», editado en 1997 en coproducción con la Liga Comunista Revolucionaria; el disco no oculta su vocación de instrumento político y recoge cantos revolucionarios de todas las épocas y países. Más que un disco testimonio u homenaje, Zebda se plantea esta iniciativa artística como acción política y social, como corriente de pensamiento expresada en música que intenta aglutinar al mayor número de ciudadanos posible. Esta concretización tomará la forma de una candidatura, la lista «Motivé-e-s» que se presentará a las elecciones municipales de 2001, encabezada por varios miembros del grupo Zebda. El grupo es el encargado de financiar la campaña electoral de esta lista con sus conciertos. Dos cuestiones, muy presentes en sus canciones, determinan la ideología de «Motivé-e-s»:

Créer un espace libre, sans programme préétabli ni trajectoire définie, au-delà des simples batailles idéologiques, libéralisme contre socialisme, où nous ne trouvons plus notre compte. Retrouver quelque chose de l'ordre de la dignité, de l'humain, de la personne. Ils luttent pour une réelle démocratisation de la politique et leur action marque l'arrivée des Arabes actifs dans le débat politique hexagonal, qui ne sont plus juste là comme quota ou alibi¹⁸.

De su disco «Le bruit et l'odeur» destacan dos canciones en lo que respecta al tratamiento de la ciudad: tanto «Toulouse» como «Ma rue» des-

17 REIJASSE, J., *Zebda*, Paris, Les guides Musicbook, 2002, p. 84. *Ibid.*, p. 64.

18 *Ibid.*, p. 64.

criben una ciudad plural, en la que se mezcla una población de orígenes muy diversos, que se ve enumerada y descrita en sus tradiciones, teniendo siempre como marco de referencia «la cité» y «le quartier». En todas las canciones de Zebda encontramos una afirmación de las raíces («Mes racines sont latines et de bien au-delà») y una apuesta por la convivencia respetuosa: «j'ai dans l'idée qu'on peut aimer / et la violette et l'odeur du Tajine au naseau / même l'espoir qu'on peut avoir / l'accent du canal sans porter les mêmes drapeaux». La calle de la infancia se muestra como el territorio más habitable, el de la convivencia en las mismas condiciones de españoles refugiados, portugueses, africanos, gitanos y franceses desfavorecidos; la relación madre / hijo constituye el eje de la igualdad en esa reivindicación repetida a lo largo de la canción como identidad: «C'était ma rue, ma rue». En el disco siguiente, «Essence ordinaire» de 1998, tres canciones retoman los mismos temas: «Tomber la chemise» es un himno a los jóvenes de las «cités», en realidad el público de sus conciertos; «Né dans la rue» describe la infancia en una «cité» y vuelve a ser un homenaje a la familia y a sus dificultades (una constante en todos sus trabajos); y «On est chez nous» afirma la pertenencia a un país y denuncia desde la condición de músicos aclamados por un público francés, la resistencia de la sociedad francesa a aceptar otro modelo de integración. Esta canción nos remite a otra canción de su último disco «Utopie d'occase» (2002), titulada «J'y suis j'y reste», una auténtica declaración de principios: la convivencia de habitantes de orígenes diferentes, la lengua y el acento, la ciudad habitada y amada no parecen suficientes territorios de definición de identidad, increíblemente los nombres niegan el acceso al acento. Las generaciones nacidas en Francia sufren aún más ese desarraigo, esa contradicción de un lugar de identificación familiar, de filiación (la calle, el barrio) y un acceso a la individualidad negado por la sociedad. La canción es tajante y nos parece muy significativa de una actitud cada vez más extendida entre los jóvenes, resueltos a tomar las riendas de la definición de su identidad:

Ma ville a ses petits avions / jolis comme des papillons / mais qui les prend
à votre avis / qui les prend... on s'est compris / ma ville a ses jardins où le
bonheur / s'arrête aux environs de dix-huit heures / car les kiosques à la
gloire de la patrie / n'aiment pas le bruit / de ceux qui rêvent de lutte de
classe / et qui portent des T-shirts Chiapas / ils veulent pas oublier que tout
ne peut pas s'oublier // Et si c'est en chantant / moi j'ai choisi mon camp //
Y'a des djembés qui sous la bourrasque / font chanter tous les pays basques
/ sans déconner il était temps / des sénégalais chantent l'occitan (...) // Ils
pleurent mais moi je reste / et je le dis sans conteste / j'y suis j'y reste / j'y

suis j'y reste // Ma ville a ses plaintes et ses plots / qui font d'elle un petit enclos / pour ceux qui font des ballades en vélo / pas pour ceux qui rentrent au galop / eux y z'ont l'accent mais y z'ont pas l'accès / tout ça, ça vous fait des méchantes poussées / comme une guerre qui porte son nom / à chaque prénom / à toujours descendre les mêmes escaliers / et toujours tomber sur le même palier / y sont d'où tous entassés / y sont d'ici mais pas assez // et si de temps en temps / y passent du bon temps / Moi c'est décidé je reste / et je le dis sans conteste / j'y suis j'y reste¹⁹.

En todas sus canciones Zebda vive una historia de amor-odio con su ciudad, Toulouse, un empeño en identificarse con ese espacio urbano, como veíamos también en el caso de París; sin embargo el acercamiento es diferente, no se trata tanto de la definición de la «francité» ya señalada como de la lucha por apropiarse un lugar de referencia vital: el lugar de nacimiento.

Con un espíritu más lúdico, en un disco del mismo año, el grupo de Toulouse Les Malpolis abre su disco «Les malpolis élargissent leur cible» con la canción «Ma ville est la plus belle des villes»; en ella critican ácidamente esa especie de cruzada emprendida por diferentes artistas de Toulouse para acercarla en la categoría de mito a la capital. Afirman que no hay ninguna razón para sentirse orgulloso de haber nacido en Toulouse y se burlan de sus colegas musicales y de su percepción melancólica de la ciudad. Por otro lado consideran la reivindicación de la lengua como una pose más relacionada con la moda y los criterios musicales designados desde París, que con una verdadera construcción de la identidad. Denuncian en realidad la moda de la identidad, consideran sospechosa esa búsqueda de raíces, de definiciones de espacios, de reivindicación de lenguas que equilibren el centralismo tradicional y muestran el ridículo de una actitud burguesa extendida a toda la población, sea del origen que sea, mientras Europa construye un mercado cuya ley es la única referencia igualitaria para todos:

Que nos souvenirs nous attachent à certains lieux / OK, mais nostalgie à part, explique-moi un peu / Quel mérite et quelle fierté peut-on donc avoir / à être né quelque part et non pas autre part // (...) Comment peut-on confondre à ce point / Le trou d'un cul et celui d'un nombril / pour chanter comme le font les copains / Ma ville est la plus belle des villes // (...) Paraît-il qu'il faudrait retrouver ses racines et / savoir d'abord d'où on vient pour savoir qui on est / ça vaut peut-être le coup pour les Indiens, les exilés / Mais toi fais pas ton malin, je t'ai toujours vu dans le quartier // (...) Alors

19 *Utopie d'occase*, 2002.

que certains invoquent la liberté d'expression / pourque renaisse l'usage du langage de la région / moi, j'en perds mon latin, mais ajoute sans rire: / finalement patois ou français, la question est: / qu'est-ce que t'as de beau à nous dire? Hein? // (...) Y à pas à dire ces provinciaux, c'est comme les noirs africains: / z'ont le rythme dans la peau, c'est assez nouveau, j'aime bien / puis au moins pendant qu'ils s'occupent de leurs petits pays / on fait l'Europe des marchands sans leur demander leur avis/ Avec l'accent de Marseille, y'a de quoi se faire du flouze / Sinon on se fera de l'oseille, avec celui de Toulouse²⁰.

Junto a Zebda, en cuyas canciones la calle, el barrio, la «cité» son los espacios de referencia de la identidad, otros muchos cantantes y grupos eligen este mismo territorio como tema en sus canciones: «Bidonville» de Maurane, «Saturne» de Bénabar, «Le chacha de l'insécurité» de Louis Chédid o «Mantes-La-Jolie» de Faudel, entre otras muchas. El barrio se nos muestra como el espacio viable de apropiación de la ciudad por el individuo. Como afirma Michel de Certeau:

Le quartier est le moyen terme d'une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau du groupe des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c'est dans la tension de ces deux termes, un dedans et un dehors qui devient peu à peu le prolongement d'un dedans, que s'effectue l'appropriation de l'espace. (...) Le quartier est, lui aussi, le lieu d'un passage par l'autre, intouchable parce qu'éloigné, et pourtant reconnaissable par sa stabilité relative; ni intime ni anonyme: voisin²¹.

El barrio para este autor, representa el único dispositivo social y cultural en el que el espacio urbano se convierte en objeto, no de conocimiento, sino de reconocimiento. Si los temas dominantes en la canción al hablar de la ciudad son la calle y el barrio es porque este discurso de la canción francesa persigue apropiarse el espacio urbano como forma de integración; el reconocimiento del espacio privado debe ampliarse a la esfera pública.

Entre las canciones citadas anteriormente destaca la canción de Faudel «Mantes-la-Jolie» y, en este punto, debemos señalar la importancia fundamental de la música Raï en el tema que nos ocupa, la definición de un espacio de reconocimiento. No es casual si Rachid Taha, francés de origen argelino, graba en su primer disco en 1986, una versión con sonoridad árabe

20 *Les malpolis élargissent leur cible*, 2001.

21 DE CERTEAU, M., et alii, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 238, 1994, p. 22.

de «Douce France» de Charles Trenet; tampoco es casual que Faudel, nacido en Mantes-la-Jolie y de origen argelino, componga una canción dedicada a su lugar de nacimiento, una de las «cités» más afectadas por la violencia urbana, canción dedicada «À tous mes amis de mon quartier» y en la que declara «Je n'ai pas changé juste évolué» para terminar la canción en árabe. Esta canción emblemática es una petición de reconocimiento a sus vecinos, una declaración de identidad semejante a la de Zebda en su «J'y suis j'y reste». Otro gran cantante de origen argelino, Idir, graba el disco «Identités» (que nos remite a la canción de Les Têtes Raides) en 1999; en este trabajo, Idir comparte sus canciones con Manu Chao, Zebda, L'Orchestre Nationale de Barbès, o Maxime Le Forestier, con quien intepreta la canción «Tizi Ouzou», una versión de «San Francisco» que celebra la ciudad argelina como metáfora de la libertad. Todo el disco condensa las principales actitudes dentro del panorama de la última canción francesa en cuanto a mestizaje, fusión de estilos y, fundamentalmente, la omnipresencia de la cuestión de la identidad.

Un último aspecto que nos parece importante señalar en este acercamiento rápido al tratamiento del espacio urbano en la última canción francesa es la soledad, desde la soledad melancólica del paseante hasta la marginación en el espacio hostil y el anonimato en medio de «la foule». Ya indicábamos antes que Mano Solo destaca como el cantante de la soledad, sus canciones «Je marche seul» y «Sacré Coeur», del disco «La Marmaille nue» de 1993, cantan la incomunicación y el vacío, el recorrido sin historia de una ciudad en la que no se puede penetrar, la ciudad observa al paseante pero es imposible el contacto: «Une histoire pire qu'un sale dimanche / une fraction dans l'errance d'un sale môme de France / je marche seul avec plus personne à qui faire la gueule», «Alors que tout Paris t'ouvre les bras / tu te retrouves collé sur un pavé avec un sacré coeur gros comme toi».

La ciudad vacía, la soledad, el abandono dibujan la ciudad con la que Dominique A. se identifica en su canción «Je suis une ville»; una ciudad en la inercia, que se vacía de actividad, de voluntad, una ciudad envejecida, «une ville foutue»:

Je suis une ville dont beaucoup sont partis / enfin pas tous encore mais ça se rétrécit / Il reste celui-là qui ne se voit pas ailleurs / Celui-là qui s'y voit mais à qui ça fait peur / et celle-là qui ne sait plus qui est trop abrutie / qui ne sait pas où elle est ou qui se croit partie²².

22 Remué, *Lithium*, 1999.

La soledad del desamor es la metáfora de la soledad urbana en la canción «Il voyage en solitaire» de Gérard Manset, interpretada con sonoridad árabe por Cheb Mami, otro cantante Rai de origen argelino; en esta canción, el solitario se encuentra «del otro lado» en una ciudad «où il n'y a pas de place pour se garer», el solitario no encuentra su lugar ni en el amor ni en la ciudad. En el disco «Route Manset», homenaje de varios músicos a este autor, resulta significativo que los intérpretes de origen no francés, Cheb Mami y Salif Keita (de Mali) interpreten dos canciones sobre la ciudad: «Il voyage en solitaire» y «C'est un parc», esta última canción representa la utopía de la ciudad habitable. Esta otra cara de la ciudad enlaza con un tratamiento del espacio urbano mucho más clásico, y está vinculada al placer melancólico de la «flânerie», al tema de «la foule», en definitiva, a formas poéticas del espacio fácilmente reconocibles en la tradición literaria.

A través de un abanico de canciones a nuestro alcance (en ningún momento nos planteamos un estudio riguroso de un corpus exhaustivo de canciones en estos veinte últimos años), hemos intentado establecer las redes de correspondencias que vinculan esta expresión artística a un determinado planteamiento del espacio socio-cultural francés en nuestro días y creemos que en ningún país como en Francia, el reconocimiento, la identidad, la necesidad de un espacio de identificación son temas que adquieren un relieve tan fundamental en el ámbito musical. Por todo ello, la canción francesa nos parece un espacio de enorme interés para nuestros alumnos, no sólo por el tipo de acercamiento personal que tienen a este soporte (como elección personal, puesto que todos tienen una relación con la música y muchos de ellos conocen a algunos grupos de música de proyección internacional, como Zebda) sino fundamentalmente por la riqueza de contenidos y de posibilidades de explotación en el aula que representa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- CERTEAU, M. - GIARD, L. - MAYOL, P., *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», nº 238, 1994.
- LAUFER, V., *Noir Désir*, Paris, Les Guides Musicbook, 2002.
- PERRIER, J-Cl., *Nouvelle vague. La jeune chanson française depuis 1981*, Paris, La Table Ronde, 2002.
- REIJASSE, J., *Zebda*, Paris, Les Guides Musicbook, 2002.
- «Musiques actuelles, quatrième génération», in *Le français dans le monde*, nº 318, nov-déc 2001.

L'ESPACE DE LA DÉRISION CHEZ JEAN-CLAUDE GERMAIN

MICHEL L. BAREAU
Université de Cergy-Pontoise
Université de Valenciennes

INTRODUCTION

Les formes dramatiques de la dérision dont nous traiterons se situent autour de 1970, au Québec. Période au cours de laquelle se sont exprimées sans ambiguïté les revendications québécoises à la souveraineté. Quelques acteurs dynamiques improvisent alors et développent les canevas d'une conscience collective auto-parodique. Une sorte de mythe du nationalisme à rebours s'installe sur les planches, et offre avec talent et vivacité, l'image spéculaire brossée au négatif, d'une société qui veut se voir comme étant la proie d'un phénomène d'auto-destruction sur le plan identitaire. Ce n'est sans doute pas le lieu ici d'évoquer en profondeur la situation des francophones installés au cœur d'une majorité anglo-saxonne et de leurs satellites culturels. À la fois enfermement et dynamisme, précisons brièvement certaines de ces données structurelles.

Le Robert définit le phénomène d'*aliénation* comme: «a) la perte ou abandon d'un bien naturel; b) le fait de devenir comme étranger à quelqu'un; c) d'esprit: devenir comme étranger à soi-même, perdre la raison; d) mentale: dérèglement permanent ou passager des facultés intellectuelles, désordre mental, folie». Il s'avère que dans le contexte identitaire québécois, chacune de ces catégories y trouve son compte, soit principalement une perte d'indépendance. Le pays étant géré par le pouvoir anglophone, les composantes ethniques et culturelles de cette société en sont ostracisées, repères sécurisants en voie de disparition. Sollicité par une rêverie éthylique, et/ou

éveillée, on assiste à l'entretien d'un dérèglement mental ainsi perçu par rapport aux critères de l'Ordre anglicisé.

La province du Québec¹ comptait alors environ neuf millions d'habitants, dont une forte proportion d'analphabètes. Au début des années 70, la société québécoise conserve une identité culturelle et religieuse francophone, mais voit dans le même temps son économie et ses habitudes culturelles dominées par les Provinces anglophones —surtout par l'Ontario, sa très puissante voisine—, et par les plus proches des États américains, dont celui de New York. La peinture que nous proposons J.-C. Germain et ses comédiens ne correspond pas à un état descriptif réaliste de cette société, mais à la mise en valeur de ses aliénations culturelles. Nous sommes ainsi conviés à vivre la peinture outrancière des mythes révélateurs d'une conscience collective délibérément perçue comme mortifère, et que seules les répétitions de vapeurs éthyliques permettent de faire sortir du carcan inhibiteur des contraintes sociales.

Il ne s'agit pas seulement d'une libération par les feintes inhibitions de l'alcool, mais de l'entretien d'une rêverie éveillée, au cours de laquelle se côtoient et coexistent un réel éthyliisé, celui des protagonistes, et une série de symboles qui incarnent les mythes et allégories modernes (télévision, mobilier...). Le texte qui sera traité ici, participe des farces et des sotties du XVe siècle, des sketches satiriques, et du théâtre de Ionesco, mais réévalué par un imaginaire parodique québécois contemporain. Il s'agit avant tout de dépeindre le négativisme identitaire d'une société québécoise, aux prises avec le maintien de ses traditions en voie d'appauvrissement, dû aux incontournables et influentes pressions exercées par le milieu nord-américain. La société québécoise est à la fois très moderne, riche, dynamique et, paradoxalement, stagnante, pauvre et fondamentalement archaïque. Une dimension historique fondée sur une francophonie catholique et un provincialisme socialement et culturellement centrés sur ses valeurs traditionnelles, entrent en conflit permanent avec les innombrables signes d'une inéluctable américanisation, néanmoins fort appréciée et constitutive de la survie ou du confort quotidiens.

Cette contradiction est exprimée par le rejet du «Français international» au profit d'une langue riche de ses emprunts, de ses déformations linguistiques et de ses expressions colorées: le «joual», un peu censuré, pour rester à

¹ Signalons cette amusante conviction qui fait que l'on cite encore trop souvent Montréal comme étant la capitale du Canada, puis, dans la même veine, capitale de l'État du Québec, confusion bien excusable au détriment de la ville de Québec, capitale de la Province du même nom.

la portée de chacun, mais fortement accentué, comme du temps de Molière au Théâtre de Bourgogne. Les passages accentués sont transcrits en lettres majuscules. Le texte de cette pièce est une transcription et dérive phonétique de cette langue orale, où le Père Noël s'écrira «Nowelle». Prononciation satirique qui fait de cet ambassadeur de la consommation anglo-saxonne un «No well» qui, en laissant planer un doute sur sa mensongère perfection, énonce le message vélléitaire du rejet de l'intrus. La hantise de ne pas être un «bon blanc» est ainsi très présente. Elle reposerait sur un complexe, généralement faiblement assumé, de marquage racial, imposé par la mentalité anglo-saxonne qui les enserre, et par leur auto-perception d'une histoire sociale marquée par plusieurs siècles de métissage avec les populations amérindiennes. La présence de réserves indiennes ne suffit pas à gommer cette caractéristique qui, sous l'influence délétère du regard anglophone, est sourdement perçue comme une irrémédiable infériorité². Il ne lui reste plus qu'à s'enfermer dans une aliénation identitaire, ou à tenter de se faire «oublier» en se fondant dans la masse anglo-saxonne, mais là encore, les codes sociaux ne feraient que reléguer le Québécois à un rang inférieur dans sa mentalité d'adoption.

La catholicité franco-canadienne a longtemps contribué à préserver l'usage de la langue française, ou de son expression francophone, et s'est avérée un facteur de maintien d'une identité francophone, tant linguistique que culturellement religieuse. L'évolution sociale, technologique et politique, en a fait ressortir les credos perçus comme les signes d'une stagnation paralysante désireux de proroger l'imposition de sa «fixité» sur une société québécoise prisonnière de la francophonie nord-américaine. Dans le théâtre dont nous traiterons, elle apparaît comme un facteur supplémentaire d'aliénation de l'individu par rapport à la dynamique des mentalités de la société dominante.

Le personnage principal est généralement éthylique, recours facile pour obtenir des effets comiques, amuser sans danger le public confronté à l'être «infériorisé» dont les réflexes d'auto-défense et d'agressivité sont devenus inopérants, cause même éventuelle d'attendrissement, dans la mesure où l'état d'ivresse peut engendrer un sentiment de supériorité complice et protectionnisme chez celui qui ne le partage pas. Cet état de veille semi-contrôlée, ouvre cependant la porte à l'inspiration créatrice des acteurs. Au

2 Il n'est pas jusqu'au très respectable *Oxford Dictionary* qui n'ait décidé de marginaliser le Québec, en lui reconnaissant un dialecte particulier, soit l'usage d'un anglais spécifique de cette province, en tout état de cause implicitement inférieur au niveau de langue prôné dans les universités britanniques.

delà du *clown* persuasif, nous discernons une sorte de bouffon ou de *gracioso* qui, s'il n'est inspiré du Ciel, porte du moins un regard transcendalement critique sur sa propre condition. C'est ainsi que, lors d'un combat burlesque de l'Ange et du Québécois «pure laine», celui-ci tente de se soustraire à la contrainte de ses structures sociales et mentales. Une partie du comique réside dans le fait qu'il n'échappe pas à ce rêveur éthyliquement éveillé, qu'il est sans cesse insidieusement «récupéré» par les signes et les représentants de ce même *establishment*, dont il dénonce la perversité inhérente à ses bonnes intentions. Cet ange anglophone possède les séductions traditionnellement prêtées au démon dans les mentalités catholiques du XIX^e siècle. Francophone, il n'en est que plus redoutable dans ses stratégies d'assimilation.

DIGUIDI

Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!, sketches répartis en trois parties³, *Diguidi* serait le diminutif de Gilles, le fils, et *ha! ha! ha!* le rappel éventuel du cri de guerre en *ho! ho! ho!* des Pères Noël de la fin décembre. Le *ha!* du *ho!* serait la dérision du rire auto-consommateur. Ce spectacle a été créé par les trois acteurs/auteurs du TMN (Théâtre du Même Nom), à Montréal, en décembre 1969. Les personnages, assis face au public, sont sécurisés et immobilisés dans leur siège automobile. Le père, la mère, le fils, changeront de place et de personnage à tour de rôle. D'entrée de jeu, le premier comédien, le fils, égrenne un chapelet de jurons québécois, adressés à l'éclairagiste:

Ostti d'tabarnaque de saint cibouère de calvaire de câlisse de chrisse⁴,
BRANCHE-TOUÉ SACRAMENT... T'es pas dans une discothèque icite,
viarge, t'es dans un théâtre... UN THÉÂTRE SIMONACQUE [...]

3 GERMAIN, J.-C., *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*, suivi de *Si les Sanssoucis s'en soucient, ces Sanssoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter*. Montréal, Les éditions Leméac, «théâtre canadien», 1972. Les références ultérieures à ces textes seront indiquées entre parenthèses dans le texte et désignées respectivement par les lettres «D» et «S», et «R» pour *Le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, 1972. Sur l'auteur on peut consulter de GODIN, J. C. - MAILHOT, L., *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HLM, 1980, pp. 129-43; *Le Théâtre canadien-français*, t. V, Montréal, Fides, 1976, pp. 685-95. On mentionnera également parmi beaucoup d'autres, l'ouvrage de GOBIN, P., *Le Fou et ses doubles, figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, P.U.M., lignes québécoises, 1978. Sur la famille canadienne française, on peut toujours consulter les études réunies sous le titre *La Société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HLM, 1971, et GARRIGUE, Ph., *La Vie familiale des canadiens français*, Montréal, P.U. Montréal, 1970.

4 Hostie de tabernacle de saint-ciboire de calvaire de calice de Christ [...] vierge [...] simoniaque.

S'comme dans un sanctuaire, icite, saint chrême, la lumière, s'pas pour la nef, s'pour les acteurs (D., p. 33).

Ensuite vient l'agression au public, le discours désordonné, impressionniste, obéit obstinément à sa logique interne par la superposition de courtes invectives suivant les méandres du discours éthylique:

...on dirait qu'une fois qu'vous êtes callé dans vos sièges —bien enmoullés d'dans— vous avez même pus a force du goût d'réponde... même pus a force de l'dire... même pu a force de l'penser... Fait qu'les p'tits baveux⁵ d'acteurs comme moué qu'y ont l'crachouère par défaut... y peuvent vous abîmer d'toué borres⁶ pis d'toué côtés... vous rapttisser... vous faire, vous défaire pis vous r'faire jusqu'asque ça vous fasse tell'ment mal aux gosses⁷ que pour pas crier... ben câlisse... vous applaudissez.

Ce ne sont pas là les cheminements de la catharsis, mais dans la spécularité du public acteur, la mise en valeur du sentiment d'indécision. La fausse confiance trahit les traumatismes ancrés dans la collectivité. On dénonce une morale obsessionnelle religieuse imposée au quotidien, souvenir d'un état tranquille⁸, sous la houlette du Premier ministre Duplessis. La réaction n'est plus à la dévotion mais à l'indifférence. Le sermon n'est pas comparé aux flocons de neige, plutôt secs en raison d'un froid arctique absent, et qui glisseraient sur les surfaces, mais à une neige fondante, qui se mêle à la boue (*slush*) et s'attache obstinément:

Vous avez d'jà vu neiger... pis s'pas un sarmon d'plus ou un sarmon d'moins qui va empêcher à marde de tomber...[...] (Sur le ton de la confiance)... Une couche toué jours d'la s'maine pis deux l'dimanche... une pour le bon dieu pis une de trop... (D., p. 36).

Cette neige du moralisme religieux —à la différence de la *slush*— se transmue en matière nauséabonde, pour illustrer par le sens olfactif la brutale et constante imposition d'une auto-submersion dans cette matière punitive. La persuasion de ce dressage, généralement réservé aux animaux domestiques, exprime le caractère indélébile du trauma dans lequel s'enfoncé l'individu:

5 Baveux: bavards.

6 De tous bords.

7 Testicule (viendrait de gousse).

8 Sous le régime Duplessis, promoteur de la Révolution tranquille.

Voulez-vous que j'vous dise quèque chose... chus rendu pareil comme vous autes... J'ai trop eu l'nez d'dans, fait que j'la sens pus... (un temps)... Pis ça non plus, s'pas vrai... (en chriss⁹)... A chaqu'fois qu'y m'ont mis l'nez d'dans, j'me sus promis que stait à dernière fois... mais s'plus fort que moué... on dirait que stan nous autes...¹⁰ y faut qu'je r'vienne... Y faut que je r'vienne me mette les deux pieds d'dans jusqu'aux oreilles... OSSSTI D'FAMILLE A MARDE... (D., p. 36).

Le comédien expose un paradoxe apparent, nul, semble-t-il, ne retournerait avec plaisir à la *slush* du printemps, à part peut-être les enfants d'autrefois créant de cette matière molle que l'on durcit par la pression des mains, batailles rangées et ouvrages d'art miniatures dans les ruisseaux de la fonte des neiges. Il ne s'agit donc plus de la dite *slush*, mais d'une métaphore qui enserre le passé d'une population gérée par les contraintes qui lui sont imposées et qu'elle s'impose, telle une addiction à la drogue, à l'alcool, ou à la religion. Le Québécois nouveau de cette époque rejette le poids aliénant de ces traditions, et la «famille de m...» qu'il veut renier illustrerait, métaphoriquement, une société québécoise irrespirable, étouffante et génératrice de la «nausée», perçue comme mentalement prisonnière de ses traditions d'un autre âge. Le propos polémique peut désormais être précisé. Certes, il s'agira de dénoncer burlesquement l'ordre ancien, mais cette vocation dérisante verse constamment, par un automatisme comique et complice, dans l'auto-dérision:

Écoutez, moué j'vous aime pus... j'vous haillis¹¹ pus... J'vous veux pas d'bien j'vous veux pas d'mal... toute c'que j'veux essayer icite à souère devant vous autes... c'est d'en RIRRRE... rire de nous autes... rire de nous autes une fois pour toutes... (D., p. 36).

Spécularité et auto-dérision du «québéquisme» traditionnel perçu comme force aliénante, comme sourde résistance à une insidieuse assimilation par la société anglo-saxonne, telles sont les structures permanentes de ces pièces polémistes et burlesques. Elles seront inlassablement traitées lors de mises en situations successives qui illustreront ces structures de base. Énoncées dès le début de la production dramatique, leurs diverses facettes sont autant de modulations sur l'expression de cette thématique centralisante.

9 En chriss, ou en crisse: en colère.

10 Que c'est en nous autres...

11 Du verbe haïr, phonétiquement évolué.

C'est ainsi que le père et la mère justifient leur passivité par le fait d'attendre naïvement un Père Noël, illusion qui ne se réalisera jamais et qui le fait, en outre, apparaître, comme une sorte de Messie de la communication et de la distribution. Ce faisant, ils incarnent à loisir l'attitude des petits enfants, dépendants et abusés par la prétendue existence de cette pseudo-transcendance. «Nowelle» évoque la désinformation qui préside à la pérennité de ce mythe commercial. Ainsi pose-t-on indirectement la question d'une adhésion naïve à une croyance religieuse. L'omniprésence de ces personnages dans la société consommatrice aboutit à une dénonciation de la bourgeoisie du pouvoir:

j'ai toujours pensé que l'père Nowelle c'tait tout l'monde... Fait qu'moué des pères Nowelles j'en voué tout l'temps, partout, mais y sont jamais habillés comme des vrais pères Nowelle... (D., p. 39).

Sujet aux effets débilissants de l'ennui de cette attente messianique sans fin, le père va au cinéma contempler une (autre) image fictive et trompeuse:

des fois ça m'arrive que chus pus capable d'en voir... fait que j'charche... pis j'attends... pis j'chus tanné... pis j'vas aux vues¹²... Ça c't'un père Nowelle... mais y a des vues plates... fait qu'ça fait des pères Nowelle plates... (D., p. 39).

ou encore, devant un téléviseur: «des fois c'est long quand y viennent pas... Fais qu'en attendant, j'm'assis d'avant a télévision... Des fois, là aussi, y en avait des p'tits pères Nowelle» (D., p. 39). La conclusion du long monologue du père croyant au père Nowelle —pour qui l'attente des petits cadeaux masque un désespoir sempiternel— décrit les effets aliénants et abrutissants de cette croyance illustrative de la dépendance au mythe anglo-saxon:

Moué, y a rien qu'ça qui m'intéresse dans a vie... pis, là, chus même pus capable d'y penser... J'pense pus à rien, j'ai jusse mal à tête... Fait qu'j'attends... pis j'fais comme si j'y pensais pus... j'attends jusse une chose... jusse que ça passe... que ça finisse... que l'mal s'en aille... (Il prend comme conscience du public)... Pis vous autes, queçékssé vote père Nowelle? (D., p. 40).

C'est ensuite la mère qui occupe la scène; sa rêverie éveillée est d'être «la plus belle fée des étouèles qu'y a jamais eu» (D., p. 42). Sous le costume

12 Vues, pour: *movies, films*.

conventionnel: «J'ai le diadème... la baguette magique... la robe bleue... les souliers...» (D., p. 41), se profile une autre modulation de l'aliénation fondamentale et infantilissante des fêtes paroissiales, scolaires ou des communautés de quartier¹³. L'univers mental nul et annulé des parents, représentant la génération précédente qui avait recueilli l'héritage Duplessis, met en valeur la vivacité relative de celle du fils.

Le monologue du fils conte l'histoire de sa vie, centrée sur l'abandon, lors d'une parodie picaresque à la québécoise du petit Poucet, au cours de laquelle les parents sont décrits, en contradiction avec l'idéal familial chrétien, comme naturellement dénaturés, plus encore que la chatte cherchant ses petits «écartés» par le Père qui n'osait pas les noyer. Le fils contera à son tour que sans la moindre émotion les parents vont l'«écarter» par deux fois, mais qu'il retrouvera quand même son chemin. Ce qui démontre un cheminement impressionnant de retour aux sources de la famille traditionnelle. La mère, lorsque l'enfant dont ils n'avaient cure est «retrouvé», s'adressant au père, a ce commentaire si matrimonialement humain: «Tu voué c'est d'toué qui tient, y finit toujours par r'venir» (D., p. 45). Nous touchons ici encore au syndrome de «l'écartement» —forme d'ostracisation perpétrée, tant pour le francophone situé dans une majorité anglophone, que de la part de Québécois anglicisés—, compliqué d'une aliénation qui le lie inéluctablement au milieu prioritaire, sans pouvoir renoncer à en partager la mentalité.

Le procédé d'infantilisation de la jeune génération par ses anciens, quelque peu demeurés, se poursuit par un chantage affectif et le développement de mythes apeurants, qui terrorisent et traumatisent l'enfant et l'enlissent encore davantage dans cette société contraignante et castratrice. Le mère s'adresse au fils-petit garçon, lui égrenne le chapelet des calamités possibles et suggère, sans imagination excessive, les phantasmes pratiques de l'insécurité:

GILLES! SI TU RENTES PAS A LA MAISON TOUT D'SUITE... le bonhomme de sept heures va te ramasser, la femme d'en bas va t'enfermer dans a cave, la souffleuse va t'manger, l'voisin d'en haut va t'donner des coups d'pelle sus à tête, la polisse va v'nir t'arrêter, les pompiers vont v'nir t'arroser, le chinois va t'kidnapper, le diabbe va t'tirer par la queue jusqu'en enfer... GILLES SI TU RENTES PAS DANS MAISON TOUT SUITE, MAMAN A T'AIMERA PUS... [...] TU VAS RESTER EMBARRÉ DEWORRE¹⁴ ...pis tu pourras pus rentrer dans a

13 *Communauty Leagues*.

14 Embarré deworre: enfermé à l'extérieur.

maison... Les gros chars y vont t'frapper... pis les voleurs y vont t'attacher sus é traques¹⁵... pis les tramways y vont passer sus toué, tu vas tête toute défiguré pis maman te r'connaîtra pus... Tu vas mourir, Gilles, tu vas mourir étouffé dans a neige, tu vas mourir g'lé... pis y a pus parsonne qui va te r'trouver... (D., pp. 45-46)

La conclusion s'impose: infantilisme, méconnaissance et abandon. Vient ensuite le constat d'une «bonne éducation» à l'époque duplessiste. Le fils récite alors la litanie automatique de la soumission formelle et obligée du Québécois à la société catholicisée:

Le Fils —Bonjour papa... bonjour maman... bonsoir papa... bonsoir maman... bonne nuit papa... bonne nuit maman... si vous plaît papa... si vous plaît maman... merci papa... merci maman... J'vous d'mande pardon papa... j'vous demande pardon maman... Ch'te promet d'ête sage et obéissant avec papa et de ne plus être impoli avec maman... J'honorerai mon père et ma mère comme moi-même... Je confesse à Dieu Tout Puissant, à la Bienheureuse Marie toujours vierge, que j'ai beaucoup péché, par pensées, par paroles et par actions. C'est ma faute, c'est ma faute, c'est ma très grande faute, C'est pourquoi je supplie la Bienheureuse Marie toujours vierge, Saint Michel Archange, Saint Jean-Baptiste, les Saints Apôtres Pierre et Paul, tous les Saints et vous mon Père, de prier pour moi le Seigneur notre Dieu. Que le Dieu Tout Puissant nous fasse miséricorde; qu'il nous pardonne nos péchés et qu'il nous conduise à la vie éternelle, Ainsi-soit-il (D., p. 48).

Cet attachement de Gilles ou la soumission, aux automatismes d'une dévotion qui mêle à égalité les formes sociales et la religion, qui ostente la parole et non l'esprit, est accueillie par le père, *Pater familias* et censeur, sans autre implication que le respect des signes apparents de la «bonne éducation»:

Le Père —Bon... C'est corréque... tu peux rentrer pis t'déshabiller... PIS FARME LA PORTE DU PORTIQUE... Tu sens pas qu'y a un courant d'air? Y faute toute leu dire... moué, y va m'faire mourir s't'enfant lâ... (D., p. 48).

La soumission se poursuit par le rajeunissement du fils «marqué» par la mère, lors d'une série de considérations généralement associées aux mères attentionnées, mais ici très couleur locale. On y remarque en effet, en

15 Traques, pour *tracks*: rails.

contraste avec le passage précédent écrit en français ecclésiastique, ou Français dit de France, qu'un franglais lexical domine les admonestations:

- La mère — Gilles as-tu enlevé tes snow boots?
 Le fils — OUI m'man.
 La mère — Les as-tu mis dans l'raque à claques?¹⁶
 Le fils — OUI m'man.
 La mère — As-tu enlevé ta tuque¹⁷, ton foulard, tes gros bas d'laine pis tes mitaines¹⁸...
 Le fils — Oui, m'man.
 La mère — Té-z-a pas chté dans l'coin là?
 Le fils — Non m'man.
 La mère — As-tu enlevé ton snow soote?¹⁹
 Le fils — Oui m'man.
 La mère — L'as-tu mis sus l'crochet²⁰.
 Le fils — Oui m'man.
 La mère — Ta combine²¹ est pas tremppe²² là?
 Le fils — Non m'man.
 La mère — Essuye-toué é pieds avant d'entrer dans l'salon.
 Le fils — Oui m'man (D., p. 49).

Ce conditionnement annonce la figure suivante: l'identification du fils au chien. Métamorphose déjà amorcée précédemment, désormais le «beau Gilles» est un bon toutou, obéissant, fidèle et bien dressé, chien de salon dont l'existence repose sur une fonction soumise dans l'agrément. On le fait «japper» pour lui donner l'allure peu convaincante d'un chien de garde. Le père fait à cette occasion l'éloge du «japping» dans la vie (D., p. 53). Puis le fils redevient un garçonnet qui ne parvient pas à attacher sa ceinture de sécurité. Il est ensuite victime d'une histoire pour enfant parfaitement débile et dépourvue d'inspiration, que lui raconte le père, mais où perce une sourde exemplarité morale: la punition ou la soumission aux autorités. La mère y va de la sienne, très moralisante évangélique, telles les histoires pour endormir

16 Taque pour *rack*, ici: support ou tapis de caoutchouc; claque: couvre-chaussure de caoutchouc.

17 Touque ou tuque: bonnet en laine tricotée.

18 Mmitaines (*mittens*): mouffles.

19 *Snow soot* (*-suint*), survêtement pour la neige.

20 Crochet: porte-manteau.

21 Combine: sous-vêtements.

22 Tremppe: mouillé, trempé.

les enfants, et Gilles s'endort finalement, sur ordre. Ces histoires lénifiantes caractéristiques d'une «bondieuserie» provinciale, sont ici dénoncées comme ayant insidieusement formé et stérilisé nombre de générations. J.-C. Germain nous en présente un état parodique pour le Québec. On y retrouve à la différence du discours français, onctueux et élaboré par une bonne société, celui québécois, sous l'influence directe de la précision crue de l'anglais, tant sur le plan linguistique que sur celui des mentalités. Il s'y ajoute l'effet comique d'une pensée forte, émotionnellement convaincante, appuyée par un lexique sommaire et dont les ressources syntaxiques sont résolument absentes. Ce décalage constant entre la pensée réfléchie, érudite et sérieuse, voire tragique, et son vecteur insuffisant, produit des effets de grotesque, qui renforcent le sentiment d'aliénation et d'impuissance illustré par les protagonistes. Ainsi, la déchéance du père est-elle atrocement décrite par la mère:

C'est elle [la belle-mère], la chrisse, qui l'a habitué à bouère... Jusse un p'tit verre, ça l rend d'bonne humeur... Y a commencé à bouère pis y arrêtait pus... Quand y boit, y est bête comme un cochon, ça fait qu'y a été bête comme un cochon pendant quinze ans (D., p. 67).

Ainsi le fils connaît-il désormais la raison pour laquelle la vieille «tabarnacque» (D., p. 68) a été mise à l'hospice par cette famille dysfonctionnelle. Cependant, nous trouvons ici pour la première fois énoncé, l'état éthylique qui inspire le discours du père. Ce n'est plus uniquement un stimulant contribuant à libérer l'expression d'une pensée refoulée, *in vino in veritas*, mais dénonciation d'un facteur d'abrutissement: «saoul comme un cochon». Il s'agira ensuite de faire rentrer l'ivrogne de père, qui «y est écarté», à la maison. Mais on aurait tort de s'inquiéter car, selon la mère: «y a jamais été assez saouïl pour pas r'trouver l'ch'min d'la maison... s't'un vrai saint barnarre...». La famille se présente comme laborieuse: le père discouraille, la mère nettoie: «Mon dieu que chus donc fatiguée... chus donc fatiguée d'torcher à saouïl à cochon²³» (D., p. 70). Heureusement, le bon Samaritain de service lui vient en aide:

La mère —En tout cas, moué, une chance que j'ai eu l'curé, parce que sans ça, ch'serais ben morte de désespoire... Georges... Georges s't'un faibbe... Une fois, y est arrivé icite à trois heures du matin pis y a voulu coucher avec moué... y était saouïl... J'ai pas faite ni une, ni deux, j'ai appelé l'curé tout

23 Torcher à saouïl à cochon: nettoyer la soue (porcherie).

suite... y est arrivé icite, s't'homme-là, y dormait encore... Pis y a parlé à Georges, icite, dans l'porticque... Y avait honte Georges... ah oui... y avait assez honte qu'y a pleuré... Y était assez humilié. Pis moué, j'étais ben contente parce que l'curé, y y disait la même chose que moué j'y dis à Georges... Mais moué c'est pas pareil, ah non, parce que moué chus une chrisse de folle... une grosse torche... En tous cas, après s'fois-là y a jamais r'commencé ça... (D., pp. 70-71).

Quels sont les éléments significatifs de ce récit? Tout d'abord, l'emprise de la religion locale sur les familles par le moyen de la dévotion féminine — on retrouverait ici *La conquête de Plassans* et les contes anti-cléricaux de Zola—, la substitution de l'autorité du chef de famille au profit de l'église locale, l'intrusion du clergé dans les vies privées —on citait volontiers l'influence du curé faisant savoir au couple qu'ils n'ont pas encore eu assez d'enfant. On constate aussi la substitution du mari par le curé, au moins dans la pensée de la femme. En effet, le père confiera qu'il n'a pu de trois ans consommer le mariage, en raison du pudique refus de son épouse qui, finalement ne lui a jamais pardonné. Elle va encore refuser la dite consommation: «Ben moué, ça... çâ m'écœure...», mais en faisant l'éloge du curé: «En tout cas, lui y est pas comme toué... lui y m'traite comme du monde...pis s'pas parce que s't'curé, Georges... c'est jusse parce que lui... lui s't'un HOMME» (D., p. 76). Ici, le curé, incarnation du catholicisme québécois traditionnel, apparaîtrait nettement comme le géniteur principal et symbolique de la famille, dans le cadre d'une population métissée canadienne française, mais aussi comme sa principale cause d'aliénation tant spirituelle que génétique.

Dans les sketches de la troisième partie, pour faire bonne mesure, on dérise sur les traditions théâtrales à la française. La Comédienne, bégaië et expose sa prétention à la liberté de langage et de mœurs, des phrases «osées» lui tiennent lieu de personnalité, ce qui laisse une impression définie d'inauthenticité, de prétention au «petit marquis», caractéristique des stéréotypes identitaires sur les Français d'Europe. Le personnage sonne faux, il n'est pas certain que sa mauvaise facture ait été volontaire de la part de l'auteur. En effet, les stéréotypes du rejet de la «Française de France des années 70» par le Québécois, ont peut-être eu raison d'un effort de composition plus approfondi. En comparaison, les personnages québécois sont un repos, tant à l'audition qu'à la lecture.

Puis la Comédienne redevient la Mère qui, à son tour, se mue en chien. Les dialogues du père en état de rêverie éveillée, et du fils, ont lieu devant la télévision, vecteur de prédilection de l'aliénation. Le père refuse de «di-

loguer» (D., p. 83), il est pris dans un cercle ouroborique exprimé dans des termes inhabituels pour cette figure: «j'ai pu l'goût de rien faire... ch'travaille six mois par année, pis c'est six mois d'trop... Chus jusse tanné²⁴ pis quand tu fais rien, tu fais pas d'politique» (D., p. 83). Voilà donc encore illustré, le conflit de générations imaginé sans nuances entre les partisans du *statu quo* et ceux, désireux de revendiquer leur indépendance. Le père est, avant la lettre, devenu un *couch potato*²⁵:

Tout s'qui m'resse, c'est ma télévision, pis ma bière.. J'vas même pas aux vues... j'vas pus nulle part... même le hockey ça m'tente pus... J'ai pas l'goût d'aller au Forum²⁶... chus trop fatigué... J'vas même pus à messe parce que ça m'endors... J'veux pus aller à taverne PARCE QU'Y FONT RIEN QU'PARLER D'POLITIQUE... J'vas pas aux réunions syndicales... QUI MANGENT D'LA MARDE... (Un temps) ...J'vas même pus à parade du père Nowelle... y en a pus, mais même si y en avait, j'y irais pas pareil... j'vas pus nulle part... j'ai pus besoin d'sortir... S'que j'aime là, c'est quand [elle: la mère] est sortie ou quand est couchée... Lâ, je r'garde la télévision EN ANGLAIS... parce qu'avec elle y faut toujours r'garder l'disse²⁷ (D., pp. 83-84).

Dans cette description de l'apolitisme, et de l'apathie d'une société que la Révolution tranquille a satisfait en son temps, et qui ne souhaite aucun changement, cette famille québécoise est dépeinte comme dévitalisée, ddans une sécurisation symbolisée par son attachement au statisme du siège automobile, et qui n'a d'autre objet que d'en confirmer l'immobilisme. Les anciens mythes de la consommation n'éveilleraient même plus son intérêt. Le goût de vivre est absorbé par le vecteur médiatique paralysant qui, de plus, est source d'anglicisation. Les sauvegardes de la religion structurante ne suffisent plus à sortir ce Québécois de son rêve sans objet. L'atmosphère éthylique gère les confidences de la rêverie éveillée du père qui revient sur un point particulièrement sensible:

Moué j'ai faite rien qu'un erreure dans ma vie... Quand on s'est marié, au lieu de louer un logement, on aurait dû se louer un confessionnal dans l'église... Ça aurait pas coûté plus chère pis la a l'aurait été contente... Moué d'un borre... elle de l'aute... pis l'curé ente nous deux... Un bien bel

24 Fatigué.

25 Téléspectateur légumisé, rivé à son canapé.

26 Centre Stadium de Montréal, pour le hockey.

27 Chaîne de télévision numéro 10, francophone.

homme le curé Surprenant... distingué... instruit... MAIS UN OSSTI D'NUISANCE PUBLIQUE PAR EXEMPPE (D., pp. 84-85).

L'univers de la folie reprend ses droits lorsque, suivant les indications dydascaliques de l'auteur «Le fils retourne à son jeu, le père à son rêve, A quatre pattes, la mère s'adresse au public». Dans un long monologue elle nous livre son aventure sentimentale et spirituelle avec le curé, auquel elle reproche de l'avoir séduite sans avoir passé aux actes, et d'être parti, de l'avoir abandonnée. L'accusant de satisfaire ses pulsion sexuelles privément et en solo, elle enchaîne:

Pis nous autes pendant s'temps-là, han, nous autes les grosses dindes, on attendait l'père Nowelle dans nos robbes de fée des étouèles... On s'serrait é jambes pis on attendait le père Nowelle... Quand j'y pense... Chriss qu'on a été cave... (D., p. 87).

Voilà donc bouclé le réseau allusif, ces mythes de la consommation sont bien ancrés dans l'imagerie d'une conscience collective, où les petites filles déguisées comme pour un mariage anticipent leur sort futur dans les sacrés liens du mariage, ou un destin de prostituées. Reste à boucler le réseau allusif polémique. La mort du père ne suit pas tout-à-fait les canevas freudiens. Il est tiré de sa rêverie par les imitations du fils émettant des «*bruits de bombes qui explosent, des bruits de mitrailleuses, etc.*» (D., p. 88). Le père tranquille n'en supporte plus le crescendo: «Gilles, chus pus capabbe d'entende ça... Gilles, chus pus capabbe...» (D., p. 88). L'auteur indique que *Le père meurt. Le fils fait le bruit d'une dernière explosion de bombe et regarde le père affaissé sur son fauteuil* (D., p. 88), et Gilles déclare: «Papa... papa... c'était jusse pour rire» (D., p. 88). Il se met alors à hurler à la mort et va retrouver sa mère qui est restée à quatre pattes. On retrouverait ici une mise à mort symbolique de la population héritière d'une Révolution tranquille, aux mains de l'insurrection alors rêvée par une génération nouvelle, favorable à l'indépendance du Québec. On remarque cependant que le fils-chien, instrument de la nouvelle révolution, n'a rien compris au scénario politique qu'il accomplit. Le jugement ultime et *post mortem* de la mère indigne qui, remarquons-le, survit au père-mari rejeté, est clairement politisé: «j'varserai pas une maudite larme... Ton père y est v'nu au monde assis... [...] y a vécu assis... [...] Y est mort assis... [...] Pis y va pourrir assis» (D., p. 90). La pièce s'achève sur un message politique qui est une invite au réveil des masses populaires, sommées de prendre le

risque du changement, du conflit, de la révolution pour un «Québec libre²⁸»:

CHUS TANNÉE D’PASSER MA VIE A M’EXCUSER [...]. D’accord, on a jamais rien eu... MAIS C’ÉTAIT-TU UNE RAISON POUR SE TRAÎNER A QUATE PATTES ÇA?... D’accord on a jamais rien eu...MAIS C’ÉTAIT-TU UNE RAISON POUR SE LAISSER MOURIR ÇA?...Moué j’veux pus mourir... j’veux pus... j’veux pus... [...] Je l’sais que ça s’ra p’tête pas mieux après... J’le sais qu’sa durera p’tête pas... TOUT ÇA, J’LE SAIS MAIS J’VEUX PUS ATTENDE... J’LE SAIS MAIS J’AI PUS L’TEMPS D’ATTENDE... J’LE SAIS MAIS J’M’EN CRISSE²⁹... J’VEUX TE LIBBE QUAND M ME ... J’VEUX TE LIBBE TOUT COURT... J’VEUX TE LIIIIIIBBBBBBBEE... J’veux être libre de l’dire sans avoir à L’CRIER (D., p. 91).

CONCLUSION

Cette première pièce annonce la thématique modulée qui sera développée dans les suivantes, mais dont le message composite sera moins explicite, en raison de la diversité de leurs cibles. Il est remarquable que l’espace polémique ne soit pas agressif, mais placé sous le signe d’une dépression connotée au négatif, comme si un sentiment généralisé d’échec inéluctable devait rester soumis à un système dépressif clos. Ceci était peut-être, dans l’espace polémique de l’aliénation, spécifique aux populations canadiennes françaises. Les conditions socio-culturelles ont donné le ton. Une longue accoutumance à contrefaire le bouffon, afin de se faire admettre par, plutôt que dans, les sociétés dominantes: communautés anglo-saxonnes, églises, autorités localement établies, etc., a engendré une connotation dépressive, et a donné lieu à une parodie parfaitement consciente de l’auto-dérision.

28 Formule antérieure à sa reprise par le Président de Gaulle, le 23 juillet 1967, à Québec.

29 S’en crisser: s’en foutre!

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- GARRIGUE, Ph., *La Vie familiale des canadiens français*, Montréal, P.U. Montréal, 1970.
- GERMAIN, J-C., *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*, suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter*, Montréal, Les éditions Leméac, «théâtre canadien», 1972.
- *Le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, 1972.
- GOBIN, P., *Le Fou et ses doubles, figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, P.U.M., lignes québécoises, 1978.
- GODIN, J.C. et MAILHOT, L., *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HLM, 1980, pp.129-143; *Le Théâtre canadien-français*, t. V, Montréal, Fides, 1976, pp. 685-695.
- La Société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HLM, 1971.

UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (I)

JAVIER BENITO DE LA FUENTE - LAURENCE BOUDART
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

Es curioso ver la poca dedicación que se le da a la enseñanza de la cultura o de la civilización, según como se la quiera llamar, en los planos de estudio de Filología. Pero lo mismo se puede decir de otras especialidades humanísticas, por no hablar de la formación en civilización «actual»... Esta reflexión está en la base del proyecto que varios profesores del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid empezamos a llevar a cabo a finales del curso 2000-2001, cuando el Rectorado nos brindó la posibilidad de implantar una nueva asignatura, fuera de los planes de estudio, abierta como libre configuración a todos los estudiantes de la Universidad.

Muchas (demasiadas) veces habíamos oído decir a nuestros alumnos frases como: «¡Qué pena que no sepamos más de lo que se hace (lee, dice, canta, pinta, crea) actualmente en Francia!», o «Cuando me fui a Francia de Erasmo, no me enteraba de nada... No por el idioma, sino porque me hablaban de personas (películas, libros, programas de tele, canciones) por lo visto muy populares de las que no había oído hablar en mi vida. No entiendo por qué no nos cuentan estas cosas en la carrera...».

Pues no, hay que reconocerlo, estas «cosas» no se enseñan en la carrera. No queremos aquí tirar piedras sobre nuestro propio tejado aunque quizás no nos vendría mal hacer nuestro propio examen de conciencia, ni buscar las causas de este vacío cultural, simplemente lo que pretendemos en esta comu-

nicación es explicar cómo se planteó el diseño de esta nueva asignatura, cuáles son los objetivos que se pretenden alcanzar y cómo se desarrolla en la práctica. Por otra parte y como una especie de introducción a lo que mi compañero, Javier Benito, presenta en una segunda comunicación acerca de este mismo tema, nos introduciremos en un capítulo concreto de esta materia: el marco político-institucional francés.

DISEÑO DE LA ASIGNATURA

Desde un primer momento nos pusimos de acuerdo sobre un punto fundamental: una asignatura de este tipo, novedosa y original en su temática, no podía caer en los defectos de presentar un diseño lineal, sino que debía adoptar una especie de esquema en telaraña ó en estrella en el cual todos los temas estaban interrelacionados. La poca perspectiva temporal que ofrece el tratar de cuestiones tan actuales dificulta el «encajonamiento» o mejor dicho el orden en capítulos de la materia. Sin embargo, y a pesar de nuestra voluntad de poner de relieve la estrecha relación tanto temática como estética existente entre los distintos medios utilizados (cine, literatura, música, televisión...), no podíamos prescindir de un cierto orden al fin de evitar el caos tan poco rentable en la enseñanza. Ahora bien, al no poder utilizar el tan socorrido orden cronológico y al no disponer de una estructura temática consagrada por otros autores¹, tuvimos que reflexionar sobre las tendencias más recientes (*grosso modo* la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI) de la cultura francesa.

¿Qué tienen en común fenómenos populares como el autor Michel Houellebecq, la película *Amélie* o la música de Zebda? Aparentemente muy poco, pero si junto con Houellebecq² ponemos a las películas de Catherine

1 Una reciente publicación ARNAL GÉLY, A.M., *Civilización francesa actual*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2002, nos introduce la civilización actual empezando por el paleolítico y recorriendo así todas las etapas de la historia de Francia, sin olvidar un panorama de la estructura productiva de Francia. Esta publicación parece ser más apropiada para la asignatura de «Historia y Cultura», troncal del actual plan de estudios de Filología francesa. Esta asignatura sustituyó en su momento a la de «Civilización francesa». Una vez más podemos comprobar cómo la «actualidad» queda relegada al descubrimiento personal del alumno...

2 El autor más polémico y provocador de su generación, autor entre otros de *Rester vivant*, Paris, La Différence, 1991; *La poursuite du bonheur*, Paris, La Différence, 1992; *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994; *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998; *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

Breillat³, a los libros de Virginie Despentes⁴ y a *La vida sexual de Catherine M.*⁵, ya tenemos un conjunto más homogéneo y lógico. Así fue como pusimos orden en esta especie de magma sin conexiones aparentes. Pues bien, llegamos así a varios grandes ejes temáticos que, es importante no olvidarlo, se cruzan y entrecruzan hasta el infinito

El primer eje pretende ir de los cuentos rosas a los cuentos negros, o cuentos crueles. En efecto nos ha parecido que muchas de las producciones recientes tanto cinematográficas como literarias tenían una estructura de cuento, o por lo menos presentaban ciertas características estéticas de este género. Por ejemplo, la película de Jeunet, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, que entre otros muchos, tiene el mérito de haber reintroducido el cine francés dentro de las salas de todo el mundo dentro y fuera del ámbito francófono, presenta una estructura del cuento, con un esquema predefinido donde Amélie sería la heroína, esta heroína tiene su búsqueda (o mejor dicho una doble búsqueda: hacer felices a los demás y buscar su propia felicidad), le ayudan las circunstancias y ciertas personas pero también algunos acontecimientos y algunas personas se ponen como impedimento en su camino. Esto es lo que, muy brevemente descrito, nos hace considerar esta película como teniendo una estructura de cuento. Ahora en cuanto a la estética nos encontramos ante una forma más edulcorada, más rosa, más suave, menos agresiva de enfrentarse a la vida y a sus desgracias. Todo lo contrario le sucede al protagonista de *Bernie*⁶ que también emprende una búsqueda, la de volver a encontrarse con sus padres que le abandonaron cuando era pequeño. Pero esto él lo ignora o mejor dicho se niega a enfrentarse a la realidad y prefiere refugiarse en la quimera de un pasado inventado en el que sus padres, unos ricos americanos, se hubieran visto obligados a abandonarle por culpa de un turbio asunto mafioso. Nada de eso en realidad: a Bernie sus padres le tiraron a la basura al poco de nacer y lo encontraron en un contenedor. Una vez en la «cité HLM» que le vio nacer no tardará en entrar en

3 Nacida en 1948, Catherine Breillat se hace notar desde sus comienzos como directora en 1976 por su provocación. Su tema de predilección: el deseo y la (a veces difícil) sexualidad femenina. Citemos dentro de sus últimas obras más destacadas *Romance* (1999), *Sex is comedy* (2001) y *Anatomie de l'enfer* (2002).

4 *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 2000, adaptado para el cine por la propia Virginie Despentes y Coralie Trin Thi no sin escándalo y posterior polémica (2000) y *Les chiennes savantes*, Grasset et Fasquelle, por sólo citar dos ejemplos.

5 Obra de Catherine Millet, publicada en Anagrama (2001), traducida del francés *La vie sexuelle de Catherine M.*, Seuil, 2001. Catherine Millet es una figura de prestigio en el mundo del arte.

6 Primer largometraje del actor Albert Dupontel (2000).

contacto con su verdadero padre y no tendrá más que una obsesión: volver a formar una verdadera familia. Es una película fuerte, dura, violenta incluso, cuya visión sería mucho más dura si no fuera por el humor negro y el cinismo con el que Albert Dupontel salpica la historia, lo que permite reducir considerablemente el impacto que podría tener sobre un público no preparado a ver este tipo de películas. Evidentemente este cuento negro, si quiere ser coherente, no podía tener un final feliz a la salsa Walt Disney (todo lo contrario de *Amélie*). Su estética es tremendamente negra, oscura, gris, apagado con unas imágenes rápidas y unos primeros planos de las caras de los protagonistas que dan un toque de realismo atroz en una comedia negra «que hace reír, que hace llorar»⁷. Obviamente la paleta entre el rosa y el negro pasa por tonos intermedios, pero lo que pretendemos aquí no es otra cosa que ofrecer el esquema general de esta asignatura⁸.

Un segundo eje de trabajo es el que hemos titulado «De la integración a la desintegración» y que pretende leer algunas de las producciones culturales más recientes en clave sociológica. La sociedad francesa de las últimas tres o cuatro décadas se ha caracterizado entre otras cosas por vivir un conjunto de cambios sociales relacionados con el tema de la inmigración. En pocos años ha visto cómo muchas personas provenientes en su mayoría del Sur (Maghreb sobre todo y África subsahariana en menor medida), se han instalado en Francia y han empezado a «hacer su vida» allí. Esto fue como decíamos hace 20, 30 o incluso 40 años. ¿Pero qué ha pasado con los hijos y los nietos de estos primeros inmigrantes? Hoy en día muchos, la mayoría, viven con mucha normalidad esta cultura doble: son franceses porque allí han nacido y se han educado pero no olvidan sus orígenes de los que están muy orgullosos. Algunos incluso llegan a ser considerados como verdaderos héroes nacionales como Zizou, Zinedine Zidane, u otros de sus compañeros de la selección francesa de fútbol, que muchos consideran como los emblemas de los logros del modelo integrador a la francesa. Pero desgraciadamente otros de estos «beurs» o «rebeus» han perdido o se han bajado del tren de la integración socio-cultural. Se sienten engañados por una Francia que les prometía una libertad, una igualdad y una fraternidad que ellos no encuentran por ninguna parte, y se refugian en una incensación ciega de unos valores que, mal interpretados, no hacen más sino alejarles cada día un poco más de esta integración que anhelaban y acaban por perder del todo.

7 Es lo que se puede leer en la presentación del DVD.

8 Les recordamos que el artículo de Javier Benito, *Un experimento... (2)*, pretende adentrarse más en los detalles concretos de esta materia.

Quizás la producción más emblemática de esta problemática sea el primer largometraje que dirige en el 1995 Mathieu Kassovitz, *La Haine*, una película rodada en blanco y negro, cuya estructura y trama se adecua perfectamente a los cánones de la tragedia griega: unidad temporal, unidad de lugar, unidad de acción. Los tres protagonistas (tres, otra cifra por lo menos significativa) tienen los tres colores del «Black-Blanc-Beur», versión actual de la bandera tricolor. Y encima el «blanc» es un «feuj» o lo que es lo mismo, un «juif» en verlan, un judío. La unidad temporal viene subrayada por un reloj analógico que aparece en la pantalla cada vez que la acción cambia de lugar. Pero estos lugares aparentemente distintos no son otra cosa que la expresión de un mismo «mega-lugar», dividido entre dos grandes bloques: el dentro y el fuera. Dentro, es dentro de la «cité», es la zona protegida, resguardada, por lo menos para estos jóvenes que han hecho de este amalgama de torres grises e impersonales su mundo, su universo, un microcosmo del que cuesta salir. Y cuando se sale es para ir afuera, en el mundo hostil, el mundo distinto, el mundo que se rige por códigos para ellos desconocidos. Una escena a este respecto emblemática es cuando dos de los protagonistas pierden en París el último RER que les permite volver a casa y, todavía exhaustos de la carrera inútil que acaban de hacer, uno de ellos dice algo como «Mierda, estamos encerrados fuera». La unidad de acción se caracteriza por ser la de una caída inexorable e imparable que ya viene anunciada en los primeros momentos de la película. Al igual que en una tragedia griega los protagonistas no parecen ser responsables de su propio destino. Son unas marionetas que dirigen los hilos del sino, sin que nada ni nadie pueda parar la máquina que se ha puesto en marcha. «Hasta ahora todo bien, hasta ahora todo bien...» dice una voz en *off* que añade: «Lo más difícil no es la caída, sino el aterrizaje». Aterrizar es darse cuenta de que las cosas no van bien, que estamos en un callejón sin salida cuya única escapatoria es, por desgracia, la muerte.

En *La Haine* entra en juego otro componente del cine francés de los últimos años, el de una cierta preocupación social. Si bien es cierto que las pinturas sociales nunca estuvieron ausentes del paisaje cinematográfico francés, los años 90 quizás han visto resurgir estos temas, y no sólo los relacionados con la inmigración. Una de las primeras obras que abre este nuevo ciclo sea tal vez *Le Nuits fauves*, la *opera prima* que un joven Cyril Collard presenta en el 1992 y que rápidamente conoce a la vez el éxito y la polémica. Polémica de un tema todavía tabú en estos primeros años noventa, el sida, esa terrible enfermedad que deciden compartir Jean, el protagonista y Laura su amante. Jean es también Cyril Collard que decide asumir su obra hasta el

final; no es sólo el director, guionista y protagonista, también morirá del sida unos días antes de conocer su consagración en los *Césars*.

El sida también es el protagonista de *Jeanne et le garçon formidable* (1998), película de Olivier Ducastel (dirección) y Jacques Martineau (guión, diálogos, canciones), donde la música omnipresente y una estética que recuerda sin lugar a duda a Jacques Demy y a los «musicales» de los años 60, nos permite «digerir» más fácilmente las consecuencias dramáticas de esta enfermedad. Preocupación social de nuevo en la obra d'Éric Zonca del 1998, *La vie rêvée des anges*, donde unas jóvenes Natacha Régnier y Élodie Bouchez intentan buscar un sentido en una vida que a veces no lo tiene. Marie (Natacha Régnier) no soportará la vida cruel de un ángel que ya no cree en el paraíso y buscará su salvación en la muerte.

Otro aspecto de la producción cultural francesa de la última década la encontramos en la seducción que ha ejercido y sigue ejerciendo Francia como polo de atracción cultural y donde el idioma francés se ha impuesto ante los ojos de muchos como un medio salvador. En efecto pocos idiomas del mundo pueden pretender haber aglomerado a su alrededor tal cantidad de escritores, cineastas, músicos, pintores, fuera de su ámbito político de influencia. Porque que un camerunés o incluso un libanés escriba en francés no sorprende a nadie, evidentemente, ¿pero un rumano? un ruso? un español? un chino? La lista de los artistas que han elegido Francia como patria cultural es bastante larga. Podemos mencionar a los cineastas Costa-Gavras, Roman Polanski, Krzysztof Kieślowski, a los actores españoles Sergi García y Victoria Abril que triunfan a ambos lados de los Pirineos, los ingleses Rupert Everett y Charlotte Rampling que está teniendo ahora una segunda carrera en Francia gracias a uno de los cineastas más prometedores del panorama actual, François Ozon⁹, a cantantes como Carla Bruni que ha dado un nuevo empuje internacional a la «chanson française» gracias a un álbum sencillo e intimista a la vez, *Quelqu'un m'a dit*. A este respecto las dos obras literarias más sonadas de los últimos años son seguramente *Le testament français*¹⁰ de Andreï Makine y *Balzac et la petite tailleuse chinoise*¹¹ de Daï Sijie. En estas dos obras, sus respectivos autores nos enseñan cómo el idioma francés puede ser considerado como una forma de liberarse del

9 Director de uno de los grandes éxitos de la temporada 2002, *Huit femmes*, musical-cuento sui generis, lleno de crueldad y de misoginia.

10 Gallimard, 2000. Publicado en español por Tusquets bajo el título *El testamento francés*.

11 Mercure de France, 1995. Publicado en español por la editorial Salamandra bajo el título de *Balzac y la joven costurera china*, 2001.

yugo que les mantiene encerrados y cómo el mensaje de libertad que contiene permite a los protagonistas encontrar la salvación.

La salvación también le puede dar el trabajo, el trabajo bien hecho, el trabajo hecho para el bien de la colectividad y en nombre de la República. De la República francesa naturalmente, y este es el motivo por el que hemos reservado un capítulo de nuestro panorama a estos personajes de ficción que sacrifican su vida por el bien ajeno, no en nombre de cualquier vocación religiosa, sino en nombre de la filantropía republicana. Los hemos nombrado: los santos republicanos. Desde que Francia hizo efectiva la separación de la Iglesia y del Estado, la sacrosanta laicidad ha ido cubriendo poco a poco todos los sectores de la vida pública. Y es curioso ver cómo en estos años noventa, quizás por el aspecto social que su labor encierra, hemos visto cómo se daba el protagonismo a unas profesiones elevadas casi al rango de ministerio sacro y sus actores más comprometidos acababan cogiendo ante los ojos de la opinión pública una imagen casi de santo. Queremos hablar aquí del médico y del maestro.

La maladie de Sachs es un libro de Martin Winckler, publicado en el 1998, que enseguida se convierte en best-seller. Cuenta la historia de Bruno Sachs, un médico de pueblo, joven, que cree que su trabajo es ante todo curar enfermos antes que curar enfermedades. Su entusiasmo sólo es comparable con la devoción con la que trata a sus pacientes. Antes incluso de que el libro tenga tanto éxito de público ya lo había leído Michel Deville que decidió adaptarlo en el 1999 para el cine. Bruno Sachs es allí encarnado por Albert Dupontel, que habíamos visto con antelación en el papel de Bernie.

También en el 1999 sale en los cines la película de Bertrand Tavernier, *Ça commence aujourd'hui* (*Hoy empieza todo*), donde Philippe Torreton da vida al director de una escuela primaria de la región en crisis de Valenciennes, en el Norte de Francia. Su oficio, lo ejerce con pasión a pesar de las dificultades de enfrentarse cotidianamente al desamparo de unos padres que no saben qué darles de comer a sus hijos y que para olvidar su miseria se refugian en el alcoholismo o huyen simplemente de una vida demasiado dura. Un acontecimiento dramático le va a llevar a radicalizar su posición e incluso a enfrentarse con la jerarquía de la Educación nacional. Pero gracias al apoyo de su novia y de una asistente social, pero sobre todo gracias a un profundo amor por su profesión, conseguirá aportar un inmenso rayo de luz y de felicidad en la vida de esos niños para los cuales hoy empieza todo.

Unos años antes, en el 1992 exactamente había nacido una serie televisiva francesa cuyo protagonista era también un maestro, *L'Institut*. La idea es de Pierre Grimblat, el dueño de la productora parisina Hamster Productions

quien estaba aburrido del contexto de intolerancia que vive la Francia de aquel año. De allí surge la idea de crear un héroe que pueda representar una cierta concepción de lo que pueden ser la tolerancia y los ideales republicanos. El maestro parecía ser el personaje más adecuado para dar vida a estos valores simbólicos que son los conceptos de libertad, de igualdad y de fraternidad. Victor Novak es el personaje principal, «l'Instit», interpretado por Gérard Klein y creado por el guionista Didier Cohen. No tiene término medio: o gusta y seduce, o aburre y molesta. Sin embargo, tiene el (gran) mérito de haber puesto de nuevo los focos sobre una profesión que, después de siglos de inmenso respeto merecido por parte tanto de los alumnos como de los padres estaba sufriendo unos años difíciles en cuanto a la opinión pública. Más allá del aspecto de ocio que representa una serie de televisión que encima tiene buena audiencia, *L'Instit* lleva consigo representaciones del mundo social en el que vivimos, representaciones que condicionan las relaciones que mantenemos con la realidad de la vida cotidiana.

UN EJEMPLO CONCRETO: ESTUDIO DEL MARCO POLÍTICO-INSTITUCIONAL FRANCÉS

La República francesa es, sin lugar a dudas, un marco institucional que merece una cierta dedicación. Los alumnos españoles a menudo saben que en Francia hay un Presidente de la República y un primer Ministro, los nombres de cohabitación «les suenan», y los partidos... «Bueno, los partidos, ya menos». Pero poco más.

El objetivo de las cinco o seis horas que dedicamos a la presentación institucional de Francia sirven no sólo para completar o corregir unos conocimientos de por sí básicos sino también y sobre todo para entender la posición de Francia en el tablero europeo e internacional. En efecto parece difícil entender correctamente la actitud de Francia en la guerra en Irak, o su acercamiento europeo a Alemania sin estos conocimientos previos. En el 2001 la actualidad nos brindó una oportunidad de oro para presentar un panorama completo de la política francesa actual. El 21 de abril tenía lugar la primera vuelta (ya tenemos algo muy peculiar: el sistema a dos vueltas) de las Presidenciales (otro tema de relevancia: el Presidente francés se elige por el pueblo, no por los senadores u otro órgano colegial como en otras repúblicas europeas como Italia o Alemania). El cataclismo que se produjo, por muy relevante y ciertamente preocupante que fue nos interesó dentro del marco de esta materia bastante menos que los programas electorales de los distintos candidatos que nos sirvieron para establecer el panorama de los partidos políticos actuales franceses, con sus dirigentes más emblemáticos.

Obviamente no podía faltar una pequeña vuelta hacia el pasado. En efecto cómo entender el gaulismo sin De Gaulle, la atomización de los partidos de extrema derecha sin saber lo que fue el PCF en los años sesenta, setenta y ochenta, etc. Además, y dada la actualidad cercana a este acontecimiento, los propios alumnos tenían a su alcance directa cantidad de material que les permitiera tocar los acontecimientos de primera mano. Además, esta elección presidencial fue la primera donde el presidente se elegía por cinco años, pasando así del «septennat» al «quinquennat», caballo de batalla de numerosos políticos de la V República. Esta modificación nos permitió también explicar cuáles son las responsabilidades de un Presidente, de un primer Ministro, lo que supone en la práctica que haya o no cohabitación, las cohabitaciones más «famosas» de la historia de la V República (haciendo de nuevo un pequeño recorrido en la historia de las distintas «Repúblicas» francesas).

En este capítulo como en todos los que conforman esta materia procuramos variar al máximo los soportes y las fuentes. En esta ocasión utilizamos tanto material de prensa escrita francesa (*Le Monde* y *Libération* sobre todo) y española, como prensa televisiva (telediarios de France 2 vía TV5, reportajes como los de «Envoyé spécial» de France 2 ó «Espejo público» de TVE), viñetas de dibujantes humorísticos como Plantu, material explicativo sobre el sistema político e institucional francés (como el dossier especial del «Français dans le monde» de Mayo de 2001), etc. Además, les pedimos a los alumnos que se mantengan al corriente de los acontecimientos más recientes o incluso que traigan documentación a clase para que podamos debatir de estos temas juntos. Lo que hay que destacar especialmente aquí es la participación activa que se pide a los alumnos que no reciben la materia sino que la hacen junto con nosotros.

Esta mayor preocupación por ser partícipe de la materia se hace todavía más evidente en la evaluación prevista para esta asignatura que consiste en un trabajo de grupo, presentado en clase sobre un tema de elección de los estudiantes (con nuestro visto bueno). La presentación dura una hora de clase y puede ser sustituida por un trabajo escrito individual en el caso de que el alumno no pueda asistir de forma regular a las clases. Porque ésta es otra de las condiciones impuestas para obtener una buena evaluación, que haya una participación lo más activa posible de nuestros alumnos.

CONCLUSIONES

Esta comunicación no precisa, creo, conclusiones más allá de dos puntos fundamentales y que hemos tratado de hacerlos llegar. Esta asignatura es una

asignatura viva que se nutre de la actualidad, tanto política como social, cultural, etc.; de allí su nombre de «Civilización francesa actual», y también que se nutre de la participación activa de los alumnos sin los cuales no sería igual. Y por otra parte nos gustaría poder pensar que, con toda modestia, hayamos quizás contribuido a que otros profesores tengan nuevas ideas. No hace falta crear una asignatura nueva como hicimos nosotros, basta con introducir pinceladas de actualidad en cualquier materia que a ello se preste.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAÏ SIJIE, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Mercure de France, 1995.
- DESPENTES, V., *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 2000.
- *Les chiennes savantes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002.
- HOUELLEBECQ, M., *Rester vivant*, Paris, La Différence, 1991.
- *La poursuite du bonheur*, Paris, La Différence, 1992.
- *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.
- *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
- MAKINE, A., *Le Testament français*, Paris, Gallimard, 2000.
- MILLET, C., *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

UN EXPERIMENTO EN LA ENSEÑANZA DE LA CIVILIZACIÓN FRANCÓFONA: ESPACIOS Y TIEMPOS ACTUALES A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA (II)

JAVIER BENITO DE LA FUENTE - LAURENCE BOUDART
Universidad de Valladolid

Cuando diseñamos esta asignatura nos pareció imprescindible el hacer descubrir a los alumnos la riqueza de las últimas corrientes literarias y cinematográficas de Francia y algunos países francófonos, especialmente Bélgica y Quebec; ahora bien, no nos conformamos con la mera presentación de una serie de creaciones más o menos atractivas, sino que pretendimos hacer un recorrido transversal, insertar estas creaciones en un itinerario que, yendo del rosa al negro, pudiera representar las distintas formas de entender el mundo, los habituales puntos de vista pesimista y optimista que constituyen el eterno debate entre los que Umberto Eco denominó hábilmente como «apocalípticos» e «integrados», y que en Francia, de acuerdo con su tradición intelectual, podemos denominar como «moralistas» y «humanistas». Vamos a ofrecer un pequeño ejemplo de nuestra forma de acercar algunas de estas obras contemporáneas a los estudiantes de esta asignatura.

Por una parte, partiendo del rosa, tenemos toda una serie de obras que presentan una imagen edulcorada o positiva de nuestro tiempo. Los problemas, las angustias, los conflictos, directamente pueden eludirse, presentando un mundo conscientemente anacrónico, con un encanto un tanto mágico: ese camino es el elegido por Jean-Pierre Jeunet para la realización de su película *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* consiguiendo de esa forma un gran éxito mundial: «Il y avait longtemps, en effet, qu'on n'avait pas vu un film français susciter une telle passion, un tel engouement.

Comme si, avec *Le fabuleux destin...*, Jeunet avait inventé le consensus tonique»¹. Huyendo de la estética sombría, de cuento de hadas terrible por la que había transitado en *Delicatessen* o *La cité des enfants perdus*, sus películas en colaboración con Marc Caro, Jeunet decide construir un París, y especialmente un Montmartre de tarjeta postal antigua, en el que desaparecen todo tipo de aristas, puesto que es «l’histoire d’une fille qui arrondit les angles»², y gracias a ese punto de vista conquista al público; un público atraído por «l’éloge de l’acte de générosité gratuit», ya que «chacun, dans le monde d’aujourd’hui, a la nostalgie de cette générosité-là»³, un público aparentemente ávido de buenos sentimientos, «ces bons sentiments qu’il (J.P. Jeunet) a su (et ce n’est pas aussi simple qu’on pourrait l’imaginer) faire sonner juste». La película triunfa porque es «un film qui donne envie d’être heureux. C’est un film qui stimule l’imagination. C’est un film qui fait aimer l’amour», si bien los más críticos ante este éxito han hablado de como Jeunet falsea la imagen de París y de Montmartre; sacándolos del tiempo actual crea un espacio en el que la verdadera realidad está ausente, y ese cultivo de la nostalgia podría implicar incluso un rechazo a la complejidad y el mestizaje de la Francia actual, rechazo que para algunos podría casi emparentarse con el lepenismo⁴; mientras que para otros el dulzor excesivo podría conducir al empacho⁵.

Uno de los novelistas más populares de la literatura Francesa en estos últimos años es Daniel Pennac, que ha cosechado un gran éxito con su ciclo de los Malaussène, iniciado en 1985 con *Au bonheur des ogres*, y continuado después por *La fée carabine*, *La petite marchande de prose*, *Monsieur Malaussène* y *Aux fruits de la passion*. A lo largo de este ciclo, que se puede llamar también de Belleville por el barrio parisino que le sirve de escenario, Daniel Pennac construye una obra que se puede denominar humanista por los valores e ideales positivos que propone, por su confianza en que construir un mundo mejor es posible gracias a la convivencia y la integración. Su héroe Benjamin Malaussène encabeza una familia compleja y diferente pero

1 LAVOIGNAT, J.P. - REBICHON, M. «Les 100 secrets d’Amélie», in *Studio*, nº 168, 2001, p. 76.

2 *Ibid.*, p. 82.

3 *Ibid.*, p. 76.

4 Tesis evidentemente exagerada, pero si es cierto que el único personaje que representa a los franceses de origen magrebí, el dependiente de la frutería que interpreta Jamel Debbouze, es un deficiente a quien Amélie tiene que defender frente a su antipático patrón.

5 François Gorin dans la critique «contre» de *Télérama*: «Oh cet écoeurement qui vous gagne après griserie passagère, cette candeur confite, cette hypersophistication de bricolage, ce confinement de maison de poupée...». p. 84.

feliz⁶, en un entorno acogedor aunque lleno de peligros, empezando por el propio trabajo que desempeña, el de chivo expiatorio en unos grandes almacenes, con lo que vemos, así como por las referencias a hadas y ogros de los títulos de las novelas, que nos encontramos en un ambiente que junta lo real y lo mítico de una forma muy atractiva. Por una parte tenemos ese mundo del capitalismo desbocado en el que se mueve el protagonista, un mundo absolutamente actual y real, con grandes almacenes, editoriales, especulación inmobiliaria amenazante, grandes cines que desaparecen, atentados, mezcla de razas; por otra parte, escenas inolvidables como la del niño clavado en la puerta con la que comienza *Monsieur Malaussène*, o la de la anciana que cruza una placa de hielo que es el mapa de África y termina convirtiéndose en flor el cerebro de un joven, con la que da principio *La fée carabine* nos sitúan en un universo «féérique», de imaginación desbordante, un verdadero realismo mágico a la francesa, en el que hay fuerzas oscuras que amenazan la vida y la felicidad de los protagonistas, pero donde el bien puede prevalecer. «Les méchants ont sans doute compris quelque chose que les bons ignorent», esta frase de Woody Allen colocada en introducción a *Au bonheur des ogres*⁷ puede resumir perfectamente el punto de vista de Pennac, plenamente humanista. La existencia de la maldad, de esos «méchants» está muy presente en sus novelas, al contrario de *Amélie* donde están casi ausentes, y puede ser terrorífica, como en *Au bonheur des ogres*. Sin embargo, esto no implica una desconfianza ante el mundo, al contrario; el humanista, como muestra ya Rabelais en sus obras, sueña con un mundo armonioso en el que el buen uso de la libertad y el desarrollo de la cultura produzcan esa paz interior de cada individuo, y las buenas relaciones entre los seres humanos, igualados y dialogantes; pero también avisa acerca de todas esas fuerzas que, acostumbradas a vivir en la oscuridad, no soportan la luz, e, incapaces de conocer el placer inteligente y razonado caen en la hipocresía, intentando destruir a los que reivindican la risa como lo propio del hombre. Todo ese mundo de ciegos, encapuchados y «agelastes» (los incapacitados para la risa) contra el que previene Rabelais, es el que aparece de forma amenazante en ese ciclo de Belleville de Pennac, que, sin embargo, canta las virtudes de la convivencia: convivencia feliz en esa extraña familia presidida por Benjamin, y convivencia en ese mundo exterior de Belleville,

6 Un ejemplo de las familias actuales que, siendo diferentes a la tradicional, pueden ofrecer un modelo positivo. En el caso de los Malaussène la madre está ausente, entregada a sus aventuras amorosas de las que vuelve para depositar nuevos hijos en ese hogar a cargo de Benjamin, padre más que hijo y hermano.

7 PENNAC, D., *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, «Folio», 1985, p. 7.

barrio colorista en el que los diferentes pueden entenderse, «Un Belleville grand ouvert. Un Belleville consentant. Un Belleville reconnaissant»⁸, en el que el aroma del té a la menta o con piñones, del cuscús, del méchoui⁹, resultan tan acogedores como el regazo de la vecina de origen árabe, más maternal para Benjamin que su propia madre-hija, Venus condenada al eterno círculo del amor. El bien triunfa en las novelas de Pennac, después de una lucha en la que siempre cae herido el héroe-chivo expiatorio, una lucha a la que el lector asiste con el ánimo encogido, pensando que, esta vez sí, Benjamin no podrá sobrevivir, pero viendo como se levanta, seguramente gracias a la fuerza de sus sentimientos¹⁰, unos sentimientos que reivindica el autor «le sentiment est en réalité méprisé dans toutes les sociétés les mieux structurées. On s'en méfie partout parce qu'il représente une force de subversion terrible»¹¹, así como reivindica la fuerza de la imaginación «la place

8 PENNAC, D., *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, «Folio», 1995, p. 64. Para Pennac, tal y como afirma en una entrevista, Belleville es un barrio maravilloso «Ici, toutes les races du monde, tous les métiers, toutes les échoppes se mêlent. C'est un quartier populaire comme on pouvait en voir dans les films des années 50. Les enfants jouent dans la rue, les commerçants devisent...», poniendo como ejemplo el abrazo entre dos yugoslavos borrachos a las 6 de la mañana, «l'un était en larmes, l'autre le consolait. Ils se tenaient dans le bras l'un de l'autre en se disant «tu seras toujours mon frère». Celui qui sanglotait était serbe, celui qui riait croate. Là-bas ils s'entre-tuaient, et à Belleville au même moment... Évidemment les gens ne sont pas plus vertueux ici qu'ailleurs. Simplement ils vivent ensemble». Pero Pennac avisa acerca del negro futuro provocado por esas fuerzas oscuras de la especulación «Mais cela ne durera pas. Bientôt les différentes communautés raciales seront évacuées en banlieu par notre urbanisme criminel».

9 Las virtudes de acercamiento entre los seres humanos que posee la comida forman parte de la tradición humanista, recordemos el universo rabelesiano, y el propio origen del término «agape», una de las formas de expresar el sentimiento amoroso en griego clásico.

10 Es interesante ver como Benjamin se puede entender como una trasposición literaria del propio Pennac, como lo cuenta el mismo: «le personnage de Benjamin Malaussène, qui est le père (mais sans avoir commis «le péché originel» de la conception) de sept ou huit gosses complètement cinglés, est au fond un décalage romanesque de la vie que j'ai menée pendant trente ans en m'occupant des enfants des autres. Mes enfants à moi, ce sont 3500 enfants des autres! Il faut dire que la classe pour un romancier est une mine incroyable de modèles d'adolescents et de familles. C'est le lieu d'observation sociale tout entier. Dans une classe, vous avez le système social tout entier, surtout si tous les milieux sociaux y sont mélangés...» In «Le pouvoir des livres, entretien avec Daniel Pennac», <http://www.france.diplomatie.fr/la... NCE/DOSSIER/2000bis/11pouvoir.html>.

Para Pennac el «instituteur», tan fundamental para la formación del ciudadano de la República Francesa, es pues un padre mítico en un ambiente que si está bien conseguido es lugar de integración, de «brassage» de todas las clases sociales, grupos étnicos, etc.

11 Por eso Pennac quiere humanizar el personaje de Julie «un archetype, celui de la journaliste de gauche, baroudeuse, militante, émancipée, proselyte, très agaçante» a través del sentimiento afectivo «et comment, si ce n'est en la plongeant dans cette tribu de cinglés qui

de l'imaginaire dans la vie humaine est vitale. Selon moi, le domaine de la création artistique quelle qu'elle soit joue pour la société entière le rôle que le rêve nocturne joue chez nous individuellement»¹².

Es interesante ver cómo las obras que nos hablan de un mundo en el que los buenos sentimientos triunfan y la integración de personas muy diferentes pero que pueden convivir es posible, suelen funcionar comercialmente. Muy recientemente un ejemplo ha sido el éxito en toda Europa de una de las últimas películas de Cedric Klapisch, *L'auberge espagnole* (2001), tal vez la primera película sobre un programa tan importante para la creación de una mentalidad europea como ha sido el ERASMUS; en esta obra se nos cuentan las aventuras de un joven francés que convive en Barcelona con diversos europeos, a los que se describe, prejuicios incluidos, con gran sentido del humor y comprensión, y cuya relación es metáfora de la posibilidad de entendimiento entre los distintos miembros de la Unión. En una de sus películas anteriores, del año 1995, *Chacun cherche son chat*, Klapisch se acercaba mucho al universo Pennac; sin ser una adaptación de una obra de este autor, la película lo parecía, mostrando un barrio muy diverso y también amenazado por la especulación inmobiliaria, la Bastille, en el que la búsqueda de un gato perdido posibilita el acercamiento entre personajes en principio muy distintos, insistiendo sobre todo en la soledad de esos viejos que molestan los planes constructores, y en sus posibilidades de amistad con los jóvenes.

Sentimientos e imaginación son fundamentales también en la obra de uno de los más importantes autores francófonos, Michel Tremblay, que construye todo un ciclo, con muchas pinceladas de realismo mágico, centrado en torno a sus *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, un ciclo compuesto por esas cinco novelas, amén de otras como *La nuit des princes charmants*, *Le coeur découvert*, *Le coeur éclaté*, etc, varios conjuntos de relatos con tintes autobiográficos como *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, y muchas obras de teatro que fueron las primeras en darle popularidad¹³. Ese ciclo es una de las más completas plasmaciones literarias de esos «sept millions de francophones à l'intérieur d'un bassin de deux cent millions d'Anglo-saxons» que constituyen la sociedad de Québec. Tremblay es un ejemplo de la liberación social que se produce en Quebec con la «revolución tranquila»

sont tous affectivement dévorants, parfaitement odieux, mal élevés, mais au fond attachants? Mon travail a consisté à introduire Julie en amour, à faire d'une mmilitante une amoureuse».

12 Frases sacadas del mismo «Entretien avec Daniel Pennac».

13 «C'est la création de *Les Belles-soeurs* en 1968 qui a fait démarrer ma carrière. C'était une histoire d'amour entre homosexuels, c'était aussi mon histoire». Todas las manifestaciones que recogemos de Tremblay provienen de una entrevista concedida al *Magazine Littéraire*.

de los años 60, cuando se sale de, según sus propias palabras, «la grande noirceur engendrée par le catholicisme»¹⁴, y en sus obras reivindica una normalización de la homosexualidad, a la vez que usa un lenguaje que refleja el francés que se habla en Quebec, es decir, defiende lo diferente y lo mezclado frente a lo normativo y lo unitario¹⁵. El Quebec nuevo que surge de ese gran cambio es una sociedad libre y tolerante, en donde lo francófono funciona como dique frente a la omnipotencia de un inglés que, sin embargo, se acoge y se usa de forma enriquecedora; una sociedad mixta y mestiza, lingüísticamente, lo que siempre es factor de riqueza para estos autores y creadores que podemos denominar neo-humanistas.

Hemos visto cómo Pennac escribe acerca de la necesidad de convivencia entre personas de distinto origen, Tremblay de la riqueza de la mezcla entre distintos idiomas y distintas sexualidades; desde el mismo punto de vista de la reivindicación de la integración y del mestizaje estudiamos todo un grupo de escritores que han adoptado el francés como idioma de creación en los últimos años, algo que demuestra la vitalidad que, a pesar de las apariencias de monolitismo anglosajón, sigue teniendo esta lengua como instrumento cultural. Escritores cuyo idioma materno puede ser el español: Michel del Castillo, Jorge Semprún, Hector Bianciotti, etc, o el inglés: Nancy Huston, o que ya se habían hecho famosos usando el suyo, como el checo Milan Kundera, o que ven, y esto es lo más interesante, en el uso del francés una metáfora de la capacidad salvadora de la cultura; esto es lo que proponen dos novelas tan difundidas y premiadas como *Le testament français* de Andreï Makine (1995) y *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie (2000). En *Le testament français*, Makine recoge su propia experiencia: iniciado en la lengua y la cultura francesas, se convierte en bilingüe por propia elección, como muchos rusos o eslavos, fascinados por ese «je ne sais quoi de fran-

14 Muy interesante ver, en la última película de otro gran creador del Quebec, Denys Arcand, *Les invasions barbares*, premio al mejor guión en el festival de Cannes 2003, como algunos personajes se preguntan acerca de la desaparición casi repentina de la fuerza del catolicismo en Quebec a partir de 1967, fecha en la que «les églises se sont vidées», partiendo de una situación en la que «tout le monde était catholique, comme en Espagne ou en Irlande». La escena en la que las autoridades eclesiásticas hacen visitar a una experta en ventas artísticas sus depósitos llenos de restos de ese pasado católico es particularmente impresionante.

15 «Mais cette vraie langue des ouvriers auxquels on donnait enfin la parole, et ces travestis comme *La duchesse de Langeais* oscillant constamment entre le joul et le français ou entre le masculin et le féminin, c'était aussi une façon de poser le problème de son identité à un Quebec qui hésitait entre deux langues. Le public ne s'y est pas trompé. C'est dans cet état d'esprit que les auteurs de ma génération ont été les pionniers d'une écriture dont la langue n'était ni le joul, ni le français, mais le «québécois», qui est la transcription d'un «métissage» que je considère comme un ferment de création formidable».

çais qui restait pour l'instant sans nom»¹⁶. Ese bilingüismo se convierte en arma contra el totalitarismo, permite comprender que siempre hay, como dice el autor, otros mundos, un «ailleurs» en el que poder refugiarse¹⁷ y tener una perspectiva mucho más amplia de la vida «ces expériences de bilinguisme me font prendre conscience que le monde n'est pas unique, que la résistance à la pression idéologique est possible précisément grâce à ces mondes doubles»¹⁸. La cultura, representada por el idioma francés, aparece como un medio de resistir al embrutecimiento y de cambiar el mundo en la novela de Dai Sijie, ya desde su mismo título: Balzac es el símbolo de toda la cultura francesa, que es la predominante en la mítica maleta que, llena de libros occidentales y prohibidos, encuentran los jóvenes que se están «reeducando» en el campo en plena revolución cultural, y que corresponde al baúl lleno de recortes y recuerdos franceses que siempre ha llevado consigo, salvándolo de mil peripecias y catástrofes la abuela francesa del *Testament français*. Objetos casi mágicos, estos recipientes de cultura francesa conllevan ese poder de transformación, que operará claramente en ese personaje femenino de Dai Sijie, la «petite tailleuse» que ya no acepta la supuesta pureza de esa vida en el campo propuesta como modelo por la Revolución cultural: «Elle veut aller dans une grande ville, me dit-il. Elle

16 «Alors nous ne cessons pas de nous poser cette question: «Pourquoi détestons-nous à ce point les allemands en nous souvenant autant de l'agression teutonne d'il y a sept siècles, sous Alexandre Nevski, que de la dernière guerre. Pourquoi ne pouvons-nous jamais oublier les exactions des envahisseurs polonais et suédois vieilles de trois siècles et demi? Sans parler des Tatars...Et pourquoi le souvenir de la terrible catastrophe de 1812 n'a-t-il pas entaché la réputation des Français dans les têtes russes?». MAKINE, A., *Le testament français*, Paris, Mercure de France, pp. 54-55.

17 Esto mismo es lo que el francés ha supuesto durante mucho tiempo para numerosos creadores: Francia como tierra de asilo, integradora, en la que poder realizar lo que es negado en la patria destructora: el caso de los españoles es muy representativo, de ahí la visión que puede tener un Michel del Castillo sobre su tierra natal «Siempre he sufrido de España como de una enfermedad»; como explica en una entrevista realizada por Ignacio Carrión y publicada en *El País Semanal*: «Fueron los gritos de los españoles en las calles, los himnos patrióticos, la gente, mi abuela, mi madre, que ya en el año 1937 sabía que nunca se ganaría la guerra y por eso me hablaba en francés, presintiendo que yo acabaría necesitando ese idioma. España era muerte, pero aquel niño, el español era la lengua de la muerte». Por cierto que en una de sus últimas novelas, *Les étoiles froides*, Michel del Castillo compara al pueblo español con el ruso, alejados ambos del mundo civilizado «Une population gouailleuse, crânement réactionnaire: «Vive nos chaînes !» Quel autre peuple d'Europe, hormis le russe, oserait une énormité pareille, bras d'honneur à toutes les Lumières ?». DEL CASTILLO, M., *Les étoiles froides*, Paris, Stock, 2001, p. 39.

18 «Entretien avec Andreï Makine», in *Lire*, février 2001, pp. 22-27.

m'a parlé de Balzac. (..) Elle m'a dit que Balzac lui a fait comprendre une chose: la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix»¹⁹.

En el otro extremo del arco, el punto de vista negro, pesimista, moralista, el que sostiene que el ser humano está perdido en un mundo caótico e incomprensible, que no puede dominar ni explicar, y en el que cualquier posibilidad de convivencia está condenada de antemano. Si Pennac es en cierto modo el máximo representante de ese neo-humanismo, el líder de esta corriente neo-moralista podría ser otro autor muy vendido y traducido, Michel Houellebecq: «*Les particules élémentaires* ont fait couler beaucoup d'encre, en France comme dans les vingt-cinq pays où elles ont été traduites. Leur auteur a été qualifié de nouveau Céline, mais aussi de provocateur ou de pitoyable obsédé sexuel»²⁰. A través de sus novelas, todas ellas polémicas incluyendo la última, *Plateforme*, Houellebecq pone de manifiesto el absurdo de la condición humana, condenada al enfrentamiento «les groupes humains composés d'au moins trois personnes ont une tendance apparemment spontanée à se diviser en deux sous-groupes hostiles»²¹, y a intentar olvidar el vacío de la vida a través de una búsqueda desenfadada del placer²²:

Le but de la fête est de nous faire oublier que nous sommes solitaires, misérables et promis à la mort. Autrement dit, de nous transformer en animaux. C'est pourquoi le primitif a un sens de la fête très développé. Une bonne flambeé de plantes hallucinogènes, trois tambourins et le tour est joué: un rien l'amuse. À l'opposé, l'occidental moyen n'aboutit à une extase insuffisante qu'à l'issue de raves interminables dont il ressort sourd et drogué: il n'a pas du tout le sens de la fête. Profondément conscient de lui-même, radicalement étranger aux autres, terrorisé par l'idée de la mort, il est bien incapable d'accéder à une quelconque fusion. Cependant, il s'obstine. La perte de sa condition animale l'attriste, il en conçoit honte et dépit²³.

19 DAI SIJIE, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000, p. 229.

20 «Entretien avec Michel Houellebecq», in *Lire*, septembre 2001, pp. 28-36.

21 HOUELLEBECQ, M. *Plateforme*, Paris, Flammarion, «J'ai lu», 2001, p.71.

22 Ha llamado la atención la importancia que tiene la masturbación en las novelas de este autor, acto que supone aislamiento, búsqueda de placer, olvido de las frustraciones, etc.

23 HOUELLEBECQ, Michel, «La fête», *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, Libro, 1999, p. 71. Es interesante ver lo mucho que se acerca aquí este autor a lo que podía decir, también con ánimo provocador, Pascal en pleno siglo XVII, al hablar de cómo todos los males del hombre provienen de no saber quedarse en su habitación, reflexionando en su profunda miseria.

En estas novelas y textos, Houellebecq desarrolla toda una serie de teorías que unen liberación sexual y sociedad capitalista y de consumo, fuentes de fracaso y frustración: así como la libertad de elegir, de comprar, se supone que proporciona felicidad, además de progreso, bienestar, etc, de la misma forma se insiste en las supuestas ventajas de la liberación sexual que para el autor no son tales. Sabemos que las estructuras capitalistas son despiadadas y dejan a muchos fuera del sistema, pero también las relaciones sexuales se convierten en inaccesibles para los menos privilegiados desde el punto de vista estético o económico, que son igualmente arrojados a los márgenes por los despiadados engranajes de la maquinaria; de la misma forma se puede ver la incompatibilidad entre hombres y mujeres occidentales, incapaces de proporcionar placer a sus parejas, como comentan los protagonistas de *Plateforme*: «C'est vraiment rare, maintenant, les femmes qui éprouvent du plaisir et qui ont envie d'en donner. Séduire une femme qu'on ne connaît pas, baiser avec elle, c'est surtout devenu une source de vexations et de problèmes», piensa Michel, mientras para Valérie «Les hommes que je connais c'est vraiment une catastrophe, il n'y en a plus aucun qui croie aux rapports amoureux»²⁴. De ahí la reivindicación de la necesidad de la prostitución, especialmente la que se puede encontrar a través del turismo sexual.

Houellebecq también ha causado malestar por su visión muy dura del mundo islámico, «J'eus à ce moment une espèce de vision sur les flux migratoires comme des vaisseaux sanguins qui traversaient l'Europe; les musulmans apparaissaient comme des caillots qui se résorbaient lentement»²⁵, y directamente ha llegado a hablar de odio hacia el mundo islámico, no sólo en sus novelas sino en entrevistas «Oui, oui, on peut parler de haine», responde al periodista que le entrevista para *Lire*. Bien es cierto que tampoco es más comprensivo hacia Occidente, como expresa su alter-ego Michel en *Plateforme* «Pour l'Occident je n'éprouve pas de haine, tout au plus un immense mépris: Je sais seulement que, tous autant que nous sommes, nous puons l'égoïsme, le masochisme et la mort. Nous avons créé un système dans lequel il est devenu simplement impossible de vivre; et, de plus, nous continuons à l'exporter»²⁶.

Hemos visto la importancia de la sexualidad y de sus frustraciones en la obra de Houellebecq; es interesante mencionar también toda una corriente de creadoras, escritoras o cineastas, que centran su obra en este tema:

24 HOUELLEBECQ, M., *Plateforme*, op. cit., pp. 142-143.

25 *Ibid.*, p. 27.

26 *Ibid.*, p. 349.

Catherine Millet, Virginie Despentes o Catherine Breillat representan algunos ejemplos importantes. En las películas de Catherine Breillat, como *Romance X*, se puede ver la frustración que siente la protagonista, escindida entre amor y sexualidad, con un compañero que no la desea, o bien buscando un sexo insatisfactorio. La escena en *Romance X* en la que la protagonista sueña con un espacio dividido por un muro, a un lado hombres y a otro, mujeres, que solo pueden verse por arriba (hablar) y por abajo (copular) es muy reveladora de la visión del mundo que plantea esta cineasta.

Todo ello con un acercamiento muy realista y crudo, que puede desconcertar a un autor muy conocido de la generación anterior como Patrick Modiano, cuando en una entrevista reciente²⁷ le preguntan por Christine Angot, Michel Houellebecq ou Catherine Millet y dice «Ce sont des gens plus jeunes que moi, ils ont dans les trente-cinq, quarante ans. En fait, je suis un peu déconcerté. Ils ont une manière d'aborder la réalité qui... (...) ils ont l'impression d'être très réalistes, mais dans l'excès, cela devient complètement...Décrire sa vie de manière chirurgicale, ça devient onirique dans..Il ya comme un ressassement»²⁸.

Para finalizar, no podemos dejar de mencionar, dentro de esta corriente neo-moralista, a un grupo de autoras que, sin tener nexos especiales entre ellas, aportan un peculiar sentido del humor y una fina ironía a su ácida visión del mundo actual: Amélie Nothomb, con sus originales novelas autobiográficas como *Stupeur et tremblements*, Marie Darrieusecq con esa terrible fábula futurista que es *Truismes*, Yasmina Réza que triunfa en todo los escenarios del mundo con su obra teatral *Art*, o Agnès Jaoui con sus guiones cinematográficos como *Un air de famille*, dirigido por Cédric Klapisch, *On connaît la chanson*, dirigido por Alain Resnais, y *Le goût des autres*, que supuso su debut como directora.

Esperamos con este breve recorrido por algunos de los más interesantes creadores actuales en el ámbito francófono, a los que hemos situado también dentro de unas líneas habituales en la literatura francesa, haber contribuido a despertar el interés por estos temas y creadores contemporáneos que son los grandes olvidados de nuestros planes de estudio.

27 «Entretien avec Patrick Modiano», in *Lire*, Octobre 2003, pp. 98-104.

28 *Ibid.*, p. 104.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAI SIJIE, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000, p. 229.
- DEL CASTILLO, M., *Les étoiles froides*, Paris, Stock, 2001.
- «Entretien avec Andreï Makine», in *Lire*, février 2001, pp. 22-27.
- «Entretien avec Michel Houellebecq», in *Lire*, septembre 2001, pp. 28-36.
- «Entretien avec Patrick Modiano», in *Lire*, octobre 2003, pp. 98-104.
- HOUELLEBECQ, M. *Plateforme*, Paris, Flammarion, «J'ai lu», 2001.
- «La fête», *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, 1999.
- LAVOIGNAT, J. P. y REBICHON, M. «Les 100 secrets d'Amélie», in *Studio*, n° 168, 2001.
- «Le pouvoir des livres, entretien avec Daniel Pennac»,
<http://www.france.diplomatie.fr/la...NCE/DOSSIER/2000bis/11pouvoir.html>.
- MAKINE, A., *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.
- PENNAC, D., *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, «Folio», 1985, *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, «Folio», 1995.

CLAUDE BEAUSOLEIL, ORIGINE ET TRANSFORMATION DANS L'ESPACE POÉTIQUE QUÉBÉCOIS

ALFONSO RAFAEL BUELVAS-GARAY
Université François Rabelais. Tours. France
Universidad del Cauca. Popayán. Colombie

Or je suis dans la ville opulente la grande Ste. Catherine Street galope et
claque dans les mille et une nuits des néons.

Gaston Miron, *Monologues de l'aliénation délirante*

Paris est une ville pleine de surprises où, au gré des saisons, le poète court
d'une rive à l'autre, à la recherche d'un «vrai foyer» peut-être.

Daniel Leuwers, *L'Accompagnateur*

ITINÉRAIRE DANS L'APPARTENANCE

Montréal est la ville où baignent un nombre considérable de poèmes de Claude Beausoleil. C'est dans cet espace rempli de légendes, d'ancêtres et d'images que se produit cette première invitation où notre auteur nous dévoile ses promenades dans une ville désormais habitée par l'émerveillement de la poésie. Claude Beausoleil, parcourt avec l'aisance d'un bon guide, l'espace montréalais et à chaque fois nous annonce une retrouvaille en nous invitant ainsi à un itinéraire dans l'appartenance.

Claude Beausoleil n'est autre que le rapporteur privilégié d'une cité avec ses mouvements et bouleversements, ses jeux de misère et de lumière, il assiste aux événements d'une ville, ressuscite les traces de son histoire et souligne les ancrages incontestables entre les mots et les contours des avenues, des rues et des quartiers de ce que l'on ponctue topographiquement comme Montréal.

Sous des noms et des visages d'emprunt, sous la lumière des errances nocturnes, notre auteur démonte les pièces du mécanisme d'une ville secrète et illicite. Plus d'une soixantaine de livres restent enracinés dans l'ambition de résoudre «l'épopée urbaine montréalaise, intimiste»¹.

Aller/retour Montréal/Paris

En 1972, paraît «*Intrusion ralentie*», cela confirme une attirance pour les espaces et les esprits qui les habitent. Certes, on nous répète incessamment que la seule patrie de l'écrivain n'est pas une autre que ses livres, pour Beausoleil il est facile de reconnaître *sa terre d'élection*, son lieu spécifique qui se définit par le désir d'écrire l'architecture magique des quartiers et des mots revenus. *Intrusion ralentie* s'attache à servir le texte, avec évidemment un grand souci, comme en musique, des contrastes dynamiques, en poussant assez loin les mots muets, pour inscrire dès le début une poétique du silence, une poétique qui pourrait donner suite à une esthétique de la modernité, celle qui découle tout naturellement de l'écriture mais avec ses points d'ancrage qui pour Beausoleil, se placent à Montréal, comme lui-même le confirmera en 1992.

Montréal est cette ville aux dimensions humaines, qui m'a façonné, qui m'a appris à vivre et à espérer. J'ai découvert que mes liens avec elle tenaient de l'origine, mais aussi que je nourrissais de ses hivers, de ses étés, de ses tourments et de ses inventions. J'ai compris mot à mot, dans des livres parlant d'elle, qu'elle m'habitait autant que je l'avais habitée².

Il est devenu le témoin et *l'arté-facteur-cartographeur* d'une mémoire montréalaise, et c'est en raison de cette implication poétique que l'on peut deviner derrière le langage de son œuvre un paysage, une avenue, un visage, enfin quelque chose de ponctuel de l'architecture urbaine. Il s'agit bien d'un pèlerinage commencé par Beausoleil sur les pierres fondatrices d'un Montréal poursuivi dans ses passages secrets et ses traces identitaires. Le lieu montréalais ne se renferme pas sur lui-même, car Beausoleil prolonge cet espace jusqu'aux avenues parisiennes. C'est ainsi que s'établit un pont entre cités voisines par une histoire, une littérature, pour tout dire, une langue (une poésie). En effet, en avril 2002, les *Écrits des Forges*, publient

1 FILTEAU, Cl., «Claude Beausoleil» in *Anthologie de la poésie de langue française*, Paris, Gallimard, 1995 pp. 55-56.

2 BEAUSOLEIL, Cl., *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, l'Hexagone, 1972, p. 7.

Les passions extérieures, poèmes placés au cœur même d'un Paris qui est devenu, pour Beausoleil, un lieu sollicité et essentiel dans la reconstitution d'une mémoire de l'espace.

Montréal et Paris, lieux mythiques certes, mais indéniables pour la compréhension des mouvements extrêmes et des tensions constantes qui semblent condenser la poésie de Beausoleil pour, comme nous venons de le signaler, reconstruire une mémoire de l'espace et ses liens avec le texte poétique.

Texte et espaces de transformation

De 1972 avec la parution d'«*Intrusion ralentie*» jusqu'à 2003, avec le lancement de «*Baroque du Nord*», voici déjà bien plus de trente ans d'interrogation permanente sur des territoires connus et encore d'autres non répertoriés; ce sont des espaces en transition où se jouent toutes les complexités de l'humain, les zones où tous les métissages sont possibles, lieux uniques donc pour que la poésie devienne matrice de l'imaginaire. La poésie s'inscrit ainsi pour Beausoleil comme révélatrice d'un être en redécouverte et conciliation avec des territoires en transformation.

Le texte de Claude Beausoleil ne s'adresse pas au lecteur, mais au passant. Dans cette dynamique le lieu prend forme de sujet, c'est la ville elle-même qui vient habiter le pays de l'écriture. Espace ouvert qui permet tous ces passages et échanges, dialogues et rencontres des corps, des couleurs et des paroles. Le langage placé comme médiateur d'une resubjectivation, sorte de réacommodation du sujet par rapport à une affirmation identitaire qui invoque une possibilité de confluence dans des musiques audacieuses, sous des rythmes qu'une «re-nouvelle» ville balance.

Dans les coulisses de cette aventure où texte et espace se confondent, vient s'ajouter un troisième élément: le corps. Mailhot et Nepveu, signalent judicieusement cette relation, qualifiant l'œuvre de Beausoleil, surtout avec «Une certaine fin de siècle» de «vaste contrepoint lyrique entre le texte, le corps et la ville»³.

Goûter dans Montréal comparer les secousses et les prises on replace l'endos prêt de s'effriter des regards adonnent bien d'autres fuient s'exténuent la ville circule en nous voisine du vin des cheveux collés des atmosphères le corps alors se déplace il transpose ses lignes vers d'autres courbes

3 MAILHOT, L. - NEPVEU, P., *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Typo, «Poésie», 1996, p. 508.

on échange les pulsions dans une certaine hâte on a tous peur de perdre
pourtant une certaine douceur un geste bien refait et la glissade reprend s'é-
papille à nouveau incertaine mais renforcit parallèle aux draps.

(Au milieu du corps l'attraction s'insinue)⁴

Retracer les âges d'une ville

Beausoleil semble connaître la nostalgie des lieux, celle du pays de la mémoire, l'absence de ponctuation veut transmettre cette émotion incertaine. Où objets, texte, espaces et corporalités se déplacent librement, sorte de circulation dans une métropole. Tout dans le poème est peuplé d'un monde inconnu et paradoxalement familier, ce qui rend au poète les traces de son passé, de son histoire. Il renouvelle ses ancrages et redécouvre les repères d'une ville tissée, nouée par les voix lointaines, les bruits trépidants des avenues, les souvenirs d'hiver et les corps qui veulent insinuer les vérités plus profondes, puisqu'ils rendent visibles et concrets l'invisible.

... Montréal tu t'en vas et la neige m'emporte ma ville trouée de temps ma
ville de soirs d'hiver de trou de mémoire de travaux incertains Montréal tu
t'en vas tes rues m'abandonnent pour un poème en chute pour rien juste
pour voir comme ça à tout hasard un chagrin l'illusion un détour ou la fin
des joies ...⁵.

(Montréal tu t'en vas, 1999)

Visages multiples

Une évidence demeure précise, cette poésie de l'espace de Beausoleil s'intéresse tout particulièrement à nous offrir une multiplicité des miroirs en rapport permanent avec les labyrinthes de la société moderne. Cependant, ce que nous pouvons voir dépasse le monde habituel, car le poème parcourt un territoire inexploré. En effet, un jeu de raison et réalité s'installe vers une marche identitaire —la marche des anges?- *scandée par le rêve...pour permettre de lire des profusions illimitées*, voire une poésie (*Une certaine fin de siècle*). Pourrait-on s'aventurer à dire qu'il trace à travers cette architecture, la complexité d'une identité? Avec ses miroirs coulissants ou multiples, Beausoleil fait référence à l'aléatoire des structures formelles (*Journal mobile*), tout en cernant un paramètre spatial déterminé, son action sera de traduire les ressorts d'une intériorité.

4 BEAUSOLEIL, Cl., *Une certaine fin du siècle*, Montréal, Noroit, 1991, p. 42.

5 BEAUSOLEIL, Cl., *L'espace est devant nous*, Paris, Le Castor Astral, 1999.

Le texte de l'espace de Beausoleil se promène dans un itinéraire à faire et à refaire, itinéraire semblable à la poésie, qui pour dissiper ses craintes, ses vérités diffuses, se promène, elle aussi, sur les fragments des instants, *sur les vérandas roses d'une maison*, pour finalement inventer les textes d'un nouveau quotidien, ou pour dire comme Mailhot et Nepveu un quotidien infini. «Le quotidien est infini dans la mesure où il englobe un espace mental fantasmatique, une hyperréalité qui devient le leitmotiv de la poésie post formaliste et dont Yolande Villemaire ou Claude Beausoleil sont les chantres les plus typiques»⁶. Cette approche de Mailhot et Nepveu, présente l'intérêt de conserver intactes les différentes pulsions vitales qui se condensent dans le texte, en proximité avec un référent matérialisé.

Si contradictoire que cela puisse paraître, cette poésie fantasmatique de l'espace s'applique essentiellement à faire voir, à comprendre les rythmes et les cadences de la cité, les fils d'un fragment poétique qui traverse tous les trajets urbains, trajets visibles, trajets indéchiffrables, trajets indicibles, trajets d'écriture.

[...]
 l'entonnoir métropolise le venin et la perte
 c'est désormais de fer dont les yeux seront faits
 dans les dédales écrasant les limites de l'aurore
 brisures de ponts édifices miroitants
 les passages dictent une fin des géométries
 le monde entre dans un tunnel précontraint
 les bruits du ciel ralentissent monstrueux
 dans les parcs calcinés et les rues vides...⁷.

(Noir de rage, 1999)

Dans le déchiffrement de ces trajets s'exposent les contours d'une identité, ou pour dire comme notre auteur, *les cartes d'un territoire*. Étaler cette carte identitaire n'est pas affaire facile. Il y a d'abord l'angoisse de la page blanche, devant ce corps étrange, «J'ai le vertige du papier blanc», disait Flaubert. Et si nous consentons comme Beausoleil qu'«une chose non nommée n'existe pas»⁸, l'angoisse est doublement majeure puisqu'elle est déjà, dans l'acte inventif du poète représentation de quelque chose où

6 MAILHOT, L. - NEPVEU, P., *op. cit.*, p. 34.

7 *Ibid.*, p. 75.

8 DOTOLI, G., «Culture et littérature canadienne de langue française, entretiens avec C. Beausoleil» in *Rivista di studi canadesi*, sup. N° 15, Bari, Schena, 2002, p. 31.

s'opère la reconnaissance d'une identité. Cette représentation primaire, presque attachée à une hérédité sera pour Beausoleil la neige. Il y a ensuite la conscience de soi et de l'autre vers un dialogue dans l'altérité, où puissent prendre place dans le délire et la confusion tous les flux migrateurs. Ceux-ci doivent relancer le perpétuel avenir des choses. Le poème se fait le lieu de cette rencontre et devient la forme plus explicite de la modernité québécoise parce qu'il est résolument centré sur l'identité, celle qui repose sur la conviction d'appartenance et toutes les implications du terme. Dans *Grand Hôtel des Étrangers*, la problématique identitaire est posée et une fois de plus revisitée, comme si le poète avait besoin à chaque instant d'interroger une écriture de la reconnaissance et de l'affirmation. Le texte place son questionnement sous le signe d'une quête. En effet, le poète est dans la confrontation d'un «Je», d'un «nous» et d'un «autre». Cette confrontation est évidemment difficile puisque identité, est un mot à deux visages, signifiant le semblable, le même, mais aussi l'unique, l'irréductiblement autre. Dans la première partie du poème, le «Je» du texte correspond à un «Je» en exil. Comme si l'étrangeté d'autrui mettait en péril l'identité du sujet. Dans la deuxième partie du recueil, la perspective change, le poète se voit emporté vers un Montréal où un Je trouve son ancrage et où l'expérience de l'étrangeté s'efface, car le *voyageur* se tourne vers un *soleil* familier, celui de l'origine. S'agit-il du même voyage aux sources dont Baudelaire, Gide, Perec, Le Clézio et tant d'autres ont parlé? Ceci sera l'objet d'une autre étude sur l'écriture beausolienne.

RAPPROCHEMENTS

Cette analyse présentera quelques *titres* de Beausoleil qui ont été placés sous l'œil et la thématique de l'espace. Pourtant ils disent aussi des façons de comprendre la culture du Québec, ils signalent en plus, l'avenir possible de cette littérature qui avant d'être nord-américaine, est québécoise. L'analyse portera également sur les indices qui procurent les caractères spécifiques de la modernité dans l'œuvre de Beausoleil. Ce travail acharné de Beausoleil sur l'espace ne serait-il pas une des particularités de son rapprochement avec la modernité? En effet, c'est dans l'espace et toutes ses frontières que sa poésie puise sa force et son originalité. Il se laissera emporter dans le tourbillon du langage avec ses jeux rythmiques pour finalement lui donner une seconde existence, puisque en renommant les choses, elles deviennent existantes. C'est ainsi que son interrogation du réel tente de rendre visible l'espace invisible. La page blanche, l'angoisse de la tempête de neige, sont pour Beausoleil des espaces de non-existence qui cherchent un champ verbal pour

exister et trouver un destin dans le monde universel. Ce destin, où un «JE» se place pour rendre une origine, est similaire au «Je» nelliganien que Beausoleil décrit dans *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise*:

Il y a dans la poésie de Nelligan un désir de rêver le «je» jusqu'à l'hallucination. Quand apparaît dans la poésie québécoise, la singularité nelliganiennne, elle ne peut être reçue. Pourtant Nelligan dit «je» pour tous, et plongeant dans sa propre expérience, il nous rend la notre lisible, sensible. Le «je» de Nelligan est le lieu de tous les possibles, un peu comme si le réel extérieur s'était moulé dans la naissance du poème⁹.

Intrusion Ralentie

Ce livre est le premier texte poétique publié de Beausoleil, l'ambition d'écrire se concrétise, et il passe par la construction d'un champ lyrique qui désormais deviendra l'axe d'une poésie. L'intrusion signale le déplacement sur un territoire où il faut *arriver* et *s'arrêter* pour remplir un *vide*, où *les mots* malgré leur hésitation parviennent à créer une musique expérimentale. ne cache pas son «désir d'écrire des poèmes modernes remplis d'odeurs de ville et des structures neuves...»¹⁰.

J'ARRIVE par la seule langue irréalisable para la seule langue irréalisable
para la seule langue irréalisable qui qui qui dénouera le réel engagé et durci
hermétiquement.

LA PAROLE est le cheminement qui mènera vers d'autres formes dislo-
ques de langueur à éliminer lentement

MOTS revus et revenus et remués, MOTS¹¹.

(Intrusion Ralentie, 1972)

Le poème situe les intersections entre texte et espace, mais il ne s'agit pas d'un lieu géographique, nous serons plutôt proches de l'idée de Pageaux, quand il affirme:

Il paraît à mon sens abusif, voire illusoire de parler d'une poétique géographique ou géopoétique. En revanche, il existe un imaginaire géographique,

⁹ BEAUSOLEIL, Cl., *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise*, Québec, Estuaire, 1996, p. 190.

¹⁰ BEAUSOLEIL, Cl., *Intrusion ralentie*, Québec, Luxembourg, Les Ecrits des Forges, Phi, 2002, pp. 143-144.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

qui peut en autre plan que celui de la forme poétique, accréditer l'existence d'une géopoétique, qu'il voudrait mieux alors appeler, par souci de clarté, géosymbolique¹².

Ce cadre convient bien à notre étude car il relève d'une démarche esthétique qui laisse émerger une poésie désireuse de bousculer les usages conventionnels. Le jeu anaphorique voudrait accéder à l'être des choses, mais dans l'improbable barthesien, élément à considérer pour l'étude d'une poétique de la modernité et de l'intensité des mots. Dans *Intrusion ralentie*, omettant volontairement la plupart des termes articulatoires et insistant sur les reprises sonores, la poésie évite les pièges de l'intellectualisation, le texte peut être saisi directement, il se donne au profit d'une approche fluide. La poétique se conçoit donc dans le sens d'un mouvement progressif de plus en plus intense car désormais, comme le précise Jean, «la poésie québécoise s'interroge sur ce qu'elle a à dire et à faire. Tout est matière à la poésie, tous les thèmes entrent en jeu: le texte et le sexe, l'américanité et la ville, le corps et le quotidien»¹³.

C'est ainsi que dans *l'Autobus Saint-Laurent*, poème essentiel de Beausoleil, exprimant sa vision poétique, l'auteur transforme le réel mont-réalais: ce n'est plus l'autobus qui traverse le boulevard Saint Laurent et qui divise la ville en un Montréal anglophone et un Montréal francophone, mais l'espace d'accueil où tous les métissages sont possibles. Plus qu'un paysage matériel, il y a une tension dynamique qui se dit dans le non-dit de regards reflétés dans les fenêtres du bus. Cette poésie récupère pour la mémoire de l'espace ces flux de croisements et de mouvements. La poésie, quant à elle, récupère une nouvelle réalité, celle qui s'apparente aux sensations immatérielles, fantasmatiques. Le poète alors n'est que le traducteur de cette nouvelle représentation où tout se bouscule et se jette dans les carrefours d'une anaphore urbaine. Quel avenir? Quelle langue?, Quel rive? Quelle saison? Quelle existence? Le poème tranche par le tissage d'une harmonie déchirante capable de traduire l'univers au-delà d'un boulevard pour explorer les espaces les plus intimes, ceux de l'improbable.

12 PAGEAUX, D.H., «De la géocritique à la géosymbolique» in WESTPHAL, B. (Dir.) *Le géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, mars 2000, p. 126.

13 ROYER, J., *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque de Québec, 1989, p. 90.

[...]
 La ville aujourd'hui a les yeux plus tristes
 L'autobus Saint-Laurent est souvent silencieux
 On ne sait quelle langue
 Pourrait bien traverser ses yeux
 Quel paysage quelle mémoire même ensorcelée!
 Quel projet quelle attente où vont les morsures
 Quel avenir ou rage ou quelle séquelle du temps
 Quel silence plus léger si le hasard le permettait¹⁴.

(L'autobus Saint-Laurent, 1982)

Plus tard avec *Grand Hôtel des Étrangers*¹⁵ l'écriture beausolienne avance vers une poétique qui se joue aux frontières de l'identité et de la mémoire. Ici toutes les métamorphoses d'un je-voyageur, laissent préfigurer une identité. Ce poème suscite une double lecture, d'abord celle du touriste distrait qui s'avance avec son polaroid, ou, pour nous installer dans l'ère électronique, son appareil numérique, et nous convier dans un automatisme à voir au long d'une avenue métropolitaine le néon lumineux d'un panneau accueillant. Pourtant la tension et les fils qui structurent le poème en décident autrement. Le poème vient explorer le répertoire de la solitude, du silence et de l'inconnu. L'individu marche sur une corde fragile habitée par des peurs et par du désarroi. Exploration donc du dérisoire de l'homme plongé dans cet hôtel qui n'est autre que l'Univers. Le contraste est surprenant et violent à la fois, le poème voudrait affirmer une sorte de déracinement de l'homme qui se fond dans le silence et son insignifiance devant le monde. Du passage visible du séducteur Grand Hôtel on se déplace vers un voyageur qui respire la solitude et la douleur et dont les néons lui renvoient les spectres d'un vide:

[...]
 Arraché au silence
 Par la matière de la peur
 Vous n'êtes pas d'ici
 Ça s'entend ça se dit
 Vous êtes descendu
 Au Grand Hôtel des Étrangers.

(Grand Hôtel des Étrangers, 1988)

14 BEAUSOLEIL, Cl., *Une certaine...*, op. cit.

15 BEAUSOLEIL, Cl., *Grand Hôtel des Étrangers*, Québec, Écrits des Forges, 1988.

Le texte avance et le poème se déchiffre, des déroutés douloureux et identitaires ou quelques interrogations s'imposent; il traverse les accents lyriques d'un avenir possible où une nouvelle musique viendrait remplacer les discours endormis. L'espace inhabitable rend sa place à un texte qui joue des multiples résonances du hasard et de l'origine dont nous parlions précédemment.

Je suis un voyageur
 Arrivé à la route
 L'amour et ses coupes
 Roulant vers le futur
 Des bribes de poème
 Que ma mémoire disperse
 Partagez ma ballade
 Elle emporte le hasard
 A l'heure où le soleil
 Tombe sur la ville d'or

(Grand Hôtel des Étrangers, 1988)

«La mort, la vie, la tête de Marilyn Monroe»

«*La mort, la vie, la tête de Marilyn Monroe*» sont à la source d'un ton, et d'une sonorité subtile et magique dont le poème, tout seul, ne peut offrir malheureusement qu'un reflet imparfait. Pourtant, cette démarche vise à rendre perceptible l'agitation d'une écriture dramatique qui se place au plus près des intentions de l'individu projeté dans la foule médiatisée. L'individu est contraint comme Marilyn d'habiter un monde fallacieux, car il est séduit par un temps facile, presque impudique. Le poème, dont l'architecture correspond à 14 séquences où Marilyn est une sorte d'*Atargatis* réincarnée, percuté les conventions avec lesquelles un modernisme hollywoodien voudrait transformer la conscience sensible de l'individu en rêves évaporés dans l'écarlate déboussolé de Marilyn.

[...]
 l'énergie disparaît sous les réflecteurs
 le stylo le regard le miroir
 se tendent
 s'arrêtent
 image lente presque parfaite
 le jeu recommence
 on ne craint pas l'anonymat
 la star heureuse en différé
 travaille à ses mémoires

et le texte dépense ses boas d'artifice
 dans cette dépense il y a la fois
 la perte du sens
 et la surface de cette perte¹⁶.

(La mort, la vie, la tête de Marilyn Monroe, Séquence 7)

L'ensemble donnant l'impression d'être pensé comme un contrepoint, ce texte participe d'un travail où se trouvent associés l'atmosphère d'un personnage de la mythologie moderne et une écriture cinématographique capable de sublimer l'autre (Marilyn) en œuvre d'art, par le désir et les dissonances qu'elle entraîne. Ce langage nous procure le visage du personnage traversé par *la vie* et par *la mort*, résumant ainsi la parfaite ambivalence de l'humain. Mettant l'accent sur la structure d'un film et la forme lyrique propre de Beausoleil, les figures anaphoriques tout au long de 14 séquences, essayent de restituer l'espace dans sa dimension de liberté. Opérant ainsi un refus catégorique aux formes d'asphyxie et d'empoisonnement que les registres médiatiques et de consommation voudraient imposer, et la scène du monde étant ainsi altérée, le sens s'évanouit dans le vide de l'apparence. Pourtant Marilyn appartient à un autre univers: elle s'introduit par le poème, dans la fiction de la nuit d'Amérique.

La ville est une femme

Une autre approche du poème pourrait nous permettre de poser, comme Jean-Pierre Allix, la question à propos du genre féminin de la ville. En effet, dans son essai *L'Espace humain*, il s'interroge sur ce constat. Et il affirme:

La femme séduisante et redoutable se doit de conquérir: «A nous deux maintenant», crie Rastignac à l'adresse de Paris, Babylone, la grande prostituée de l'Apocalypse, revêtue de pourpre et d'écarlate, assise sur une bête portant sept têtes. «Cette femme-là, c'est la grande cité, celle qui règne sur les rois de la terre». Babylone ou Rome?¹⁷.

D'un bout à l'autre de l'Amérique du Nord, la figure de Marilyn a suscité toutes les inscriptions. En commençant par celles qui font appel à des virilités presque primitives jusqu'aux inscriptions dans l'art d'Andy Warhol. Cependant, par la voie de la poésie, le cheminement de la star est montré comme un des signes de l'étrangeté de l'être et sa pulsion pour s'inscrire

16 BEAUSOLEIL, C., *L'espace...*, *op. cit.*, p. 96.

17 ALLIX, J-P., *L'Espace humain*, Paris, Seuil, 1996, p. 247.

dans un espace et se reconnaître en lui. Ainsi, derrière l'humanité de Marilyn se désigne un repère de cet ordre. Sylvie Coyault¹⁸ évoque un *paysage/personnage* pour montrer cette relation où «l'être se vit comme tissu d'espace». Ce n'est pas en vain que Marilyn demeure une icône, sorte de topos dans l'imaginaire américain, elle est le relief ou la poitrine perpétuellement généreuse et c'est justement dans ce tissage que le texte beausolien est riche en significations, au point d'intégrer Marilyn dans un univers moins déchirant et la faire pivoter à côté de Nelligan, Kerouac, Janis et Hubert Aquin.

Montréal tu t'en vas

À plusieurs reprises, Beausoleil a signalé qu'à travers ce poème on peut connaître l'histoire de la poésie moderne au Québec. Commençant par «les soirs d'hiver» de Nelligan, passant par «le trou de mémoire de travaux incertains» d'Aquin, et arrivant à «la grande sainte-cathérine street les néons las» de Miron, le poète met en lumière le fil d'une poétique de la modernité québécoise. Ces trois auteurs incarnent l'aventure d'une écriture qui décidera sur l'avenir d'une poésie et toutes ses liaisons pour la définition d'un être québécois. Grâce à leur parole, ils parviennent à donner un sens identitaire à une écriture, enfin, ils réussissent à spécifier un lieux d'ancrage.

À travers cet intertexte, l'écriture de Beausoleil replace les imaginaires qui ont fondé une écriture. Signalant ainsi que le texte est toujours projection de quelque chose sur lequel se pose une interrogation et dans lequel on habite. Le poème est un grand réservoir textuel où les textes sont en déplacement permanent vers le présent (le texte actuel), le passé (le texte de la mémoire) et l'avenir (le texte virtuel). Ce déplacement se joue dans l'espace montréalais, paysage géographique essentiel pour comprendre les *significations premières* d'une identité, où l'abîme, le vide, la neige écrivent une poésie sur la vie. Dans ce poème, la démarche beausolienne est celle décrite par Maulpoix¹⁹, quand il essaye de définir sa propre écriture et affirme que c'est en «...cherchant dans les livres des autres» qu'il a pu entreprendre son propre travail d'écriture et comprendre «la raison d'être de son encre» pour finalement en découvrir les rapports et les liens. Pour lui tout est «enlacé, enchevêtré, confondu». L'idée d'intertextualité rapporte ainsi son explication la plus évidente: le texte n'est jamais autonome, il est obligato-

18 COYAULT, S., «Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces» in *La Géocritique mode d'emploi, op. cit.*, p. 52.

19 MAULPOIX J.-M., *Le Poète perplexe, essai critique*, Montville, 2001.

rement traversé par d'autres textes et c'est dans ce croisement qu'un dialogue se produit.

[...]

Montréal tu t'en vas et la neige m'emporte
 ma ville trouée de temps ma ville de soirs d'hiver
 de trou de mémoires de travaux incertains
 Montréal tu t'en vas toutes tes rues m'abandonnent
 pour un poème en chute pour rien

[...]

Montréal tu ne sais pas si tes bars sont fermés
 non plus si tu persistes quand le givre te nomme
 si les auvents de glace rappellent des poèmes
 la grand sainte-catherine street les néons las le fracas
 Montréal tu révèles des trésors dont les marins profanes
 jamais ne sauraient dire l'illusion ou l'ampleur²⁰.

(Montréal tu t'en vas)

Les déplacements se situent dans un espace identitaire traversé par la projection d'un territoire baroque capable d'accueillir toutes les transformations de la poésie à venir. Celle-ci se dégage de la neige, des soirs d'hiver, des blocs de verre, du vide, des auvents de glace, du souffle froid, et confirme un rapport rituel avec une appartenance. Il faut préciser qu'il s'agit d'une appartenance en danger puisqu'elle peut se dissoudre de l'autre côté de la rive, il y a donc le poème qui veille à écrire et affirmer cet espace. Le poème est lui-même architecture, puisqu'il est édifice d'une parole bâtie sur le territoire de l'infini, c'est à dire de tous les possibles d'un réel —en l'occurrence— montréalais.

Baroque du Nord

Le hurlement rauque de Nelligan inaugure les pages blanches de ce dernier poème de Beausoleil. L'exercice intertextuel est propre à la poésie et l'auteur se sert légitimement d'un de ses poètes-anges de prédilection (Nelligan, Aquin et Miron). «D'où me viennent, dis-moi, tous ces ouragans rauques» (Emile Nelligan), signale le début de l'aventure d'une histoire. Pour un instant encore, le silence habite la page blanche. Tout à coup le hurlement, le déluge même, des notes en cascade, des accords aux tensions extrêmes, sont balayés par une bourrasque de vers en prose aux allures d'un loup. Voici la

20 BEAUSOLEIL, Cl., *L'espace est..., op. cit.*, p. 39.

démarche du poète. Il se jette sur la poésie comme le pianiste sur la musique. Il observe la bête, l'hypnotise et cherche dans ses entrailles quelque sonorité, de l'ordre du rite ou de la transe, s'aventurant ainsi vers la quête d'un «je» et, fasciné par la frénésie urbaine, le loup devenant collectivité, le poète tente alors, de capter toute l'énergie pour ensuite la condenser dans les formes libres d'une écriture enracinée dans les tensions et les rythmes d'une esthétique de transformation. Esthétique qui vise à briser les discours et les structures définies pour côtoyer le «discontinu» et s'attarder à une approche des structures multiples et complexes, à l'image du paysage multilingue et multiculturel d'un espace entre l'Europe et l'Amérique. Espace de mémoire, espace de transformation. L'écriture affirme donc une culture et elle se dresse contre l'oubli. De ce fait, le rappel d'une identité se précise dans le mélange et la juxtaposition à l'infini des langages et des gestes multiples, demeure l'axe où s'inscrit l'itinéraire Europe/Amérique. Cet espace du *Baroque du Nord* se joue dans la tension entre un ancrage local et l'ouverture vers *l'histoire des ancêtres aux archives d'un continent autre*. L'écriture ne fait que préciser que le hurlement du loup est toujours le même, puisque débridé, dispersé, rauque, ou lucide, il renvoie à une source originale, ainsi la noblesse et l'inquiétant de l'animal est le miroir de l'humain. Et pour que le mot défile en poème, le loup continue à veiller sur la nuit infinie.

Un loup hurle à la neige
 Baroque né du Nord
 Son chant d'hiver assume d'instinct la poésie retraçant sa dérive
 En une langue précise déliée solitaire
 Répétant son histoire répétant sa passion
 Loque dressée hirsute et libre
 Ecartelée infiltrée de détresses
 Entre la mémoire d'Europe et le temps d'Amérique
 Un loup hurle
 Rauque comme les rocs²¹.
 [...]

(Baroque du Nord, janvier 2003)

CONCLUSION

Pour toutes les considérations que nous avons évoquées, nous pouvons dire que le poète entretient un rapport spatial avec les mots. La ville de Montréal demeurera toujours le port d'attache de l'écriture beausolienne. Bien que

21 BEAUSOLEIL, C., *Baroque du Nord*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003, p. 9.

cette écriture entretienne une relation assez étroite entre texte et espace, cette relation passe d'abord par les réseaux identitaires car ils se révèlent consubstantiels. Certes, interroger le langage poétique de Beausoleil revient à définir une cartographie de l'espace montréalais tout en sachant que les lieux de repères présents dans sa poésie insistent, d'abord, sur le rapport à une identité. Les textes présentés lors de cette communication correspondent à un choix arbitraire. Pourtant, ils ont voulu mettre en évidence les mots dessinant une histoire et un espace où vice-versa, les déplacements vers les territoires de l'altérité, les densités et profondeurs d'une apparente page blanche, les jeux entre hyperréalité et écriture fantasmatique et, bien entendu, un rapprochement vers les formes nouvelles pour lire la modernité.

Le lyrisme urbain de Beausoleil n'établit pas de distances entre texte et espace. Ils ne sont pas dans son écriture ni pour s'opposer ni pour se remplacer mais pour se métamorphoser. De cette manière, l'espace est conçu de la même manière que la poésie, c'est à dire, il rend possible toutes les transformations face à la culture et à ses manifestations.

Cette écriture relève d'une nécessité de communication dans le silence *della città*²² beausolienne. C'est alors dans cet espace que le masque d'un «moi» s'enlève pour reconnaître enfin, le territoire d'une poésie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLIX, J-P., *L'espace humain*, Paris, Seuil, 1996.
 BEAUSOLEIL, Cl., *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, l'Hexagone, 1972.
 — *Une certaine fin de siècle*, Montréal, Noroit, 1991.
 — *Le motif de l'identité dans la poésie québécois*, Québec, Estuaire, 1996.
 — *Grand hôtel des Étrangers*, Québec, Les Écrits des Forges, 1998.
 — *L'espace est devant nous*, Paris, Le Castor Astral, 1999.
 — *Intrusion ralentie*, Québec-Luxembourg, Les Écrits des Forges, Phi, 2002.
 — *Baroque du Nord*, Montréal, Les herbes rouges, 2003.

²² DE LUCA, Y., *Claude Beausoleil, la poesia quebecchese fra tradizione et postmodernità*, Bari, Schena, 2003, p. 66.

- COYAULT, S., «Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces», in *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- DE LUCA, Y., *Claude Beausoleil, la poesia quebecchese fra traditione et postmodernita*, Bari, Schena, 2003.
- DOTOLI, G., «Culture et littérature canadienne de langue française, entretiens avec C. Beausoleil...», in *Rivista di studi canadesi*, sup. 15, Bari, Schena, 2002.
- FILTEAU, Cl., «Claude Beausoleil», in *Anthologie de la poésie de langue française*, Paris, Gallimard, 1995.
- MAILHOT, L. - NEPVEU, P., *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Typo, 1996.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le poète perplexe, essai critique*, Montaville, José Corti, 2001.
- PAGEAUX, D.H., «De la géocritique à la géosymbolique» in WEST-PHALL, B., (dir.) *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, mars 2000.
- ROGER, J., *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque du Québec, 1989.

UN ESPACE SINGULIER ET CONTROVERSÉ: LES FOURONS

MARIE-FRANCE COLLART
Universidad Politécnica de Valencia

INTRODUCTION

S'il est un espace de la Francophonie où les problèmes linguistiques sont particulièrement aigus, c'est bien la Belgique. Et s'il est en Belgique un haut lieu de controverse, ce sont les Fourons. Tout francophone dans le monde, attentif aux problèmes des minorités linguistiques, en a entendu parler.

Mais d'abord, les Fourons, qu'est-ce que c'est? Une première définition, neutre, vous apprendra que Fourons est une commune belge de 3.000 habitants et d'une superficie de 5.000 hectares, située à l'est de la Belgique, et qui résulte du regroupement de 6 petits villages après la fusion des communes, en janvier 1977. Pour les francophones de Belgique, Fourons, c'est surtout une commune située au nord-est de la province de Liège (Wallonie) mais faisant partie de la province du Limbourg (Flandre) bien qu'elle n'ait aucune frontière commune avec celle-ci. Pour entrer dans le vif du sujet encore pourrions-nous apporter une troisième définition: *Fourons, commune rattachée —les francophones diront ici «annexée»— à la province flamande du Limbourg à la suite de la fixation définitive de la frontière linguistique en Belgique.* Enfin, si pour le gouvernement belge, Fourons a longtemps représenté la pomme de la discorde, aux yeux du monde, Fourons évoque un bastion symbolique dans la lutte pour le respect des lois linguistiques, du droit des gens et des garanties constitutionnelles.

Je me propose ici d'exposer la problématique fouronnaise: je tenterai surtout de clarifier les circonstances dans lesquelles elle a pris naissance et le contexte historique et politique dans lequel elle se situe, afin d'expliquer

pourquoi l'affaire des Fourons est devenue le catalyseur d'une prise de conscience communautaire en Wallonie. Pour ce faire, nous devons évoquer quelques jalons essentiels dans l'histoire récente de la Belgique: la fixation de la frontière linguistique et la régionalisation.

HISTORIQUE

Pour rappel, la Belgique est un petit pays de 30.000 km² situé en marge septentrionale de la romania actuelle, qui reconnaît trois langues officielles (le néerlandais, le français et l'allemand) et où vivent des néerlandophones (les Flamands, en Flandre et quelques-uns à Bruxelles), des francophones (les Wallons, en Wallonie et à Bruxelles) et des germanophones (dans les Cantons de l'Est).

La frontière linguistique

Les origines de la distribution linguistique en Belgique remontent à la fin de l'Empire Romain, lorsque plusieurs tribus germaniques (principalement des Francs) déferlèrent en Gaule Belgique. Au sud, les Francs Saliens établis dès la fin du III^{ème} siècle furent peu à peu assimilés à la population gallo-romaine et se laissèrent latiniser tandis que dans le nord, moins peuplé, les envahisseurs de la deuxième vague (notamment les Francs Ripuaires) imposèrent leurs dialectes germaniques. C'est la naissance de la frontière linguistique. Se formeront alors dans le nord du pays les dialectes flamands (qui ressortissent au bas-allemand dans sa variété occidentale), alors que le sud a développé des parlers romans, dont le wallon, le picard (à l'ouest) et le lorrain (au sud). Dans les deux cas, ce sont des standards linguistiquement apparentés aux langues vernaculaires qui se sont superposés à eux dans leur territoire d'origine: néerlandais dans la partie septentrionale, français dans la partie méridionale¹.

Jusqu'en 1930, la frontière linguistique, œuvre des siècles, était fluctuante et variait en fonction des résultats des recensements décennaux de population. L'aspect linguistique de ces recensements était alors accessoire. Mais à la demande des Flamands, soucieux de conserver l'intégralité de leur territoire qui diminuait tous les dix ans, le recensement de 1930 servira à éta-

1 Si le français a supplanté de longue date —comme sur tout le territoire d'Oïl— les langues vernaculaires comme langue de culture et est devenu la langue maternelle commune à toute la Wallonie, il n'en est pas de même pour le standard néerlandais ou «ABN» (*Algemeen Beschaafd Nederlands*, «néerlandais général de culture») qui s'est stabilisé de façon moins nette et plus tardivement que le français supralocal.

blir les limites territoriales des régions unilingues flamande et wallonne et de la région bilingue de Bruxelles. Les lois linguistiques de 1932 se chargent de déterminer la ou les seule(s) langue(s) officielle(s) dans chaque région. Cette mesure revenait donc à restreindre l'usage d'autres langues dans la vie officielle et à protéger les langues minorisées ou en danger (à l'époque, le néerlandais). Malgré cela, les statistiques de 1947 accusent un nouveau recul du néerlandais face au français; le phénomène de francisation est réel. Mais on ne tiendra pas compte du nouveau recensement pour rectifier les limites des régions, pas plus que de celui de 1960, boycotté par 200 bourgmestres (maires) flamands qui exigent la suppression du volet linguistique. En échange, la Flandre impose de régler définitivement la frontière linguistique, qui, après 30 ans de débats, est votée le 31 octobre 1962. Les discussions furent longues et difficiles et l'adoption de la loi n'y mit pas fin.

En effet, la frontière définitive divise désormais le pays en quatre régions linguistiques: trois régions linguistiques unilingues (les régions de langue française, de langue néerlandaise et de langue allemande) et une région bilingue: Bruxelles-Capitale. Par ailleurs, des neuf provinces que comptait la Belgique à l'époque, il fut décrété que quatre seraient wallonnes, quatre seraient flamandes, le Brabant (qui comprend Bruxelles) restant la seule province bilingue. Il fallut donc adapter en conséquence les limites des provinces, arrondissements et communes. C'est alors que les Fourons, faisant anciennement partie de la province de Liège (Wallonie), furent rattachés à la province du Limbourg (Flandre).

Les lois linguistiques

La loi linguistique votée en 1963, a consacré le principe général de la *territorialité linguistique*: pour l'essentiel, la Belgique est partagée en deux grandes régions linguistiques, où respectivement le français et le néerlandais sont seules reconnues comme langues officielles et où tout recours à une autre langue dans la vie administrative est *ipso facto* proscrit. L'élément personnel est ainsi sacrifié au profit de l'élément territorial. Ce principe est cependant tempéré par deux exceptions.

La première exception est constituée par le régime de bilinguisme pur et simple accordé à Bruxelles. Ce régime applique le principe de la *personnalité*, qui est tout le contraire de la territorialité: chaque habitant de la région bilingue de Bruxelles-Capitale opte librement pour le régime linguistique de son choix, quelle que soit son origine ou sa commune de domicile et quel que soit le service administratif auquel il s'adresse.

La loi instaure également des exceptions partielles au régime de la territorialité, qui concernent les communes dites «à régime linguistique spécial», appelées couramment «communes à facilités» et parmi lesquelles on compte Fourons. Il s'agit principalement d'entités contiguës à une autre région linguistique (notamment le long de la frontière linguistique et à la périphérie bruxelloise). Dans ces communes, qui appartiennent à une région unilingue, la loi permet l'emploi, dans les services publics, d'une autre langue que celle de la région linguistique où elles sont situées. Ainsi, dans toutes les communes spéciales, les rapports directs (oraux et écrits) avec les administrés doivent s'établir dans la langue souhaitée par celui-ci.

Si la législation linguistique en matière administrative peut paraître relativement simple à première vue, son application a cependant engendré une jurisprudence pléthorique, suite aux contestations portant sur ses nombreuses lacunes et imprécisions et aux différences d'interprétation entre les tenants de la liberté constitutionnelle et les partisans d'une territorialité linguistique maximale. Nous verrons tout à l'heure que c'est le cas de Fourons.

La régionalisation, la communautarisation et le fédéralisme

Depuis lors, suite à des réformes constitutionnelles successives, le 1^{er} janvier 1995, la Belgique est devenue un État fédéral constitué de trois *régions* économiquement autonomes (la Région flamande, la Région wallonne et la Région de Bruxelles-Capitale) et de trois *communautés* culturelles (la Communauté flamande, la Communauté française, et la Communauté germanophone), qui se répartissent les compétences anciennement dévolues au pouvoir central².

Encore faut-il tenir compte des *quatre régions linguistiques* définies en 1962. Bien qu'il s'agisse de subdivisions territoriales sans personnalité civile propre, elles n'en ont pas moins des conséquences sur le plan juridique en vertu du principe de la territorialité —qui est lié aux compétences des Régions— et de l'emploi d'une langue spécifique dans les Communautés.

2 Ce double découpage du pays – qui peut sembler superflu – en régions et communautés trouve son origine dans la divergence entre la conception flamande et la conception wallonne en matière de fédéralisation. Les Flamands recherchaient surtout l'autonomie culturelle pour tous les néerlandophones, y compris les Flamands bruxellois. Quant aux Wallons, bien que culturellement liés aux Bruxellois francophones, ils souhaitaient avant tout mener leur propre politique socio-économique en région wallonne. Pour parvenir à un compromis, on a ainsi créé deux niveaux d'états fédérés: les Communautés, basées sur l'appartenance à une culture (dont le véhicule est la langue), et les Régions, dotées d'un territoire, garantissant l'autonomie économique.

Quant à la frontière linguistique de 1962, elle est devenue la frontière entre les communautés autonomes, donc frontière politique.

«L’AFFAIRE DES FOURONS»

Dès le projet de rattacher Fourons à la province du Limbourg, il y eut des protestations et des manifestations nombreuses, nécessitant souvent l’intervention des forces de police. Mais pourquoi les Fouronnais se sont-ils insurgés avec une telle véhémence contre un projet qui prévoyait de rattacher leurs villages à une autre province, de langue néerlandaise? Comment une haine si féroce a-t-elle pu s’installer entre des villageois qui cohabitaient paisiblement jusque là? Et comment les protestations des quelque 4.000 habitants d’un coin perdu à l’est du pays ont-elles pu déclencher une telle vague de solidarité dans toute la Wallonie?

Aujourd’hui encore, beaucoup d’observateurs semblent s’étonner de l’ampleur que le conflit fouronnais a prise. Si l’on veut comprendre les réactions exacerbées des uns et des autres, il faut retourner à ce qui constitue le véritable nœud du problème depuis plus de trente ans: il convient de rappeler quels étaient les enjeux réels de la loi et dans quelles circonstances elle fut votée par le Parlement belge.

Les enjeux de «l’annexion» des Fourons

Nous avons vu que la loi du 8 novembre 1962 redessina la carte de la Belgique en fixant pour toujours la frontière linguistique et en affectant désormais toute commune belge à une seule *région linguistique*. Elle était un préalable indispensable à la division ultérieure du pays en *régions politiques*. Dès 1962, elle déterminait définitivement le cadre fondamental des futures réformes institutionnelles de la Belgique: quelques années plus tard, la décentralisation se ferait nécessairement en fonction des frontières culturelles-linguistiques.

Dès les premiers débats en 1961, les Fouronnais avaient compris que l’enjeu était bien plus crucial que leur simple appartenance provinciale. Ce dont il s’agissait, c’était de leur *appartenance à la Wallonie ou à la Flandre*, et l’on pressentait parfaitement que les régions linguistiques étaient appelées à se muer en régions politiques, autonomes voire souveraines. Les Fouronnais savaient que la frontière linguistique risquait de devenir un jour une frontière d’État. À terme, le débat portait donc sur rien moins que leur *identité nationale* et leur *appartenance étatique*. Sachant cela, on comprend mieux la vigueur des réactions fouronnaises en la matière.

Une majorité contestable

À Fourons, le projet de rattachement à la Flandre avait d'emblée suscité une énorme opposition. On y avait organisé quantités de pétitions, de consultations populaires et de manifestations, dont il apparaissait indiscutablement que la majorité de la population locale était farouchement hostile au projet. Mais rien n'y fit. Le transfert à la Région flamande fut finalement voté au Parlement belge, malgré l'opposition de la plupart des députés et sénateurs wallons. Respectivement 65 % et 90 % des élus wallons, tous partis confondus, avaient voté contre le projet, mais celui-ci fut adopté grâce au vote quasi unanime des parlementaires flamands, qui, à eux seuls, constituaient la majorité absolue.

Aujourd'hui, l'adoption de cette loi ne serait plus possible: la Constitution actuelle prévoit que «les limites des quatre régions linguistiques ne peuvent être changées ou rectifiées que par une loi adoptée à la majorité des suffrages dans chaque groupe linguistique de chacune des Chambres [...] pour autant que le total des votes positifs émis dans les deux groupes linguistiques atteigne les deux tiers des suffrages exprimés».

En attendant, le système de vote de l'époque —actuellement anticonstitutionnel— et dans une moindre mesure, le déséquilibre démographique ont déterminé à jamais le sort des Fourons.

La crise fouronnaise

Le vote fit l'effet d'une bombe, tant à Fourons qu'en Wallonie. À Fourons même, toute l'affaire a engendré une atmosphère irrespirable de discorde et de haine. Les pro-Wallons étaient révoltés par l'entêtement antidémocratique de la minorité pro-flamande. Devant l'attitude de leurs concitoyens, ils se radicalisèrent eux aussi et ils se mirent à œuvrer ouvertement en faveur d'une francisation tous azimuts de leurs villages, à l'instar des pro-Flamands, qui militaient en faveur de leur néerlandisation. Aussi, les communautés villageoises ont-elles éclaté en un système d'*apartheid linguistique* généralisé dans tous les secteurs de la vie socioculturelle. Aujourd'hui encore, les pro-Wallons ne peuvent pardonner à leurs concitoyens pro-flamands de les avoir bafoués et de continuer à leur refuser le bénéfice de l'autodétermination.

Depuis lors, les Fouronnais pro-wallons n'ont pas cessé de réclamer une modification du statut imposé à leur commune par le «*diktat* flamand» mais leurs revendications n'ont jamais abouti à une modification effective du statut d'appartenance régionale de leur commune. Leurs initiatives ont

cependant provoqué plusieurs crises gouvernementales et elles ont conduit à un approfondissement progressif des structures fédérales du pays.

LA QUERELLE ET LA RÉSISTANCE FOURONNAISE

Plagiant René Goscinny, «Nous sommes en 1970 (1980... 1990...) après Jésus-Christ. Toute la Flandre est occupée par les Flamands... Toute? Non! Une petite commune peuplée d'irréductibles Wallons résiste encore et toujours à l'invasisseur...».

C'est que depuis les élections municipales («communales») de 1964, soit juste après le transfert au Limbourg, c'est la liste francophone, sous le slogan de «Retour à Liège», qui a toujours remporté les élections (jusqu'aux communales du 8 octobre 2000, dont nous reparlerons). C'est pourquoi les Flamands n'auront cessé de harceler les irréductibles Wallons.

La voie de fait

D'abord par la violence: sur le terrain, c'est à la fin des années 70 que Fourons s'est fait connaître dans l'actualité internationale, à cause des troubles et manœuvres musclées qu'y provoquaient régulièrement des «marcheurs flamingants». Puis, la bagarre s'est déplacée sur le plan administratif où la Flandre modifie constamment les règles du jeu afin d'imposer son influence et diminuer celle des francophones.

La voie administrative

À l'issue des élections communales de 1976 qui donnent de nouveau la victoire à un bourgmestre francophone, la Flandre obtient du Conseil d'État l'annulation de l'installation des conseillers communaux francophones sous prétexte que la prestation de serment devait se faire en néerlandais uniquement³.

Un second exemple nous entraîne à évoquer la figure de José Happart, leader incontesté du mouvement fouronnais. Il se fait connaître de l'actualité lors des manifestations et incidents communautaires divers qui émaillèrent la vie des villages fouronnais de 1975 à 1982. Rapidement, ce jeune

3 La législation belge comporte (encore maintenant) le principe inepte en vertu duquel des textes légaux issus d'un compromis entre les États fédérés (à l'époque, les régions) peuvent être interprétés, mis en œuvre et réorientés par un organe qui ne représente qu'un seul de ces États. En conséquence, même dans une commune linguistiquement mixte et au statut politique contesté telle que Fourons, c'est une Chambre unilingue néerlandophone qui, en dernier ressort, peut décider de l'acceptation ou du refus d'un bourgmestre régulièrement élu par le corps électoral, en majorité francophone.

agriculteur wallon, président de l'association francophone «Action fouronnaise», prend la tête de la cause des Fourons. Pour la Wallonie il devient le symbole par excellence de la «résistance contre l'impérialisme flamand», alors qu'en Flandre, les médias le présentent comme un «chef de bande», un «terroriste», comme l'homme à abattre.

Aussi, aux élections communales de 1982, la majorité des électeurs fouronnais plébiscite José Happart, qui est proposé comme candidat bourgmestre de la commune. Ce choix aurait dû forcément provoquer une crise majeure et conduire à de nouvelles négociations; il ne fait aucun doute que les Flamands ne pouvaient tolérer qu'une commune faisant officiellement partie de la Flandre fût dirigée par celui que leur presse présentait unanimement comme l'ennemi public numéro un de la nation flamande. Aussi somme-t-elle le ministre de l'Intérieur de refuser la nomination de José Happart au poste de bourgmestre. Mais ce dessein se heurte à des difficultés juridiques: en saine démocratie, l'on ne peut s'opposer à la nomination d'un maire librement choisi par le corps électoral sans invoquer de raisons légales graves. Cette fois, la Flandre lui impose la connaissance du néerlandais. Or cette connaissance de la langue officielle de la région ne figurait explicitement dans aucune loi comme condition d'accession au poste de bourgmestre; les impératifs des lois linguistiques s'appliquaient seulement au personnel administratif, et non pas aux mandataires politiques⁴. José Happart fut quand même sommé de prouver sa maîtrise du néerlandais mais pour des raisons de principe, celui-ci refusa de se soumettre à un quelconque examen linguistique. Le Conseil d'État annula sa nomination et l'affaire contribua, une fois de plus, à faire éclater une crise gouvernementale, suivie de la démission du gouvernement le 19 octobre 1987.

Depuis, les juristes flamands ont également déduit des lois linguistiques (pourtant inchangées depuis 1962) que les conseillers communaux ne peuvent s'exprimer qu'en néerlandais.

Aux élections communales suivantes (en 1988), les règles avaient encore un peu changé: *Fourons et 7 autres communes belges (sur 589) auraient désormais droit à un collège d'échevins directement élus à la proportionnelle, quelle que soit leur appartenance politique*. Une autre modification de la Loi communale introduit en plus l'obligation pour le collège échevinal de prendre ses décisions par consensus. L'ensemble des nouvelles dispositions

4 Dans un premier temps (1973-1982), la chambre néerlandophone du Conseil d'État avait établi l'obligation pour les mandataires politiques d'*utiliser* la langue officielle de la région où ils étaient élus; ce n'est qu'à partir de 1983 qu'elle leur imposa également la *connaissance* de la langue de la région comme condition de nomination.

revient donc à donner un droit de veto à tout échevin, même s'il appartient à l'opposition.

En ce qui concerne les citoyens, la confusion s'est encore aggravée parce que de nouvelles dispositions légales ont été introduites (essentiellement des restrictions aux «facilités»), qui ne concernent que certaines communes à régime spécial, dont Fourons. En application des circulaires Peeters, Martens et Van den Brande (1998), les autorités flamandes envoient désormais les formulaires d'imposition rédigés exclusivement en néerlandais. En toute illégalité puisque, conformément à la Constitution et aux lois linguistiques, les francophones domiciliés dans les communes à facilités, dont l'appartenance linguistique est démontrée, doivent recevoir ces documents en français.

La voie financière

La dernière stratégie s'appuie sur la force économique: investissements institutionnels visant à attirer de la population flamande aux Fourons (par exemple, construction d'une école flamande, installation d'une brigade de gendarmerie flamande), construction d'habitations sociales pour les Flamands (le logement est compétence de la Région), ouverture du centre VOEREN 2000, véritable machine de propagande, acquisitions de terrains par les autorités flamandes, droit de préemption sur toutes les transactions immobilières et autres manœuvres s'ajoutent aux litiges coutumiers visant à déposséder les francophones autochtones pour mieux les remplacer.

Enfin, récemment, les élections communales d'octobre 2000 ont pour la première fois donné la majorité à la liste flamande, grâce à la participation massive des électeurs hollandais domiciliés en Belgique: 80% des 600 résidents hollandais se sont manifestés, or 269 voix départageaient «Retour à Liège» de la liste flamande au scrutin précédent. L'opinion n'a pas attendu les résultats pour révéler que les résidents communautaires auraient reçu des «petits cadeaux» (abonnements au journal local limbourgeois, brochures sur la province du Limbourg, tickets de bus, visites touristiques...) pour les inciter à se présenter aux urnes. Les défenseurs de «Retour à Liège» ont immédiatement dénoncé ce démarchage et introduit un recours pour annuler les élections, mais aucune irrégularité dans le financement de la campagne n'a pu être prouvée (les cadeaux ont été financés par une société privée) et le Conseil d'État a rejeté le recours.

Épilogue

C'est ainsi que depuis le 10 juillet 2001, c'est un bourgmestre flamand qui préside à la destinée de la commune. Première manifestation de pouvoir: un panneau de signalisation unilingue (en langue néerlandaise) a été posé 5 jours après l'installation du nouveau conseil communal. Peu après, la commune a mis en vente publique des logements sociaux, mettant ainsi à la rue une quarantaine de francophones, sous prétexte d'assainir les finances municipales. Or ces gens ne disposent d'aucune possibilité de se reloger à Fourons, l'affluence des résidents hollandais et allemands ayant rendu l'immobilier inabordable.

Désormais, c'est impuissant que les Wallons assistent à ce que d'aucuns appellent «une épuration»; d'autres appellent cela «de la discrimination positive en faveur des Flamands des Fourons»...

Affaire à suivre.

CONCLUSION

Une conclusion s'impose à l'évidence: dans le conflit fouronnais, le poids du nationalisme est énorme. Arnel Wynants, professeur à l'université de Liège, recense deux formes principales de nationalisme: à côté de la forme constructive (lorsqu'il existe au préalable une conscience d'unité nationale fondée sur une base non-politique, par exemple sur la culture), il en distingue une autre, plus pernicieuse, et qui pourrait s'appliquer ici:

La seconde, que certains auteurs appellent la forme négative ou exclusive est une forme homogénéisatrice et destructrice: une fois que l'entité politique existe (notamment sous forme d'un État indépendant) le nationalisme consiste généralement à tenter d'y imposer l'homogénéité non-politique (culturelle, religieuse, linguistique, ethnique, etc.), visant à la négation ou à la *destruction* des minorités qui peuvent y subsister⁵.

Le principe de la territorialité qui sous-tend la législation linguistique belge vise à établir l'homogénéité culturelle, ce qui s'apparente à l'institutionnalisation d'une forme de pureté ethnique⁶. Heureusement, la Belgique

5 WYNANTS, A., *La Wallonie, une région en Europe*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1997.

6 On constate que, depuis quelque temps, les exceptions à ce principe de territorialité font l'objet d'attaques en règle. Pour ce qui est des facilités, leur suppression est, de toute évidence, inscrite à l'ordre du jour du nationalisme flamand. Ainsi, en contradiction flagrante avec le texte de la législation sur l'emploi des langues (art. 8: «Sont dotées d'un régime spé

est un pays civilisé et contrairement à ce qui se passe souvent ailleurs, 150 ans de luttes linguistiques se soldent par un bilan relativement acceptable. Cependant, il importe de se demander jusqu'où peut aller l'homogénéisation culturelle ou linguistique... S'agit-il seulement de promouvoir sa propre culture? Ne va-t-on pas, dans la foulée, suggérer de ne plus soutenir, reconnaître ou tolérer d'autres cultures?

Mais l'affaire des Fourons, c'est aussi le retour de la monnaie. Les Flamands, blessés —non sans raison— par des années de domination francophone, se montrent peu enclins aux concessions. C'est l'heure de la revanche, au mépris du large mouvement de respect des particularismes et cultures locales.

Aujourd'hui la lutte continue mais il semble que la cause des Fouronnais francophones soit perdue à jamais. Peut-être même que la crise fouronnaise passera dans le domaine de l'anecdote, comme une simple querelle linguistique. Il n'en reste pas moins qu'en Wallonie, l'affaire des Fourons a suscité une *prise de conscience communautaire* jusque-là pratiquement inexistante (contrairement à la Flandre), qui a permis les processus de régionalisation, de communautarisation et enfin le fédéralisme, auxquels la majorité des francophones n'étaient guère favorables à l'origine —leurs revendications d'autonomie étant essentiellement de nature économique.

Par ailleurs, on a vu que les Fourons ont longtemps symbolisé la détermination wallonne de conserver démocratiquement une présence francophone dans le Limbourg. L'on pressent d'emblée le conflit: territoire/culture. Aussi pourrions-nous encore interpréter l'affaire des Fourons comme l'affrontement entre le droit du sol (d'origine germanique) et le droit des gens (d'origine romaine): pour les uns, la terre (flamande) commande; pour les autres, c'est la volonté des citoyens qui prévaut.

Ceci nous entraîne à questionner d'une part la légitimité du transfert des Fourons à la Flandre et d'autre part, le double découpage de la Belgique en états fédérés. Vraisemblablement, ce conflit inextricable pourrait être évité si territoire et culture coïncidaient, autrement dit si les régions autonomes belges et les communautés linguistiques concernaient les mêmes populations, les mêmes espaces.

Pourtant et malgré ses imperfections, le modèle fédéral belge apparaît aux yeux du monde comme une réussite du genre. Les institutions instaurées

cial en vue de *la protection* de leurs minorités»), on répète inlassablement que les facilités ont toujours été conçues comme des mesures transitoires destinées à faciliter *l'assimilation* des habitants pratiquant une langue minoritaire.

par les réformes constitutionnelles successives accordent une réelle autonomie de décision, dont bénéficient les groupes linguistiques de ce pays. Il s'agit de *communautés linguistiques souveraines* dont on trouve peu d'exemples dans le monde.

Les compromis belges n'ont néanmoins pas réussi à garantir une stabilité certaine à l'État fédéral car les scénarios de sécession semblent de plus en plus d'actualité. Au lieu d'être un *fédéralisme de collaboration*, il semble bien que la Belgique se dirige vers un *fédéralisme de confrontation*. C'est peut-être l'essence même d'un fédéralisme à deux, où ce qui est acquis par l'une des parties est perçu comme se faisant au détriment de l'autre. Il reste à espérer que les deux grandes communautés réussissent à développer une véritable «culture fédérale», au risque d'ouvrir la voie au divorce belge.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

WYNANTS, A., *La Wallonie, une région en Europe*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1997.

LOS ESPACIOS FÍSICOS, HISTÓRICOS Y SIMBÓLICOS DE LA MINORÍA FRANCÓFONA DE ONTARIO (CANADÁ)

BÁRBARA FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN

Ontario ha sido desde su origen la prolongación natural de Quebec. Los quebequeses han transitado intermitentemente a lo largo de tres siglos por esta provincia oficialmente anglófona. Dos períodos muy diferentes marcan los espacios de la minoría francófona de esta provincia: el primero se extiende desde los primeros asentamientos hasta los años 60, cuando se produce la Revolución Tranquila en Quebec y los «Estados Generales» en Montreal; durante este período, el espacio físico, social y simbólico se organiza en torno al pueblo, a la parroquia y a la ideología del antiguo régimen: una lengua, una fe. El segundo periodo, que abarca los últimos treinta años, está marcado por la diseminación grupal, la laicización y la apertura a la modernidad, incluyendo el bilingüismo como una de las señas de la identidad franco-ontariana.

EL ESPACIO FÍSICO Y HUMANO EN EL TIEMPO Y EN LA HISTORIA

Antes de nada, algunas cifras que nos permitirán enmarcar la región en su espacio físico y humano: Ontario es la provincia más grande de Canadá en superficie (1 068.582 Km²) y la más poblada, con 10,7 millones de habitantes (de un total de 28.846,8 millones, es decir, más de un tercio de la

población total según el censo de 1996) de los cuales algo más de 9 millones hablan sólo inglés, 1.234.895 son bilingües y 47.000 sólo hablan francés¹.

Gaétan Gervais², eminente historiador de la Universidad Laurentienne de Sudbury, habla de tres edades en la historia del Ontario francés: la francesa, la canadiense-francesa, y la franco-ontariana. La primera de ellas, desarrollada en los siglos XVII y XVIII, correspondería a las primeras exploraciones francesas y a los primeros asentamientos y misiones de las órdenes religiosas llegadas del viejo continente. Étienne Brûlé, sería el primer europeo que, enviado por Champlain en 1610, pisa tierras de Ontario (llamado entonces «pays d'en haut», en relación al curso del río San Lorenzo, columna vertebral de la colonización francesa en Canadá). Luego le seguirán otros muchos «coureurs de bois» en busca de pieles y otros viajeros que recorrerán la región, hasta la cesión del país a Inglaterra en 1760. Militares, misioneros, exploradores y comerciantes de pieles ocupan las tierras de «arriba» a lo largo y ancho de su extensión bautizando fuertes y pueblos, como así lo demuestra la toponimia local. La complicidad con los hurones frente a los iroqueses e ingleses marcará momentos trágicos en la historia de los primeros colonos o «habitants» franceses en la región ontariana de este período.

El tratado de París (1763) significa para Francia la pérdida total de su colonia canadiense de la que serán beneficiarias Inglaterra y España. La memoria histórica de los canadienses vive y siente este momento como el abandono de la madre patria que preferirá las ricas especias de las Antillas a los «quelques arpents³ de neige», como había denominado Voltaire a la Nueva Francia⁴. Cuando veinte años más tarde, Gran Bretaña pierde su

1 Quebec es la provincia con mayor número de francófonos (82,2%); le siguen Ontario y Nuevo Brunswick, con 7,7% y 3,6% respectivamente. Ontario ocupa, sin embargo el tercer lugar en cuanto a la importancia relativa con el 4,8% de la población provincial. Esta proporción es aún menor si nos atenemos al francés como lengua de uso: sólo el 3%. ALLAIRE, G., *La francophonie canadienne*, Québec-Sudbury, AFI-CIDEF-Prise de parole, 2001, p. 115.

2 GERVAIS, G., «L'histoire de l'Ontario français (1610-1997)» in *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les éditions d'Acadie, 1999, pp. 145-162.

3 El diccionario bilingüe Larousse (1992) traduce «l'arpent» como «arpende», medida agraria francesa [entre 42 y 51 áreas]. En *Observaciones* se sugiere la traducción posible por *fanega*, medida española de 64 áreas

4 «Le traité de Paris une fois signé et connu ici, les Canadiens n'ont pas compris que la métropole les ait cédés à la Grande Bretagne. Il n'y eut aucune manifestation de satisfaction à cette nouvelle et les quelques témoignages qui nous sont parvenus sont empreints de la douleur, du chagrin et de l'incopréhension du sort qui leur était fait. Louis XV ne fut tenu en aucun cas responsable, tellement le sentiment monarchique était demeuré intact. (...) Le

imperio y sus trece colonias americanas acceden a la independencia, las oleadas de inmigrantes americanos, procedentes de los EEUU y leales a la corona británica, irán ocupando masivamente esta región e instalándose en ella⁵. Esta nueva situación (aumento considerable de anglófonos) conducirá al Acta Constitucional de 1791 mediante la cual la región se dividirá en dos mitades, el Alto y el Bajo Canadá, siendo la primera (Ontario actual) fundamentalmente anglófona y la segunda (Quebec actual) francófona, característica que van a conservar hasta hoy. A partir de este momento, los franco-parlantes de la zona, alejados de Quebec y con una influencia anglófona creciente y omnipresente, asistirán a una intermitencia en cuanto al aumento o disminución de su población, debida a diferentes causas.

La edad canadiense-francés o franco-canadiense, comienza en el marco del Segundo Imperio Británico, a inicios del siglo XIX, y se extenderá hasta 1969, fecha histórica de la que se hablará más adelante. Las sucesivas oleadas de emigrantes francófonos van a caracterizar este largo y convulso período. La explotación forestal de la región⁶ por un lado y las serias dificultades económicas de los agricultores canadienses franceses del Quebec por otro, traerá consigo una repoblación francófona y una ocupación paulatina de los condados vecinos de la zona peninsular formada por los ríos Ottawa y San Lorenzo. Huyendo de la hambruna y procedente de Escocia, Irlanda e Inglaterra, se produce, entre 1825 y 1840, una afluencia masiva de anglófonos que se incorporarán a la explotación agrícola, aumentando de forma considerable el efectivo de la región y configurando el perfil fundamentalmente de lengua inglesa de la población ontariana.

Sin embargo, también a mediados del siglo, la alta natalidad franco-canadiense, los cambios de la explotación agrícola y la lentitud de la industrialización en Quebec, va a impulsar un nuevo movimiento migratorio de francófonos hacia el valle del Outaouais, y también hacia el norte (North Bay, Sudbury y Sault-Sainte-Marie), en torno a la construcción de los dos

clergé déclare que ce qui arrivait aux Canadiens était la juste punition du ciel pour leurs fautes. Et ce fut ensuite, pour une génération, le silence sur l'événement qui avait changé le destin des Canadiens». GALARNEAU, Cl., «Aux frontières du mythe et de la réalité» in *Revue de l'Université d'Ottawa*, 55, 1985, p. 54.

5 «Loyalistes» en francés y «League of Empire Loyaliste» en inglés. La corona británica tratará con mimo a estos súbditos anglófonos, concediéndoles tierras y generosas prebendas con el fin de facilitar su instalación en el nuevo estado al que darán un impulso fabuloso.

6 Las guerras napoleónicas obligan a Inglaterra a recurrir a la madera de sus colonias canadienses para la construcción naval, lo que lleva a una explotación sistemática de los bosques de la región.

ferrocarriles: el primero, que atraviesa Ontario, el Canadien Pacifique (entre 1880 y 1886) se extiende desde Montreal hacia el oeste canadiense, y el segundo, el Transcontinental (entre 1906 y 1914), que unirá Quebec a Winnipeg. El descubrimiento de minas de níquel y de cobre en Sudbury atraerá también un gran número de emigrantes procedentes de Quebec. En 1871, de los más de un millón y medio de habitantes de Ontario, sólo un 4,6% es de origen francés⁷, pero esta población irá incrementándose de forma continuada hasta llegar a un 10% en 1960. Hacia 1880, la industria forestal está en su apogeo y contribuirá al desarrollo de nuevas vías de comunicación y al establecimiento de las bases para el desarrollo económico y urbano de Ontario. De nuevo la provincia encontrará en Quebec mano de obra barata y disponible, lo que hará aumentar aún más el efectivo francófono de la región. El sentimiento de ser la prolongación natural de Quebec persistirá para muchos habitantes francófonos del Este y Nordeste ontariano:

En franchissant l'Outaouais, les Canadiens français transportent avec eux tout leur bagage culturel. A dire vrai, s'ils quittent leurs terres ancestrales, ils n'ont pas pour autant le sentiment de s'exiler en terre étrangère et de devoir renoncer à leur identité. Ils se perçoivent comme des migrants à l'intérieur d'un pays qui leur appartient. Ils sont d'ailleurs confirmés dans leur conviction par des chefs politiques et religieux qui mettent tout en œuvre pour préserver leur acquis culturel et qui leur rappellent souvent la signification missionnaire et salvatrice de leur présence en terre anglo-protestante⁸.

La explotación agrícola se desarrolló paralela a la explotación forestal y minera y, hasta principios del siglo XX, se mantuvo predominante a pesar de que en el resto de los países industrializados aumentara la población urbana. Muchos franco-canadienses se instalarán en las tierras cercanas a aquellas explotaciones forestales y mineras para alimentar a los obreros que trabajaban en ellas. Se desarrolló entonces una estrategia de desarrollo colonizador por parte de la *intelligentsia* franco-canadiense (políticos, clero y profesionales) fundamentada en dos instituciones básicas, la escuela y la parroquia,

7 «En 1851, la population de l'Ontario est près d'un million de personnes. Elles se concentrent essentiellement dans le centre et le sud de la province. De ce nombre, à peine un peu plus de 25.000 sont d'origine français». GILBERT, A., «Les espaces de la francophonie ontarienne» in *Francophonies minoritaires au Canada*, *op. cit.*, p. 56.

8 GRIMARD, J., *L'Ontario français par l'image*, Montréal, Études Vivantes, 1981, p. 51.

destinadas ambas a garantizar la supervivencia cultural y lingüística de los emigrantes francófonos⁹. La Santa Madre Iglesia católica, omnipresente en la organización de la vida de Quebec, se encargará de continuar esta tarea en la «prolongación natural de Quebec» que era Ontario, además de representar simbólicamente el cordón umbilical que les unía a la madre patria chica.

Esta organización protectora por parte de la Iglesia católica no irá sin enfrentamientos sucesivos con los obispos irlandeses; primero por la cuestión de los límites de las diócesis y luego por el problema lingüístico, ya que aquellos preconizaban el uso del inglés para todos los católicos de América del Norte. La cuestión de la escuela privada y católica, primero, y pública, laica y «separée»¹⁰ después, va ser el caballo de batalla y principal puntal reivindicativo de los franco-canadienses de Ontario hasta el punto de marcar la historia social y política de casi todo el siglo XX. El número creciente de francófonos en la primera mitad del s. XX¹¹, hace temer a la mayoría anglófona una preponderancia del hasta entonces grupo minoritario francófono¹². El momento culminante de la fricción fue la adopción en 1912 del Reglamento 17, que limitaba el uso del francés en los dos primeros años de la escuela primaria, y la del Reglamento 18 que cortaba la financiación gubernamental a aquellos consejos escolares que no lo acataran.

9 «Le mot d'ordre des politiciens, des professionnels et du clergé fut de peupler et de coloniser. (...) Si, au Canada français, la colonisation profita d'une ferveur quasi religieuse, c'est que cette politique s'intégrait dans le grand dessein du nationalisme catholique canadien-français, une idéologie qui réservait une place d'honneur à la vocation agricole». GERVAIS, G., «L'histoire de l'Ontario...», *op. cit.*, p. 149.

10 Las escuelas «separadas», son hoy escuelas confesionales católicas (francófonas o irlandesas —y por lo tanto, anglófonas—) que se mantienen con subvenciones estatales. «Les écoles des Franco-Ontariens, surtout regroupées dans le réseau des écoles publiques avant 1885, se retrouvent le plus souvent dans le réseau des écoles séparées par la suite. Le changement est dû à la fois aux nouvelles politiques anti-françaises du gouvernement provincial et aux efforts conjugués des évêques catholiques. (...) Le premier quart du vingtième siècle sera pour les Franco-Ontariens une épreuve de force tant avec le gouvernement de l'Ontario qu'avec les Irlandais catholiques de l'Ontario qui cherchent à angliciser les francophones». CHOQUETTE, R., *La foi gardienne de la Langue en Ontario, 1900-1950*, Montréal, Bellarmin, 1987, p. 110.

11 «Dans la loi de l'Ontario, les écoles sont divisées selon un critère confessionnel et non selon un critère linguistique (...) Depuis 1786, les Franco-Ontariens se sont dotés d'écoles françaises qui se multiplient lors de l'importante immigration des Québécois vers l'Ontario après 1851. (...) C'est dire qu'entre 1851 et 1951, pendant que la population total de l'Ontario se multipliait quatre fois et demi, celle de Franco-Ontariens se multipliait par 18». *Ibid.*, p. 108.

12 Los 14.000 franco-canadienses de 1842 se convirtieron en 212.000 en 1911». GERVAIS, G., «L'histoire de l'Ontario...», *op. cit.*, p. 150.

L'Association canadienne-française d'éducation de l'Ontario (ACFÉO) creada dos años antes para promover la educación en francés, se armó con todas sus fuerzas y puede decirse que, hasta el día de hoy, ha sido la plataforma más eficaz de la minoría franco-parlante de Ontario para hacer oír sus reivindicaciones.

La tercera edad propuesta por G. Gervais sería la franco-ontariana, marcada por los acontecimientos acaecidos en torno a la celebración de los Estados Generales en Montreal en 1966 a raíz de la Revolución tranquila de Quebec¹³. El alejamiento entre el nacionalismo quebequense y las minorías francesas del resto de Canadá se hace cada más grande y evidente. El nacionalismo franco-canadiense, preconizado otrora por el nacionalismo católico, será reemplazado por un nacionalismo quebequense¹⁴ que llevará consigo un efecto de fagocitación y multiplicación de otros micro-nacionalismos, obligando al resto de las minorías francófonas del país a autodefinirse ya sin el referente cultural histórico de Quebec. En Ontario, la ACFEEO decidirá boicotear los estados generales en 1969, muestra evidente de la ruptura. «*Ainsi, l'Ontario français cessa d'être la partie ontarienne du Canada français, pour devenir la partie française de l'Ontario*» (Gervais: 1999, 157). A partir de este momento la minoría franco-ontariana irá a la búsqueda de unas nuevas señas de identidad que les sean propias. Los últimos treinta años han significado una trayectoria de reafirmación «identitaire», en relación con el grupo anglófono dominante y en relación con el referente quebequense perdido; para ello, el bilingüismo ha sido una de las bazas que mejor ha podido esgrimir el franco-ontariano no sólo como característica definitoria sino también como trampolín para su promoción individual y social:

Dans le passé, la langue française en tant qu'élément d'identification était subordonnée à la religion catholique; aujourd'hui, elle est subordonnée à l'anglais, dans l'univers social du bilinguisme. Les Canadiens français

13 «Au cours des années soixante, les nationalistes se tournèrent résolument vers le seul gouvernement provincial dominé par une majorité canadienne-française, c'est à dire le Québec, pour la mise en oeuvre d'une important train de mesures économiques et sociales qui sous le gouvernement libéral de Jean Lesage, prirent le nom de «Révolution tranquille» (1960-1966). GERVAIS, G., «L'Ontario français et les «États généraux du Canada français» (1966-1969) » in *Cahiers Charlevoix*, 3, 1998, p. 235.

14 «Pour se disculper d'avoir largué le Canada français, les néo-nationalistes québécois se convainquirent qu'ils n'avaient abandonné que de morts (les «dead duks», les «cadavres encore chauds»). Ainsi, dans les milieux séparatistes, on éleva au rang d'axiome l'affirmation que les minorités françaises du pays étaient soit mortes, soit moribondes, en tout cas sans avenir». *Ibid.*, *loc. cit.*

catholiques sont devenus des francophones bilingues. De plus, l'ensemble des facteurs de modernisation fait qu'en Ontario le bilinguisme réunit le français, une langue coupée de la réalité quotidienne, folklorisée, banalisée, et une langue d'actualité, l'anglais, qui colle à notre modernité, mais qui structure, avec les institutions de la société globale, nos manières de faire, de penser et de sentir: ce sont les phénomènes d'intégration et d'acculturation. Dans la société traditionnelle, la religion confirmait et consolidait la différence ethnique, alors qu'aujourd'hui le bilinguisme introduit et favorise l'intégration à la société globale¹⁵.

EL ESPACIO CULTURAL Y LAS INSTITUCIONES FRANCÓFONAS TRADICIONALES: LA IGLESIA, LA FAMILIA Y LA ESCUELA

Durante mucho tiempo, los franco-canadienses de Ontario, pese a ser una minoría, pudieron mantener su lengua, su religión y sus tradiciones gracias a la tendencia de organizarse en pequeñas aglomeraciones rurales en torno al centro de culto, como suelen hacer la mayoría de pueblos emigrantes. La transmisión de los valores culturales, al igual que en el resto del país, se efectuó a través de la iglesia, de la escuela y de la familia¹⁶. Rural y aislada, la sociedad franco-ontariana pudo así protegerse de la influencia anglófona durante muchos años; replegada sobre sí misma, concentrada en comunidades locales, amparada por la omnipresencia de la Iglesia (garante de la formación religiosa y de la enseñanza escolar), la sociedad franco-ontariana perpetuaba así las sólidas tradiciones culturales, transmitidas por la lengua francesa y la religión católica. El espacio físico e ideológico que ocupaban la institución eclesial católica y sus dignos representantes, constituían la garantía, el baluarte y la salvaguarda de la lengua y de la cultura de la minoría francófona. El lema «la langue gardienne de la foi et la foi gardienne de la langue»¹⁷, que todavía hoy se esgrime como resumen perfecto de las

15 BERNARD, R., «Le rôle social des institutions ethniques» in *Revue du Nouvel Ontario*, 8, 1986, p. 45.

16 «L'Ontario français adopta une stratégie de développement reposant sur deux institutions fondamentales, destinées à assurer la survie culturelle et linguistique: l'école et la paroisse, l'une et l'autre devaient être catholiques et française. Si le clergé catholique, notamment par ses communautés religieuses, a joué un grand rôle dans la vie des minorités, c'est qu'il possédait les ressources financières et humaines à l'établissement et au maintien des institutions scolaires, religieuses et culturelles (...) Écarté du pouvoir politique, le Canada français s'organisa, sous la tutelle cléricale, pour créer un réseau privé d'institutions». GERVAIS, G., «L'histoire de l'Ontario...», *op. cit.*, p. 153.

17 «Dans ce contexte, la religion catholique, élément ethno-culturel profond, est étroitement liée au fait français, et les deux éléments constituent le noyau dur de la culture qui

señas de identidad del pasado franco-canadiense, ha sido verdad hasta los años sesenta, cuando se produce la laicización progresiva de la población y la «Revolución tranquila» de Quebec. Hasta entonces, las parroquias católicas aglutinaban a sus feligreses y preconizaban la endogamia como la mejor estrategia para mantener vivas la lengua y costumbres ancestrales. La altísima natalidad y la encomiada endogamia preservaban así a las minorías francófonas del peligro constante de asimilación y disolución en la mayoría anglófona a la que se han enfrentado siempre los grupos minoritarios francófonos fuera de Quebec. Pero además les proporcionaba un sentimiento de pertenencia a una colectividad fuertemente cohesionada como grupo étnico, lingüístico y confesional. De este modo, el Ontario francés, pudo mantenerse dentro de esos límites espaciales, ideológicos y culturales hasta principios, e incluso mediados del s. XX, teniendo siempre a Quebec como referente cultural.

L'ethnicité est un phénomène essentiellement social qui a comme lieu principal le processus de socialisation qui permet à des personnes de partager une culture, une identité et une histoire. L'ethnicité est donc acquise, basée sur des différences et de ressemblances, et maintenue par des institutions sociales qui établissent des frontières communautaires de reconnaissance ethnique, frontières qui balisent l'identité individuelle. Les éléments conjoncturels associés à la langue française en Ontario, notamment l'origine québécoise, l'histoire rurale et le catholicisme, constituent des particularismes culturels qui peuvent marquer les ressemblances et les différences entre les Franco-Ontariens et les autres groupes ethniques de l'Ontario¹⁸.

De este modo, la familia franco-canadiense de Ontario, fértil y prolífica, fervientemente católica y franco-parlante, se desarrollaba penosamente debido a su precaria economía, pero feliz y contenta al sentirse protegida de la amenaza exterior gracias a la tutela y amparo de la Iglesia. No obstante, esta situación presentaba su contrapartida negativa a esta minoría lingüística y étnica quien soportaba igualmente una pesada herencia: su debilidad numérica respecto de la mayoría anglófona, su status socioeconómico desfavorable, su baja escolarización y su escasa influencia política, factores todos que contribuirán a mantener al Ontario francés en un estado de infe-

favorise l'éclosion du sentiment d'appartenance au groupe canadien-français de l'Ontario». BERNARD, R., *op. cit.*, p. 44.

18 *Ibid.*, pp. 42-45.

rioridad que lo marginará durante mucho tiempo respecto de la sociedad global.

EL NUEVO ESPACIO DE LA MODERNIDAD: INDUSTRIALIZACIÓN, LAICIZACIÓN, DESMEMBRAMIENTO, EXOGAMIA, Y BILINGÜISMO

El final de la 2ª Guerra Mundial supondrá un momento determinante en lo referente al espacio físico de los grupos francófonos aunados tradicionalmente en torno a la parroquia. Atraídos por la industria y el progreso de las grandes ciudades, los franco-canadienses de Ontario se fundirán en el gran movimiento de urbanización y abandono de las tierras lo que conllevará un cambio substancial en la estructura espacial, vital y mental del mundo francófono. Este cambio se radicalizó y cristalizó en torno a los años 1960, siendo dos las causas que propiciaron el cambio fundamental en la sociedad franco-ontariana.

Por una parte, lo que podemos llamar la «modernidad», esto es la industrialización y la urbanización de las ciudades con todo lo que esto lleva consigo: desruralización, desmembramiento de las familias, y laicización progresiva. Los franco-ontarianos, deseosos de salir de su aislamiento y de participar en los beneficios socio-económicos que les ofrece el país enriquecido a partir de la 2ª Guerra Mundial, abandonan progresivamente el marco restringido del mundo rural y se incorporan paulatinamente al progreso de la ciudad en busca de su promoción económica y social. Pero lo hacen individualmente, diseminándose aquí y allá, perdiendo la cohesión como grupo, e iniciándose poco a poco la inevitable integración y asimilación con la mayoría anglo-parlante. Se abren a nuevas influencias, acogen en sus hogares a todos los medios de comunicación (la radio, la TV, la música moderna, fundamentalmente americana) y la repercusión de esta apertura se deja sentir muy rápido en los jóvenes: primero, se persigue y se lucha por el bilingüismo como baza de promoción individual y laboral, y, casi consiguientemente, se abren las puertas a la exogamia, aumentado de manera considerable los matrimonios mixtos, y con ellos la anglicación progresiva de la familia. En 1971, la tasa de asimilación había aumentado ya en el 26% en el total de Ontario (56% en el sur y 21% en el norte). Se oirán entonces voces de alarma, y los franco-ontarianos se espantan al darse cuenta de que, para existir y para prosperar socialmente, tienen que asimilarse al anglófono, hablar su lengua y vivir según sus parámetros sociales y culturales.

La déruralisation, l'industrialisation, la dispersion, la minorisation, la bilinguisation et l'exogamie force l'hermétisme social, fractionnent la communauté traditionnelle et font éclater le noyau dur de la culture

canadienne-française de l'Ontario (...) nous expliquons et justifions presque toujours notre francité par le bilinguisme: je fréquente l'école française, mais j'apprends l'anglais; je suis francophone, mais je suis bilingue¹⁹.

La segunda causa de este cambio profundo es la llamada «Revolución tranquila» experimentada por Quebec en torno a los años sesenta; ello supuso para esta provincia la afirmación rotunda y sin paliativos de su identidad, con la consecuencia inmediata de dejar sin referente a los francófonos que vivían fuera de Quebec²⁰. A partir de este momento, el franco-canadiense se mengua como concepto y estalla en diversas «nacionalidades»: acadiense, franco-ontariano, franco-manitobano... En adelante el pueblo franco-canadiense de la diáspora, los «hors-Quebec» afincados en tierras diversas, se lanzan a la necesaria búsqueda de su propia identidad. Si el franco-canadiense se sentía otrora abandonado por la madre patria (Francia) el franco-ontariano se siente doblemente huérfano, pues también ha sido «abandonado» por la hermana mayor (Quebec), además de tener que aceptar que la patria «madrasta» (por continuar en el campo semántico familiar) siga imponiéndole sutilmente sus razones de estado mayor.

CONCLUSIÓN

Hoy el Ontario francés cuenta con unas 550.000 personas cuya identidad se sustenta en criterios culturales como la lengua, la enseñanza, la cultura y la historia. Hay quienes ven en la integración en la sociedad global una prueba de asimilación²¹, mientras que otros ven una adaptación necesaria. Lo que es evidente es que el Ontario francés ya no puede contentarse con la baza cultural o lingüística: debe integrarse plenamente en la vida económica, social y política de la provincia ontariana; pero el riesgo de perder las raíces es muy grande. Por ello, es importante establecer no solamente instituciones de

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰ «L'isolement du groupe se voit brisé par l'émergence de la nation Québécoise, ce qui transforme les rapports entre Canadiens français et par l'intégration des francophones à l'économie capitaliste anglo-saxonne». FARMER, D. - POIRIER, J., «Les sociétés et les réalités francophones en Ontario» in *Fracophonies minoritaires au Canada*, *op. cit.*, p. 268.

²¹ «En Ontario, desde 1968, a raíz de una ley provincial que permite la creación de escuelas secundarias de lengua francesa, ha permitido un crecimiento tal que puede afirmarse que la minoría franco-ontariana dispone ahora de un instrumento capital para la transmisión de la lengua y de la cultura francesa, y reconducir la lucha contra la asimilación a la anglofonía dominante». MOUGEON, R., «Impact de l'essor de l'immersion sur l'éducation et le devenir des Franco-Ontariens», in *Revue du Nouvel-Ontario*, 9, 1987, p. 31.

enseñanza homogéneas en ambas lenguas, sino también otras relacionadas con el ámbito social y cultural.. La sociedad minoritaria debe obligatoriamente poseer una serie de instituciones que permitan la relación de sus miembros entre ellos mismos y con el grupo dominante, ya que las instituciones son la base de la sociedad al constituir el marco dentro del cual se desarrolla la vida cultural. «Bref, la nouvelle identité franco-ontarienne cherche à concilier l'appartenance culturelle française, la pleine participation à la vie sociale et économique de l'Ontario, et le maintien des liens politiques canadiens»²². Están en ello. Las discrepancias en la estrategia de cómo llevarlo a cabo son grandes en el seno del grupo minoritario. Sin embargo, no hay otra opción: o se adaptan e integran en el nuevo contexto de la modernidad al tiempo que buscan y afirman sus señas de identidad, reivindicando su cultura y su idiosincrasia por medio de las instituciones, o, si no, poco a poco irán asimilándose y diluyéndose en el océano anglófono cada vez mayor en número y en fuerza antropófaga²³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAIRE, G., *La francophonie canadienne*, Québec-Sudbury, AFI-CIDEF-Prise de parole, 2001.
- BERNARD, R., «Le rôle social des institutions ethniques», in *Revue du Nouvel Ontario*, 8, 1986, pp. 41-48.
- CHOQUETTE, R., *La foi gardienne de la Langue en Ontario, 1900-1950*, Montréal, Les Éd. Bellarmin, 1987.
- FARMER, D. - POIRIER., J., «Les sociétés et les réalités francophones en Ontario», in *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1999, pp. 265-281.
- GALARNEAU, Cl., «Aux frontières du mythe et de la réalité», in *Revue de l'Université d'Ottawa*, 55, 1985, pp. 53-62.

22 GERVAIS, G., «L'histoire de l'Ontario...», *op. cit.*, p. 160.

23 «Dans le domaine des arts, les dernières décennies furent témoins d'une certaine effervescence ...) on peut suivre la progression de la vie artistique dans tous les domaines, surtout en théâtre et en musique populaire. De nombreux organismes ont vu le jour pour encadrer ces activités. Dans les années 1970, c'est à Sudbury que l'expression artistique franco-ontarienne connut le plus d'éclat, mais des manifestations se produisirent dans toutes les régions. *Ibid.*, p. 158.

- GERVAIS, G., «Le problème des institutions en Ontario français», in *Revue du Nouvel Ontario*, 8, 1986, pp. 9-12.
- L'Ontario français et les «États généraux du Canada français» (1966-1969), in *Cahiers Charlevoix*, 3, 1998, pp. 231-364.
- «L'histoire de l'Ontario français (1610-1997)», in *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1999, pp. 145-162
- GILBERT, A., «Les espaces de la francophonie ontarienne», in *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1999, pp. 55-76
- GRIMARD, J., *L'Ontario français par l'image*, Montréal, Editions Études Vivantes, 1981.
- MOUGEON, R., «Impact de l'essor de l'immersion sur l'éducation et le devenir des Franco-Ontariens», in *Revue du Nouvel-Ontario* 9, 1987, pp. 30-45.

EL ESPACIO FRANCÓFONO EN ASTURIAS

ANTONIO NIEMBRO PRIETO
Universidad de Oviedo

Mi propósito es analizar la transformación del espacio geográfico, humano y social de la villa de Avilés y su comarca como consecuencia de la llegada de los valones, centrándonos para ello en dos ejes fundamentales: la correspondencia mantenida por los protagonistas en los inicios de su aventura empresarial y la figura del primer cónsul belga en Asturias, M. Desoignie, como uno de los más destacados ejecutores del proceso, y como cabeza de la descendencia española de la rama Desoignie.

MARCO HISTÓRICO

El espacio francófono en Asturias durante el siglo XIX está ligado a la penetración de una corriente transformadora que se expande por toda Europa llegando a España y Asturias, con más retraso que a otros países del continente. El impulso de La Revolución Industrial se hace notar en Asturias, gracias a motivos político-económicos de microespacios francófonos que se interpenetran con el asturiano.

Dentro de este movimiento, debemos enmarcar la llegada de un contingente importante de belgas —valones en su gran mayoría— a Asturias y que vienen atraídos por las riquezas que esta región posee en su subsuelo, susceptibles de ser simplemente explotadas y comercializadas y, en algunos casos si se dan determinadas circunstancias, transformadas. El objetivo fundamental es sin duda la obtención de un beneficio económico. Ahora bien, la puesta en marcha de recursos humanos y tecnología apropiada, así como la importación de materiales y estrategias productivas, necesarias para la obtención de esos beneficios tienen el efecto consecuente de transformar el espacio geográfico, social y las mismas relaciones personales.

En la región Valona se había conformado una clase burguesa que poseía unos recursos económicos y tecnológicos, acumulados durante el periodo de expansión de la Revolución Industrial. Hay que recordar que las regiones que finalmente acabarán constituyendo el estado belga estaban muy desarrolladas, desde el punto de vista industrial, a finales del siglo XVIII, con unos polos de desarrollo situados en torno a los núcleos mineros. Esta nueva clase, producto de la Revolución Industrial, había decidido traspasar sus fronteras y buscar nuevos desafíos. Trata también de dar salida a sus productos para consolidar su desarrollo industrial. España puede ser una de esas salidas puesto que está más atrasada en este proceso, pero tanto los franceses como los ingleses vigilan celosamente su dominio y no les interesa la presencia de un tercer competidor.

Las primeras relaciones entre los dos países —Bélgica y España— si nos ceñimos al campo diplomático hay que situarlas en el año 1831 en Málaga, año en el que fue creado el primer consulado belga en España¹. Pero las relaciones comerciales entre España y las provincias que más tarde iban a conformar el Estado Belga siempre existieron. Los paños belgas viajaban hacia América del Sur vía España. El comercio y los intereses económicos han precedido a las relaciones diplomáticas. Éstas surgirán cuando los propios intereses económicos así lo aconsejen o demanden. El ministro de asuntos exteriores belga pone de manifiesto este problema en una de sus cartas dirigida a su embajador en Londres: «Les relations avec l'Espagne, et surtout le commerce de toiles et de draps qui se font avec cette contrée souffrent beaucoup de l'absence d'un agent diplomatique belge»².

El consulado de Málaga fue creado por lo tanto bajo la presión y el impulso de los hombres de negocios de Amberes. En estas fechas, además de este consulado, son célebres el de Sevilla por razones obvias —puerta de América— y el de Gijón.

Asturias, del mismo modo que el resto de España, poseía una industria incipiente y necesitaba consolidarse pero carecía de hombres de negocios y por supuesto de una mano de obra especializada —técnicos— para poner en marcha un proceso industrial que, por otro lado, la clase dirigente y la corona inmersa en permanentes conflictos reclamaban. Este hecho, la falta de hombres de negocios y dirigentes capaces, se agravó además con la decisión de emigrar por parte de un grupo importante de liberales —Cortes de

1 GIL-DELGADO, A., *La Compagnie Royale Asturienne des Mines 1833-1868*. Memoria inédita, Universidad católica de Lovaina, curso 1981-1982.

2 Lettre du ministre d'affaires étrangères à Sylvain Van de Weyer, ambassadeur à Londres, 5 mars 1834. Reproducida por GIL-DELGADO, A., *ibid.*, p. 10.

Cádiz y llegada al poder de Fernando VII—³ bien a Francia, bien a Inglaterra y en algún caso también hacia Bélgica. Llorens habla de una cifra en torno a las diez mil personas. Las relaciones diplomáticas con Bélgica se establecen inmediatamente después de la muerte de Fernando VII en 1833.

A lo largo del siglo XIX, España fue el objetivo de las luchas entre franceses e ingleses para tratar de imponer su influencia. El matrimonio de Isabel II fue el punto álgido de la batalla que finalmente daría la victoria a los franceses. Inglaterra rompe sus relaciones diplomáticas con España y los banqueros franceses entran en el país apoderándose del mercado español. Los ingleses se centran en las materias primas, ejemplo seguido por los belgas que se decantarán como veremos por el zinc. Los negocios más conocidos serán sobre todo aquellos que se encuentren en el origen de un consulado, como son los ya citados de Málaga, Sevilla y Asturias con sede provisional en Avilés y posteriormente en Gijón.

Los diplomáticos belgas se limitan a vigilar el comercio y a negociar aspectos relacionados con el mismo. He aquí a modo de ejemplo un extracto de la carta que el director de la *Compagnie Royale Asturienne des Mines* dirige al cónsul belga en Avilés:

Notre question avec la douane de cette ville prend des dimensions aussi colossales que graves. Les rails ne peuvent plus entrer qu'en vertu des concessions particulières, nous devons donc nous en référer à notre acte de concession pour obtenir la libre entrée de tout ce dont nous avons besoin⁴.

En este caso concreto hay que negociar con las autoridades de la aduana de Gijón la entrada de material, libre de derechos, basándose para ello en las escrituras de concesión de terrenos y demás derechos para explotar las minas, acordadas por el gobierno de Madrid.

Las relaciones entre los dos países siempre se desarrollaron en un ambiente de cordialidad, ateniéndose a su larga tradición en común así como a su catolicismo. Por otro lado, las guerras y pronunciamientos estaban siempre presentes e impedían una política de grandes acuerdos. No hay que olvidar que de 1833 a 1868 España contó con cincuenta gobiernos, lo que representa más de un gobierno por año. Este periodo de convulsiones y cons-

3 LLORENS, V., *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra 1823-1824*, Valencia, Castalia, 1979.

4 Carta de Jules Hauzeur dirigida a Adolphe Desoignie. Gijón 24 janvier 1854. Archivo RCA Arnao.

tantes guerras también se hace presente en este punto de la costa cantábrica en donde habían comenzado su actividad:

Vous avez probablement appris par les feuilles que Mrs les Carlistes sont venus nous faire une visite il y a 15 jours; on a tenté de leur résister aux environs d'Oviedo, quelques urbanos (sic) s'y sont fait tuer ou prendre et de là ils sont venus tranquillement jusqu'à la côte; nous n'avons eu à Avilés qu'un faible détachement; ils n'ont insulté personne et se sont contentés d'enlever les chevaux, les armes, en un mot, tout ce qui pouvait leur servir; aujourd'hui le général Espartero est à leur poursuite avec 8 ou 9.000 hommes⁵.

Bélgica es un país fuertemente industrializado y poblado, con una potente burguesía ligada a los negocios. Los años cincuenta que representan un periodo de expansión general coincidirán con la segunda etapa de su presencia en Arnao-Avilés, Asturias. Es el momento en que Bélgica se lanza a la conquista de los mercados internacionales. Con la burguesía española no ocurre lo mismo pero hay que tenerla en cuenta. Vicens Vives en su manual de Historia Económica de España dice que:

La burguesía española no tuvo ni bastante densidad numérica ni bastante riqueza ni tampoco ideología clara y firme para triunfar (...). Con todo fue la única clase social que empuñó el timón de España hacia metas de progreso y cuanto se logró a final de siglo —que fue mucho- a ella se debe⁶.

Efectivamente, esta clase, representada por hombres de negocios, políticos liberales que a su vez habían participado en las cortes de Cádiz como Joaquín María de Ferrer y Cafranga, estará llamada a desempeñar un papel importante en el desarrollo industrial de Asturias. Llorens escribe de él que fue «uno de los liberales exiliados más populares»⁷. Felipe Riera y Roses (posteriormente marqués de Casa Riera) es sobre todo un financiero que participó en los grandes negocios franceses en el país y que murió al frente de una gran fortuna, o Martín de los Heros, militar que había participado en el levantamiento liberal de 1820, también exiliado en Francia y en los Países

5 Carta de Armand Nagel a Nicolas-Max.-Lesoinne. Avilés 19 juin 1836. Archivo RCA Arnao.

6 VICENS VIVES, J., *Manual de historia económica de España*, Barcelona, 1952, p. 552.

7 LLORENS, V., *Liberales...*, *op. cit.*

Bajos, serán personajes que estarán presentes en este proceso de cambio que se inicia en Asturias en 1833.

La única baza con que contaba España y Asturias en estas circunstancias eran sus minas, pero carecían de tecnología para su explotación y de recursos económicos dado su endeudamiento. De ahí que se produjese el duelo que tuvo lugar, entre Francia e Inglaterra sobre todo, pero también Bélgica, para ocupar el mercado y adueñarse de las materias primas. Estos países se habían convertido en potencias económicas e industriales además de ser acreedores de España.

EL ESPACIO FRANCÓFONO UN ESPACIO INDUSTRIAL Y HUMANO. PRIMER PERIODO (1833-1853)

Para analizar este proceso transformador vamos a centrarnos en la comarca de Avilés y el ayuntamiento colindante de Castrillón donde se encuentran las pequeñas localidades de Arnao y Santa María del Mar. En esta zona, que en la actualidad es centro de uno de los núcleos industriales más importantes del Principado de Asturias, comienza su andadura allá por el año 1833 Armand Nagel, el primer técnico encargado de iniciar la explotación del carbón, que esta tierra guardaba en el subsuelo. El punto donde empiezan los trabajos había sido señalado durante un viaje de reconocimiento por Adolphe Lesoinne, miembro de la familia Lesoinne y participante en la aventura empresarial extranjera más importante de Asturias en la época. El paraje, en el que se encontraba al lado de la costa, no parece que tuviese nada que ver con el actual. Se trataba, sin duda, de un lugar virgen desde donde se podía contemplar el mar, las playas de Arnao, Salinas y el arenal que unía esta última playa con la desembocadura de la Ría de Avilés en San Juan de Nieva. Hacia el oeste y escondida detrás de una pequeña loma, al lado de la playa de Arnao se halla la ensenada de Santa María del Mar, muy próxima de la desembocadura del río Nalón. A estos dos lugares costeros, donde se ubicaron los primeros pozos mineros, se acercaban las lanchas para dar salida al carbón y transportarlo hasta San Juan de Nieva, donde a su vez, sería cargado en barcos de mayor capacidad. Era el método de transporte más económico y probablemente el único posible. La costa que une estos lugares es alta y rocosa y las lomas que los separan tienen la suficiente altura como para imposibilitar otra solución en aquellos tiempos. El propio Armand Nagel le relata su experiencia a su patrón Nicolas-Maximilien Lesoinne del siguiente modo:

J'ai commencé le 20 Xbre (sic) les travaux dans un terrain appartenant à Mr Carbaedos qui n'a pas formé d'opposition; le point que vous aviez désigné lors de notre voyage m'a semblé le plus favorable (...), le terrain me semble régulier et j'espère arriver à la houille en moins de temps que ne le croyait Adolphe. Mr Schulz inspecteur des Mines m'a donné la possession du terrain dans toute l'étendue de la concession. Je suis occupé dans ce moment à extraire de la houille à la superficie pour faire de la chaux; le bois est commun dans les environs de la mine mais il m'est impossible de me procurer des briques, en sorte que je crois que je serai obligé de me servir des pierres⁸.

Vemos como describe muy someramente el entorno precisando cuales eran los materiales más comunes, y que no eran otros que los que la naturaleza proveía en abundancia como la madera y la piedra. Es normal que le sorprendiese la abundancia de roca caliza y la ausencia de ladrillos, sin duda todo lo contrario de lo que ocurría en su tierra Bélgica. El ladrillo para instalaciones industriales no era conocido en esta zona. Su uso, aunque posteriormente como tendremos oportunidad de ver, irrumpirá en la arquitectura industrial. El proceso de obtención de la cal para formar la argamasa era en cambio mucho más sencillo, al disponer, como era el caso, de abundante combustible fósil y de roca caliza. Por otra parte el bosque autóctono tan común en el entorno o bien ha desaparecido o bien ha sido sustituido por el eucalipto. La madera fue uno de los materiales de construcción más importantes y necesarios aplicados a la mina. También nos permite comprobar cómo los responsables técnicos autores del inicio de esta transformación procedían de los países en que el desarrollo de las técnicas industriales ya había alcanzado un nivel del que nosotros aún carecíamos. Entre ellos hay que señalar por su importancia la figura de Guillermo Schulz, inspector de minas, ingeniero alemán incorporado al Cuerpo de los Ingenieros de Minas de España y autor del primer mapa geológico de Asturias. Y Finalmente Adolphe Lesoinne ingeniero de minas de la Escuela de París, hijo de Nicolas-Maximilien Lesoinne y que algunos años antes había realizado un viaje de reconocimiento por el norte de España desde Irún hasta Asturias, acompañado entre otros por Cockerill, empresario de origen inglés ligado al mundo de la siderurgia. A Adolphe Lesoinne le pareció más interesante este lugar ya que la cuenca hullera era poco conocida, se explotaba sólo de manera aislada en algunos puntos, las técnicas utilizadas eran muy anticuadas y además vio en el entorno unas posibilidades industriales superiores.

⁸ Carta de Armand Nagel dirigida a Nicolas-Masimilien Lesoinne. Santamaría 1er janvier 1834. Archivo RCA Arnao.

Frente al trabajo de dirección técnica los trabajos manuales o artesanales de la explotación eran realizados por trabajadores autóctonos. Gran parte de ellos habría que considerarlos o definirlos como trabajadores mixtos, campesinos no desarraigados que no abandonan su actividad totalmente. Se reconvertían completamente en la medida en que la mina les iba exigiendo una mayor dedicación. Lo normal es que simultaneasen los dos trabajos la mina y la ocupación en el campo con lo que mejor o peor, aseguraban su subsistencia. No era por lo tanto fácil que se movilizasen para luchar por reivindicaciones que para los inmigrantes y proletarizados eran fundamentales. Además a los naturales del país no les gustaba el trabajo en las minas, había muchas leyendas sobre ellas y los peligros que las acechaban. Las explosiones de grisú podían producirse y entonces se desconocían. Pero todas estas circunstancias hacían también factible que el minero fuese mejor retribuido y tuviese un cierto prestigio. No obstante, existe una notable resistencia al cambio por parte de la minería de «paisanos» que conspira contra la «industria carbonera». La adaptación no es fácil por lo que supone de transición o paso de un trabajo estacional y cíclico como es el agrícola a un trabajo lineal y de sometimiento a un horario como es el de la industria. Prefieren continuar con explotaciones mineras vecinales, que no ponen en peligro el trabajo del campo, ni su sistema tradicional de vida⁹.

El propio Armand Nagel definía del siguiente modo el nivel de desarrollo técnico y a los propios trabajadores, aportando algunos rasgos que posteriormente serían definitorios de la idiosincrasia minera:

Nos ouvriers sont pleins de bonne volonté, ils n'apprennent pas vite, mais ce qu'ils ont appris ils ne l'oublient pas, nous avons un charpentier et un forgeron excellents, mais leurs outils, surtout ceux de ce dernier, sont si pitoyables qu'il ne peut faire sa besogne qu'avec lenteur et en somme nous y perdons. Quand Adolphe viendra l'année prochaine le mieux sera d'expédier d'Angleterre deux enclumes (...), le prix du fer est tellement élevé dans ce pays depuis la guerre que nous avons le plus grand avantage à faire faire nos outils et chemins de fer à Liège et à les envoyer ici en usant de notre privilège de recevoir libre de droits les divers ustensiles dont nous pourrions avoir besoin¹⁰.

9 OCAMPO, J. - PERIBÁÑEZ, D. «Empresa y Trabajadores en la Industrialización Asturiana del XIX», in *De empresas & Empresarios en la España Contemporánea*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 101-118.

10 Carta de Adolphe Lesoinne & Armand Nagel a Joaquín María de Ferrer. Avilés 15 septembre 1835. Archivo RCA Arnao.

Es también un claro exponente de cómo ciertos artesanos que gozaban de tradición en Asturias, aun siendo buenos profesionales, carecían de las más indispensables herramientas de trabajo, o si las tenían, su estado era tan lamentable, que a duras penas podían realizar las labores derivadas de las nuevas formas de explotación minera. Estas técnicas eran aportadas e implantadas por técnicos como Armand Nagel o Adolphe Desoignie procedente, al menos este último, de la Escuela de Minas de Lieja y formados por Adolphe Lesoinne, profesor de dicha Universidad. En la medida en que los trabajos avanzan, las necesidades de material se hacen patentes y de nuevo se ponen de manifiesto. De manera paulatina, las personas, las técnicas y los materiales van produciendo la transformación y va surgiendo un nuevo espacio francófono:

Adolphe m'a entièrement oublié; je voudrais savoir quand il se propose de venir et vous charge de lui dire que les objets dont je sens le plus le besoin sont les suivants: 30 à 35 roues de Gaillot avec essieux; 14 à 16 de grand Wagons avec essieux; 80 á 100 lampes; une chaîne comme celle qu'il a apportée; une chaîne de 10 mètres très forte, elle est destinée à être fixée au milieu de la Ría de Avilés pour que les grands navires s'y amarrent et évitent par là le danger qu'ils courent quand leurs ancres chassent; une grande scie pour scier perpendiculairement; 4 câbles; 25 ou 30 plaques de tôle...¹¹.

Los nuevos métodos de extracción del carbón opuestos a la minería de «paisanos» —pequeñas explotaciones vecinales para el consumo doméstico— no sólo requirieron ruedas para las vagonetas y lámparas para las galerías... también unas medidas de seguridad inexistentes. El peligro estaba presente tanto en el mar como en la mina. El primero al ser utilizado continuamente como vía de transporte por lanchas y barcos, cuando ninguna otra alternativa en la práctica era posible. Las difíciles condiciones a las que se tienen que enfrentar barcos para efectuar la descarga tratan de amortiguarlas con métodos rudimentarios como cadenas y cables, intentando superar la ausencia de infraestructuras portuarias. Pero en la mina la desgracia siempre está al acecho y los accidentes son una realidad:

Mon père vous aura sans doute dit que j'ai eu le malheur de perdre un homme qui a eu la maladresse de se laisser tomber dans un bure d'aérage,

¹¹ Carta de Armand Nagel a Nicilas-Maximilien Lesoinne. Avilés 1er mars 1837. Archivo RCA Arnao.

cet accident a produit un mauvais effet sur les ouvriers qui sont naturellement craintifs; j'ai donné 5 francs à sa veuve; je connais assez bien votre bonté pour croire que vous m'approuverez¹².

No es por tanto extraño que los miedos y las leyendas sobre las minas estuviesen siempre presentes en el ánimo de las gentes. Vemos también el valor que tenía la vida de un trabajador simbolizado en la pequeña indemnización que recibe la viuda.

Adolphe Desoignie es inmediatamente después de Armand Nagel el primer director de la explotación minera de Arnao (Castrillón), Asturias. Su figura atrae nuestra atención pues en él confluyen dos facetas que nos interesa resaltar: es, por una parte, un claro impulsor del espacio industrial francófono en Asturias al tener a su cargo la mina durante aproximadamente una década y media, y simultánea y posteriormente, es también un animador de las relaciones diplomáticas al ser nombrado cónsul belga de Asturias en Gijón. En un principio la sede estuvo situada en Avilés.

Adolphe Desoignie, nació en Haine Saint Paul (Belgique) el 9 de febrero de 1816 y muere en Avilés (Asturias) el 25 de enero de 1898 a los 83 años de edad. Durante algún tiempo, un año aproximadamente, comparte con Armand Nagel las tareas de la explotación y de la venta del carbón de la mina de Arnao, pasando a ser el responsable absoluto cuando éste abandona Asturias.

Durante esta primera etapa que comprende hasta 1853 las transformaciones del entorno se limitan a las necesarias de una explotación carbonífera como La Real Compañía Asturiana de minas de Carbón, y desde el punto de vista ambiental no tienen un gran impacto, si se las compara con las que se iban a llevar a cabo en el segundo periodo, pequeñas excavaciones, galerías, chimeneas de aireación, corta de árboles para el trabajo de posteo en el interior de las galerías así como para la fabricación de lanchas, vagonetas etc., construcción de pequeños embarcaderos, almacenes o depósitos de hulla, barracones para el material, fraguas, en fin, todo cuanto era imprescindible para extraer y comercializar el carbón, aunque sin grandes inversiones. Así se relata a sus jefes la evolución de los trabajos:

Voilà donc nos travaux des mines dirigés sur trois points différents, à Arnao, à la ensenada (sic) de Santa María del Mar et à San Juan; nous avons de plus des lanchas (sic) à faire construire; un magasin de houille à établir à San

12 Carta de Armand Nagel a Nicilas-Maximilien Lesoinne. Avilés 1er mars 1837. Archivo RCA Arnao.

Juan pour emmagasiner la houille provenant d'Arnao et de Santa María; naturellement il y a des dépenses à faire mais (...) nos travaux (...) ne tarderont pas à porter fruit, car nous comptons bien réaliser des bénéfices (...) ¹³.

Como hemos podido apreciar durante este primer periodo, hay una gran interacción entre las dos comunidades. El equilibrio en las relaciones viene también impuesto por la composición del poder empresarial: dos partes españolas y una belga. El presidente oficial de la empresa era Felipe Riera Roses, marqués de Casa Riera, aunque en toda la correspondencia dirigida a su persona no aparezca esta diferenciación. El tratamiento suele ser «cher patron» sin hacer diferencias entre los tres copropietarios de la Real Compañía Asturiana de Minas de Carbón pero, ateniéndonos a su contenido, podemos señalar claramente que Los Lesoinne —Nicolas-Maximilien padre y Adolphe hijo— tenían a su cargo todo lo relacionado con la dirección técnica y con la gestión. Adolphe, habida cuenta de su formación, y por delegación de su padre, se había centrado más en los aspectos técnicos. A partir del año 1839 y con la desaparición de Nicolas-Maximilien todo el peso será asumido por él, tarea para la que había sido especialmente formado por su padre. Los colaboradores más próximos serán hombres de su entera confianza y venidos también de su entorno. Este es el caso del cajero Malaise:

Je vais voir le port plein de navires sans pouvoir les charger; il est incroyable que Mr Riera me laisse aussi longtemps sans fonds; je suis fatigué de lui écrire à ce sujet, ni lui ni Mr de Ferrer ne m'ont répondu; je vous avoue que je ne sais comment me tirer d'affaire. Veuillez mon cher patron écrire de suite à Mr Riera de prendre en considération la position dans la quelle je me trouve; je n'ai plus de quoi payer le caissier, Malaise et Nicolas, que vont-il devenir?

Je vois que mon père vous a communiqué son intention de me faire retourner en Belgique; j'espère y avoir l'occasion de vous prouver combien je suis reconnaissant des bontés que vous n'avez cessé d'avoir pour moi: j'aurais voulu rester ici jusqu'à ce que la mine donne des bénéfices mais la guerre est je crois interminable ¹⁴.

13 Carta de Adolphe Lesoinne & Armand Nagel a Joaquín María de Ferrer. Avilés 15 septiembre 1835. Archivo RCA Arnao.

14 Carta de Armand Nagel a Nicolas-Maximilien Lesoinne. Avilés 28 juin 1838. Archivo RCA Arnao.

En esta misma carta aparecen indicios también por primera vez de la intención de que el hasta entonces encargado de la explotación vaya a ser reemplazado por Adolphe Desoignie. Este relevo no tendría lugar de inmediato ya que el año siguiente ambos siguen trabajando pero, en cualquier caso, las labores de dirección ya serán asumidas por la persona que acabaría siendo el primer cónsul belga en Asturias. El marqués de Casa Riera vigilaba la contabilidad y era el proveedor de fondos, como se demuestra en el extracto y, finalmente, Joaquín María de Ferrer se ocupaba de las relaciones políticas y oficiales con el gobierno cada vez que era necesario intervenir para conseguir apoyos o modificaciones de la legislación. Veamos otro ejemplo de esta distribución de funciones:

Mr de Ferrer m'écrit de Madrid que en los decretos de las Cortes se ha logrado: 1^a.—Habilitar la bandera para hacer el comercio del carbón de esas minas en nuestras costas, al mismo tiempo que se ha prohibido cualquier otro cabotaje. 2^a.—Se ha liberado al carbón así conducido de los enormes derechos que pagaba (...); este documento quedó sobre la mesa cuando se cerraron las Cortes, es natural se despache en esta legislatura¹⁵.

Los tres socios como bien pone de manifiesto la correspondencia procesada estaban en permanente contacto, tanto a través de sus cartas como de sus entrevistas personales.

CONSOLIDACIÓN DEL ESPACIO FRANCÓFONO A PARTIR DE 1853

La fase decisiva comienza en el año 1853 cuando esta empresa se convierte en la *Compagnie Royale Asturienne des Mines* (*société pour la production du zinc en Espagne*). Los cambios que se producen son múltiples y van a seguir configurando y ampliando en el terreno físico, social y humano el espacio francófono en Avilés. Afectan por un lado al nombre de la empresa, hasta ese momento español, que pasa a tener denominación francófona. Los accionistas cambian en número y en origen: una empresa formada por tres socios amigos, dos españoles y uno belga, pasa a ser controlada mayoritariamente por capital belga. Los Lesoinne, a través de su sobrino y futuro director de la empresa Jules Hauzeur, tratan de encontrar nuevos socios en España en el entorno de sus copropietarios, hasta entonces, Joaquín María de Ferrer y Cafranga y Felipe Riera y Roses, con el fin de conseguir los

15 Carta de Armand Nagel a Nicolas-Maximilien Lesoinne. Avilés 18 janvier 1838. Archivo RCA Arnao.

fondos necesarios para la ampliación. Al no obtener los resultados deseados encaminan sus pasos hacia el medio belga, convencidos como estaban de la bondad y viabilidad de la nueva empresa.

El carbón de Arnao reunía unas cualidades idóneas para el tratamiento del mineral de zinc. Una fundición de este mineral precisaba gran cantidad de carbón y que además tuviese un alto contenido en gas. Ambas condiciones se cumplían por lo que poco a poco la idea de tener una industria personal y con socios amigos, como hasta entonces, va dando paso a otra de una sociedad anónima con muchos participantes. Para este fin se ponen en contacto durante el año de 1852 con Jonathan Raphaël Bischoffsheim, director de la Banque Nationale de Belgique, quien acabaría siendo el presidente del consejo de administración de la nueva sociedad. Este financiero alemán de origen judío, político, filántropo y uno de los hombres que contribuyó a crear la gran banca internacional, fue contagiado por el entusiasmo de los Lesoinne y más concretamente por un sobrino de Adolphe Lesoinne, Jules Hauzeur, por lo que acabará asegurando los fondos necesarios para que se pueda llevar a cabo la transformación de la empresa. Adolphe Lesoinne colaboró en la búsqueda de las restantes personalidades que, con los socios de la primitiva Real Compañía Asturiana de Minas de Carbón y el citado Bischoffsheim, constituirían la sociedad anónima belga. Y así, en mayo de 1853, en Bruselas, bajo la razón social de Société pour la Production du zinc en Espagne y ante el notario M^e Bourdin, quedó constituida una sociedad que dejó de tener mayoría de socios españoles y pasó a tener mayoría de capital belga. El 9 de junio de 1853 la sociedad fue legalmente autorizada, mediante un real decreto, firmado por el rey Leopoldo de Bélgica. El consejo de Administración de la nueva sociedad se reúne por primera vez el 29 de junio del mismo año en Bruselas en casa de Jonathan-Raphaël Bischoffsheim, quien será elegido presidente¹⁶. Jules Hauzeur sobrino de Adolphe Lesoinne será el nuevo director general y Adolphe Desoignie seguirá siendo director de la explotación minera de Arnao y Santa María del Mar, así como el encargado de las nuevas infraestructuras que habría que desarrollar para comunicar la nueva fundición que iba a ser construida en Arnao.

Las primeras labores que tuvo que realizar el nuevo director general serían todas las encaminadas al reconocimiento de la nueva sociedad por

16 *La Compagnie Royale Asturienne des Mines 1853-1953*, Bruxelles, Paris, Madrid, 1954.

parte del gobierno español. El hombre clave para los contactos seguiría siendo Joaquín María de Ferrer.

El objeto de la sociedad quedaba limitado a la explotación de las concesiones carboníferas —hulla— dentro de los límites de la concesión y otras que pudiesen adquirir, la extracción de zinc y plomo y su tratamiento metalúrgico y finalmente a la venta de sus productos.

A partir de este momento comienza un periodo en el que, además de los cambios institucionales que acabamos de ver, el desarrollo de las nuevas infraestructuras transformará de manera mucho más notable el espacio geográfico de la zona y dejará la impronta Valona en múltiples aspectos de la vida en la comarca. Todas las acciones tienen un objetivo inequívoco que tienen que desembocar en la construcción de la planta de fundición de zinc en Arnao.

Al comienzo de la explotación minera en el año 1833 Armand Nagel había puesto de manifiesto la imposibilidad de encontrar ladrillos para hacer pequeñas construcciones ligadas al inicio de la explotación minera, problema que había solventado con la utilización de los materiales que abundaban en el entorno. Pues bien, para fabricar los crisoles o las chimeneas de la nueva fábrica, dicho material se hará imprescindible. No es de extrañar pues, que una de las principales preocupaciones sea resolver este problema. Adolphe Desoignie ya había informado a Adolphe Lesoinne de la existencia de algunas arcillas en las proximidades de la mina. Era preciso analizarlas y así cree entenderlo desde su residencia de Val-Benoît, Lieja: «Il me serait agréable que vous m'apporteriez (sic) quelques échantillons caractéristiques (sic) des argiles réfractaires que vous m'avez dit avoir découvertes près de notre mine d'Arnao»¹⁷. Pero de nuevo se vuelve a poner de manifiesto la ausencia de especialistas para acometer los nuevos desafíos. Y así es como comienza un continuo desembarco de trabajadores que serán los protagonistas verdaderos de la transformación del espacio industrial pero también de la creación un nuevo espacio humano y social.

En general, el origen de estos trabajadores especialistas estará ligado siempre al entorno de los máximos responsables técnicos de la empresa, allí donde se han asentado los nuevos modos de producción industrial que han posibilitado su formación. Este lugar no es otro que Lieja y sus alrededores, Seraing, Jemeppe, Grivegnée, Chênée, etc. Hay que recordar que Seraing es

17 Carta de Adolphe Lesoinne a Adolphe Desoignie. Val-Benoît Liège 23 août 1852. Archivo RCA Arnao.

el núcleo donde se asienta una potente industria siderúrgica comandada por John Cockerill, protagonista indiscutible de la revolución industrial belga.

Para diseñar los planos de la futura factoría viene un ingeniero alemán llamado Émile Schmidt, natural de Dresde. El nuevo director general desea conocer paso a paso cómo marchan los trabajos y así se lo demanda a su subordinado Adolphe Desoignie: «Je suppose que tous vos levés seront finis et que Schmidt travaille à son plan d'usine. Nous avons besoin de gagner beaucoup de temps»¹⁸.

Del mismo modo para ocuparse de la fabricación de ladrillos y crisoles llega Léandre Hulin un maestro industrial de Blargnies Bélgica:

Je m'empresse de vous annoncer que j'ai engagé Mr Léandre Hulin, maître briquetier de Blargnies, avec lequel vous étiez en pourparler. Mr Hulin part vers le 15 Ct. pour être rendu vers le 20 de ce mois à Yrun. Il sera accompagné d'un maître chauffeur et tous deux attendront à Yrun l'arrivée de mon neveu et de Mr Schmidt, et reprendront, pour poursuivre leur route vers Avilés, les chevaux qui auront amené mon neveu et son compagnon de voyage¹⁹.

De este modo el ladrillo como material para las construcciones industriales y obras civiles dentro de la ciudadela obrera como las escuelas, el hospital, las casas de los ingenieros y demás servicios construidos con posterioridad, aparecerá como una señal inequívoca en la zona de definición del espacio francófono. En un primer momento las partes más vistosas serán las chimeneas de la fábrica y las chimeneas de aireación de las minas, pero simultáneamente se abordan obras transcendentales para el desarrollo y consolidación de la nueva sociedad.

Dos de los graves problemas puestos de manifiesto a lo largo del primer periodo habían sido el puerto en la desembocadura de la ría de Avilés en San Juan de Nieva y la posibilidad de unir Arnao, bien mediante un camino, bien mediante ferrocarril, con esta última localidad. En 1836 los entonces responsables de la explotación minera ya se habían planteado la necesidad de unir estas localidades, pero ahora con el volumen de tráfico, que se iba a generar en ambos sentidos, la hacía acuciante. De un lado para recibir el mineral zinc que iba a ser tratado en la fundición y de otro para seguir dando salida tanto

¹⁸ Carta de Jules Hauzeur a Adolphe Desoignie. Oviedo 22 janvier 1854. Archivo RCA Arnao.

¹⁹ Carta de Adolphe Lesoinne a Adolphe Desoignie. Val-Benoit-Liège 12 février 1854. Archivo RCA Arnao.

al carbón como a los nuevos productos. Así se lo decía Armand Nagel a su patrón Nicolas-Maximilien Lesoinne:

On parle de faire dans le royaume 1500 leguas de caminos directos y transversales (sic) et Mr de Ferrer étant nommé par le gouvernement dans cette affaire, me dit qu'il serait possible qu'il obtint un bout de chemins depuis nos mines jusqu'à Avilés et me demande s'il ne serait pas plus avantageux d'établir un chemin de fer, je lui ai répondu que la route serait fort utile mais qu'un chemin de fer à simple voie le serait bien d'avantage; (...) je crois que le placement d'un chemin de fer sur le sable n'offrirait pas de difficultés, demandez à Adolphe ce qu'il en pense²⁰.

Casi veinte años más tarde, en 1854, se estaban realizando las obras para asentar una vía férrea sobre el Arenal de El Espartal y la perforación de la loma del Cuerno que separa la playa de Salinas de Arnao, lugar en el que se levanta la planta de fundición, mediante un túnel, y el encargado de llevarlas a cabo será Adolphe Desoignie. Lógicamente, la persona que se interesa por la marcha de las obras ya no será Nicolas-Maximilien sino su hijo Adolphe Lesoine:

Dites-moi je vous prie quelle est la longueur des portions faites du tunnel, à l'une et à l'autre entrée.

Nous sommes, ici, en pourparler avec nos fabricants pour les rails du chemin de fer de l'Arenal et ils vous seront expédiés le plus promptement possible. Veuillez me dire à quelle époque précise vous en aurez besoin; attendu que nos fabriques sont assez surchargées de commandes (...) ²¹.

El material de construcción, al que tan habituados estaban en Lieja, ahora contribuye a definir este nuevo espacio mixto astur-valón donde la piedra caliza del entorno sigue desempeñando un papel fundamental. En dicho túnel, aún en servicio, podemos comprobar, hoy en día, la presencia del ladrillo y a pocos metros del mismo, algún resto descubierto de la vía férrea.

Pero también el paisaje humano cambia con la llegada paulatina de trabajadores valones o de sus familiares. Cabe pensar también en el enorme impacto que tuvo que suponer la continua llegada de extranjeros a una villa marinera de dimensiones muy reducidas pues, en esta época Avilés contaba

20 Carta de Armand Nagel a Nicolas-Maximilien Lesoinne. Avilés 28 février 1836. Archivo RCA Arnao.

21 Carta de Adolphe Lesoinne a Adolphe Desoignie. Val-Benoit-Liège 12 février 1854. Archivo RCA Arnao.

tan sólo con una población de 2253 vecinos y 8354 almas²². Estos datos hacen referencia, respectivamente, a las personas que vivían en la villa y las que vivían en las parroquias colindantes.

En muchos casos, los trabajadores especialistas que van llegando, vienen por periodos no excesivamente largos. La mayor parte de los contratos tienen una duración de dos, tres, y cuatro años. Generalmente y al menos en un principio no suelen venir acompañados de sus familias. Pero cuando se trata de especialistas de larga duración, absolutamente necesarios para la empresa, los familiares pueden incorporarse más tarde. Y así ocurre en el caso de la familia de Léonard Hulin «le maître briquetier». Los testimonios escritos nos permiten saber que el viaje podía realizarse tanto por vía terrestre, utilizada como ya hemos visto por el propio Hulin, como por vía marítima. Esta última es la que le fue asignada a su familia y que exponemos a continuación:

J'ai le plaisir de vous annoncer que je viens de recevoir la nouvelle, que Madame Hulin, ses enfants et ses deux beaux frères s'embarqueront, probablement vers la fin de cette semaine, à Anvers, sur le navire le George, en destination de Gijon. J'espère qu'avec les vents d'Est, qui soufflent, à présent, avec une rare persistance, ils auront une prompte et heureuse traversée²³.

El desembarco de estas personas solía ir acompañado no sólo de diverso material, que hemos ido reflejando en este relato, pero también de máquinas, nuevas técnicas para producir nuevos materiales y que irán paulatinamente conformando ese nuevo espacio:

La machine Dovvie double que Mr. Hulin a commandée, pour nous, à Haine Saint-pierre, est embarquée sur ce bâtiment et elle sera adressée au Sr Don Casimiro Domínguez Gil, para la Real Compañía Minera Asturiana, ampliada para la producción del zinc en España, en Avilés. Veuillez donner les ordres nécessaires, pour qu'on vous donne avis de l'arrivée du George à Gijón, aussi promptement que possible, afin que vous puissiez prendre les dispositions convenables lors du débarquement de Madame Hulin, (...) ainsi que pour l'entrée en franchise de droits de la machine Dovvie, double, servant à fabriquer briques, carreaux et tuyaux de drainage²⁴.

22 MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid 1845-1850, Edición facsímil, Asturias, Valladolid, Ámbito, 1985.

23 Carta de Adolphe Lesoinne a Adolphe Desoignie. Val-Benoît-Liège 18 avril 1854. Archivo RCA Arnao.

24 *Ibid.*, *loc.cit.*

La otra obra cumbre, además de la propia planta de zinc y el túnel con el ferrocarril, será el acondicionamiento del puerto en San Juan de Nieva (Avilés). Era necesario que barcos de mayor carga pudiesen entrar y para ello se hicieron varios estudios. Alguno de ellos muy contrario a la inversión, que relata las características de esta costa rocosa y que pone de manifiesto las grandes dificultades que los navíos tenían que vencer para conseguir el atraque:

Quant à une estacade en pleine mer sur le point le plus mauvais de la côte, c'est une folie; quand par un prodige, on arriverait à l'exécution, le mouvement de la mer est tel dans cette partie Ouest du Cap Peñas, que les navires ne pourront pas s'accrocher. (...) L'entrée de la rivière est des plus mauvaises, la barre est étroite et la mer y brise avec une violence terrible, (...).

Pero la decisión y el entusiasmo de llevarlo a cabo por parte de los responsables vencen todas las dificultades:

Sur toute la côte cantabrique, l'entrée de tous les ports, indistinctement est très mauvaise, lorsque la mer est forte, à cause de la violence du coup de mer dans le Golfe de Biscaye. L'entrée de la rivière d'Avilés ne fait, sans doute, pas exception à cette règle générale; mais cette entrée ne doit pas, en définitive, se signaler par des difficultés spéciales, car c'est un fait qu'on ne paie pas un fret plus élevé pour aller du midi à Aviles et réciproquement que du midi à Gijon.- Aussi n'avons-nous jamais manqué de bâtiments pour charger notre charbon qui nous ont été envoyés. C'est tout simplement le contraire qui a toujours eu lieu. Les nombreuses propositions d'envoi de bâtiments qui nous ont été adressées dans l'année écoulée de 1852 en font foi²⁵.

El primer lingote de zinc de la nueva planta, proveniente del ensayo de un horno, con las armas reales españolas y las siglas RCA grabadas, vio la luz el 19 de Abril de 1855²⁶. En octubre del mismo año comenzaría la producción industrial. Todos los tejados de las futuras construcciones así como muchos elementos de la ornamentación serán de zinc. Este hecho tiene una importancia secundaria, si se mide desde el punto de vista industrial, pero fundamental en la definición de lo que venimos denominando el espacio francófono. El nuevo material, desconocido en Asturias, sirve para definir

25 Extracto de un informe utilizado por la dirección de la empresa para justificar la adaptación del puerto de Avilés. RCA Arnao.

26 *La Compagnie Royale Asturienne...*, op., cit. p. 46.

así como para delimitar, el espacio arquitectónico francófono y la zona de influencia de la compañía.

Y finalmente he elegido la figura de Desoignie como representante valón que encabeza la descendencia y la configuración de este nuevo espacio humano y social de raíces francófonas, por varios motivos. Por un lado, desde 1838 hasta 1855, fecha en la que presenta su dimisión, está permanentemente al servicio de la Compañía dirigiendo la explotación minera y las grandes obras de infraestructuras como la adaptación del puerto de Avilés y su conexión ferroviaria con la planta metalúrgica de Arnao, desde San Juan de Nieva. Es, como ya hemos dicho, el primer cónsul belga en Asturias iniciando una larga tradición diplomática de esta villa, con continuidad dentro de su propia descendencia. Es el primer ingeniero que realiza trabajos al servicio del ayuntamiento de Avilés²⁷. Es también, por lo tanto, uno de los primeros que se ve obligado a homologar su título, para poder ejercer en la administración pública española:

Vous aurez reçu sans doute, les documents signés par le Conseil de l'École des mines de Liège, et établissant suffisamment, je pense, vos droits à porter le nom d'ingénieur, que vous méritez à si juste titre. (...)

Je compte bien, Señor Cónsul de Belgique que votre qualité d'étranger vous viendra en aide, pour vous autoriser à porter le titre d'Ingénieur en Espagne, sans avoir pour cela, à passer par des examens nouveaux à Madrid²⁸.

Y es, en fin, el padre de ocho hijos nacidos de su matrimonio con doña Matilde de las Alas Pumarino, hija de quien fuera alcalde de la villa Don Galo de las Alas Pumarino. Sus descendientes, ya biznietos siguen viviendo en la misma ciudad en que él desempeñara sus funciones, o en Salinas, villa costera, por donde en otro tiempo discurrió el ferrocarril por él diseñado y en donde continúan erguidas con sus tejados de zinc muchas de las casas de los directivos de la compañía.

Adolphe Desoignie explica su dimisión al entonces presidente del consejo de administración de la compañía J. R. Bischoffsheim, al no estar de acuerdo con el sistema implantado por el nuevo director general, J. Hauzeur, pero antes quiso llevar a buen término los trabajos basados en estudios realizados por él mismo:

27 UREÑA, J. «D., Adolfo Desoignie, el primer ingeniero al servicio de nuestro Ayuntamiento», in *La Voz de Avilés*, 28 de agosto de 1993.

28 Carta de Adolphe Lesoinne a Adolphe Desoignie. Val-Benoît 19 juin 1854.

En présence des conflits probables et prochains dont ma décision doit être la cause pour la mine charbonnière d'Arnao, je dois à la société qui en souffrira particulièrement les conséquences, l'explication sommaire des motifs qui l'ont déterminée.

La cause est tout entière Monsieur dans le système implanté par Monsieur le Directeur Général. (...)

Ce système eût produit mon retrait dès les premiers actes de la nouvelle administration sans l'engagement d'honneur de mener à bonne fin des travaux étudiés par moi²⁹.

De este modo ponía fin a diecisiete años de servicio, precisamente en el momento en que la nueva empresa comenzaba a dar sus frutos, ya había producido a modo de ensayo los primeros lingotes y antes de finalizar ese mismo año comenzaría su producción. Proseguirá con sus tareas diplomáticas de cónsul y ejerciendo su profesión de ingeniero en otros ámbitos como hemos señalado.

CONCLUSIÓN

Como conclusión de lo expuesto podemos resumir diciendo que la idea del espacio francófono en este lugar de Asturias está totalmente ligada a la expansión de la Revolución Industrial. Que esta expansión hizo posible la llegada de ingenieros, técnicos especialistas, personas en general, portadores de nuevas técnicas y de nuevos modos de entender el trabajo y de organizarse socialmente, capaces de configurar un nuevo espacio francófono, fruto de esta interpenetración que hemos tratado de analizar.

²⁹ Carta de Adolphe Desoignie dirigida a Jonathan-Raphaël-Bischoffsheim. Avilés 22 juin 1855. Archivo RCA Arnao.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIL-DELGADO, F., *La Compagnie Royale Asturienne des Mines 1833-1868*. Memoria inédita, Universidad Católica de Lovaina, curso 1981-1982.
- La Compagnie Royale Asturienne des Mines 1853-1953*, Bruxelles, Paris, Madrid, 1954.
- LLORENS, V. *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra 1823-1824*, Valencia, Castalia, 1979.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid 1845-1850, Edición facsímile, Asturias, Valladolid, Ámbito, 1985.
- OCAMPO, J. - PERIBÁÑEZ, D. «Empresa y Trabajadores en la Industrialización Asturiana del XIX», in *De empresas & Empresarios en la España Contemporánea*, Oviedo, °SP Universidad de Oviedo, 1995, pp. 101-118.
- VICENS VIVES, J., *Manual de historia económica de España*, Barcelona, 1952.
- UREÑA, J. «D. Adolfo Desoignie, el primer ingeniero al servicio de nuestro Ayuntamiento», in *La Voz de Avilés*, 28 de agosto de 1993.
- Fuentes documentales
- Correspondencia entre directivos y jefes y viceversa, desde 1834-1855. Archivo RCA Arnao.
- Informes varios. Archivo RCA Arnao.

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA

ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

ÁNGELES SIRVENT RAMOS (ED.)

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

COORDINADOR DEL COMITÉ DE EDICIÓN

José Luis Arráez Llobregat

COMITÉ DE EDICIÓN

Marina Aragón Cobo - José Luis Arráez Llobregat - Mireia Carol Gres
Maribel Corbí Sáez - Víctor D. Domínguez Lucena - Mercedes Eurrutia Cavero
Ángeles Llorca Tonda - Mireia López Simó - Amelia Peral Crespo
Montserrat Planelles Iváñez - Fernande Ruiz Quemoun
M.^a Carmen Serrano Belmonte - Ángeles Sirvent Ramos - Chistine Verna Haize

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Para la realización de la presente publicación se ha contado con ayudas económicas procedentes de las siguientes instituciones:

Ministerio de Ciencia y Tecnología. Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Acción Especial con n.º de referencia: BFF2002-10802-E.

Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante,
con la colaboración del Ministerio de Ciencia y Tecnología
y la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)

© Ángeles Sirvent Ramos (Ed.)

© de la presente edición: Universidad de Alicante, 2005

**ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE**

ISBN O.C.: 84-7908-851-6
Depósito legal: XX-XXXX-2006

Tomo I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS
ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES
ISBN: 84-7908-789-7

Tomo II

EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESA
L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

ISBN: 84-7908-790-0

Tomo III

EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESA
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET TRADUCTION FRANÇAISES

ISBN: 84-7908-791-9

Enumeración de palabras clave: Espacio, texto, cultura francesa, literatura francesa, espacio autobiográfico, espacio femenino, teoría literaria, lingüística francesa, lengua francesa, FLE, lengua francesa especializada, espacios multimedia, traducción francesa, Alicante, Ángeles Sirvent, Universidad de Alicante.

Signaturas de referencia: 840.0 (082), 840 (082).

Diseño portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica (Universidad de Alicante)

Composición: Buena letra, S.L.

Impresión y encuadernación: XXXXXXXXXXXXXXXX

Portada: Eusebio Sempere.

La primavera, 1965. Serigrafía. Carpeta Las Cuatro Estaciones.

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera—, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

TOMO II

**EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESAS**

**L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES**

ÍNDICE

TOMO II

EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA Y LA LITERATURA FRANCESAS L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

5.	CONSTRUCCIÓN Y FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA. CONSTRUCTION ET FONCTION DE L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE	599
	EL CAMBIO PARADIGMÁTICO EN EL INTERTEXTO COMPARATISTA	601
	<i>Jesús CAMARERO ARRIBAS</i>	
	LE LANGAGE DE L'ESPACE ET LES LIEUX DU LANGAGE	617
	<i>Luis GASTÓN ELDUAYEN</i>	
	SOUS LA QUESTION DE L'ESPACE ET DU TEXTE, L'IMPENSÉ DE L'ÉCRI- TURE	629
	<i>Jean-Gérard LAPACHERIE</i>	
6.	EL ESPACIO EN LA LITERATURA FRANCESA. L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE	637
	EL ESPACIO EN ALGUNAS FIGURAS DE LA MÍSTICA	639
	<i>M.ª Paz ALCALDE ONRUBIA</i>	
	ESPAÑA: ESPACIO REAL E IMAGINADO	659
	<i>Elena BAYNAT MONREAL</i>	
	HUGO L'EUROPÉEN: LA BELGIQUE COMME ESPACE DE LIBERTÉ ET DE PROGRÈS	677
	<i>André BÉNIT</i>	

<i>MONDO ET AUTRES HISTOIRES: UN ESPACE DE SYMBOLES</i>	697
<i>Dominique BONNET</i>	
ESPACIALIDAD SIMBÓLICA EN <i>UN AMOUR DE PÈRE</i>	709
<i>María Dolores BURDEUS PÉREZ</i>	
LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO EN <i>LA CITÉ DORMANTE</i> DE MARCEL SCHWOB	721
<i>Nuria CABELLO ANDRÉS</i>	
DEL ESPACIO NARRATIVO Y DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN SAMUEL BECKETT: DE <i>MERCIER ET CAMIER</i> À <i>EN ATTENDANT GODOT</i>	731
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
EL ESPACIO EVANESCENTE EN <i>GARGANTUA Y PANTAGRUEL</i> DE RABELAIS	747
<i>Beatriz COCA MÉNDEZ</i>	
ESPACES DE LA MODERNITÉ ET DOUCEUR DE VIVRE	761
<i>M.ª Isabel CORBÍ SÁEZ</i>	
UN IMAGINAIRE MARIN DANS L'ŒUVRE DE MARIE DARRIEUSSECQ ..	775
<i>Adela CORTIJO TALAVERA</i>	
L'ESPACE DANS L'ŒUVRE DE DIWO	791
<i>Carmen CUÉLLAR SERRANO - Concha PARRA GALLARDO</i>	
LA INSULARIDAD COMO ESPACIO DE MUERTE EN <i>UN HOMME OBSCUR</i> DE MARGUERITE YOURCENAR	811
<i>Miguel Ángel DÍAZ MARTÍNEZ-FALERO</i>	
LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE LA GRECIA ANTIGUA: GEÓGRAFOS Y VIAJEROS EN LA FRANCIA DEL SIGLO DE LAS LUCES	829
<i>Gloria DÍEZ ABAD</i>	
ESPACIO RELIGIOSO Y ESPACIO NATURAL EN <i>LA FAUTE DE</i> <i>L'ABBÉ MOURET</i>	849
<i>Víctor Daniel DOMÍNGUEZ LUCENA</i>	
ITINERARIO REVERSIBLE, CENDRARS-APOLLINAIRE: ESCRITURA DEL ESPACIO EN EL TEXTO POÉTICO	861
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
L'ESPACE DE L'AMOUR EN DEHORS DU MARIAGE OU LE PROBLÈME DE L'ADULTÈRE CHEZ CHRÉTIEN DE TROYES: <i>CLIGÈS</i> PAR RAPPORT AU <i>TRISTAN</i>	875
<i>Ramón GARCÍA PRADAS</i>	

JULES VERNE OU LA TENTATION DE L'INACHÈVEMENT	897
<i>Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ</i>	
LA CIUDAD: ESPACIO REAL, ESPACIO SOÑADO. EL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	913
<i>Inmaculada ILLANES ORTEGA</i>	
LES ESPACES PRIVÉS ET LES OBJETS DANS <i>LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS</i> DE LOUVET DE COUVRAY	929
<i>Juan JIMÉNEZ SALCEDO</i>	
LE BLASON, ESPACE FÉMININ DANS QUELQUES POÉSIES BAROQUES ET MANIÉRISTES	943
<i>Yolanda JOVER SILVESTRE</i>	
LA DIMENSIÓN ESPACIAL DE LA MUERTE EN <i>HUGUES CAPET</i>	961
<i>José Miguel LAMALFA DÍAZ</i>	
<i>POINT DE LENDEMAIN</i> DE VIVAN DENON: ANALYSE DE L'ESPACE	971
<i>M.ª Ángeles LENCE GUILABERT</i>	
DE LA CLAUSTROPHOBIE D'OCTAVE À LA CLAUSTROPHILIE DE FABRICE: UN PARCOURS STENDHALIEN	985
<i>Françoise LENOIR JAMELOT</i>	
LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE ET L'ESPACE	1004
<i>Daniel LEUWERS</i>	
EL ESPACIO Y LA MIRADA O EL HOMBRE COMO ESPEJO DEL UNIVERSO EN BALZAC Y EN BAUDELAIRE: L'IMMENSITÉ INTIME	1023
<i>María Teresa LOZANO SAMPEDRO</i>	
L'ESPACE DES POÈTES LATINS DANS <i>L'OLIVE</i> DE DU BELLAY	1029
<i>Jerónimo MARTÍNEZ CUADRADO</i>	
PARÍS EN DOS RELATOS CORTOS DE BALZAC: <i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i> Y <i>UN ÉPISODE SOUS LA TERREUR</i>	1047
<i>Pedro Salvador MÉNDEZ ROBLES</i>	
L'ESPACE DANS LES FARCES FRANÇAISES DU MOYEN ÂGE	1063
<i>M.ª del Pilar MENDOZA RAMOS</i>	
LE POÈTE QUI VA, L'ÉCRITURE QUI VA. À PROPOS DE <i>CHUTES DE PLUIE FINE</i> DE JEAN-MICHEL MAULPOIX	1073
<i>Evelio MIÑANO MARTÍNEZ</i>	

EL RELATO BREVE EN LA PRENSA PERIÓDICA DEL SIGLO XIX: <i>LA REVUE FANTASISTE</i>	1089
<i>Concepción PALACIOS BERNAL</i>	
ESTUDIO DE UN ESPACIO MARGERITIANO: LA ISLA	1103
<i>Ana María PÉREZ LACARTA</i>	
ESPACES ONIRIQUES DANS L'ŒUVRE PANIQUE DE ROLAND TOPOR OU DE L'INSERTION DU FANTASTIQUE DANS LE QUOTIDIEN	1119
<i>Domingo PUJANTE GONZÁLEZ</i>	
EL ESPACIO DEL VIAJE EN EUGÈNE LABICHE	1139
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
CUANDO EL ESPACIO SE LLENA DE COLORES: LOS PAISAJES DE GAUTIER	1159
<i>María Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO</i>	
À TRAVERS LES ÎLES CAMUSIENNES DE LA MÉDITERRANÉE	1175
<i>Hélène RUFAT PERELLÓ</i>	
LE DISCOURS DUBITATIF: ESPACE D'ACCUSATION ET DE DÉNONCIA- TION	1187
<i>Catalina SAGARRA</i>	
ESPACIO Y VOZ DEL AUTOR EN LAS PROSIFICACIONES DE FINALES DE LA EDAD MEDIA	1197
<i>M.ª Jesús SALILLAS PARICIO</i>	
ESPACIO AÉREO Y ESPACIO TERRESTRE, LUGARES DE PROYECCIÓN INTERIOR	1209
<i>Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ</i>	
EL RELATO EN VERSO COMO ESPACIO PARA LO BURLESCO: <i>LE ROI DE FOULE-POINTE</i> DE JACQUES CAZOTTE	1223
<i>Alfonso SAURA SÁNCHEZ</i>	
EL ENTORNO EN LA OBRA DE ROBERT PINGET	1235
<i>Elena SUÁREZ SÁNCHEZ</i>	
VIAJEROS FRANCESES EN LA ESPAÑA DEL XVIII: LOS ESPACIOS DEL ENCUENTRO AMOROSO	1251
<i>Inmaculada TAMARIT VALLÉS</i>	
L'ESPACE DE LA FAUTE ET DE LA PRIÈRE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE PIERRE JEAN JOUVE	1269
<i>Ilda TOMAS</i>	

LA VIVENCIA DEL COSMOS EN GUY DE MAUPASSANT	1283
<i>Isabel VELOSO SANTAMARÍA</i>	
LA IMPORTANCIA FUNCIONAL DE LA ESPACIALIDAD EN <i>LE FAUSSAIRE</i> DE JEAN BLANZAT	1299
<i>Joan VERDEGAL CEREZO</i>	
UN ESPACIO FANTÁSTICO EN RABELAIS: EL CAPÍTULO 32 DEL <i>PANTAGRUEL</i>	1317
<i>Alicia YLLERA FERNÁNDEZ</i>	

**5. CONSTRUCCIÓN Y FUNCIÓN
DEL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA**

**CONSTRUCTION ET FONCTION
DE L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE**

EL CAMBIO PARADIGMÁTICO EN EL INTERTEXTO COMPARATISTA

JESÚS CAMARERO ARRIBAS
UPV - EHU

INTRODUCCIÓN

Esta aportación trata el tema del ‘espacio intertextual’, que es una extensión conceptual y metodológica de las relaciones establecidas entre textos en el ámbito de la Literatura Comparada actual de ‘nuevo paradigma’. Así pues, este ‘espacio intertextual’ es el resultado de aplicar la cuarta categoría de relaciones entre textos de la metodología comparatista que he establecido en mi propuesta¹ de ‘Travesía Temática Comparada’ (TTC). Se trata, básicamente, de hacer operativas, en el nivel comparatista, aquellas relaciones textuales que surgen de una vinculación intertextual efectiva o estricta. Pero, para explicitar esto mismo, es necesario previamente aludir al cambio paradigmático en el que se produce esta nueva función intertextual comparatista. También merecerá una reflexión el contexto actual de la literatura con sus inflexiones conceptuales y teóricas. En síntesis, este nuevo ‘espacio intertextual’ va a proponer una refundación de la Literatura Comparada por medio de la Intertextualidad.

EL CAMBIO DE PARADIGMA Y LA SÍNTESIS METODOLÓGICA

De todos es conocido el giro copernicano que se produce en el ámbito de la Literatura Comparada con la introducción del concepto de ‘nuevo para-

1 CAMARERO, J., «Comparatismo y Teoría literaria», *Anthropos*, nº 196, 2002.

digma'. Para Pierre Swiggers², que ha realizado un estudio definitivo sobre el asunto, la cuestión estriba en pasar de un modelo 'genético' a un modelo 'tipológico', aunque añadiendo algunas consideraciones nada baladíes. El 'antiguo paradigma' suponía una comparación espontánea de literaturas nacionales o subnacionales coexistentes, bajo fuertes tendencias ideológicas, teniendo como referencia relaciones entre autores, obras o géneros, en términos de influencia, fuente, exportación de temas e ideas y fortuna literaria; en un modelo que ha sido descrito, por ejemplo, por Guyard³, Pichois y Rousseau⁴ o Trousson⁵. En contraposición con este modelo, el 'nuevo paradigma', vinculado a la noción de 'función' expuesta por el Círculo Estructuralista de Praga y a la tipología sistemática de las relaciones literarias del investigador Dionyz Durisin, pretende aportar explicaciones estructurales para los fenómenos literarios desde un punto de vista comparatista, es decir, es el estudio de las relaciones jerárquicas entre 'metatextos translingüísticos' (entre obras, sistemas y subsistemas) dominados por ciertas normas y tendencias (estéticas, sociales, políticas). Por tanto, frente a las relaciones de hecho que se establecían en el 'antiguo paradigma', el 'nuevo paradigma' trabaja más a fondo las relaciones que pueden establecerse entre obras distintas y según ciertos niveles de estudio, con la aportación novedosa y fundamental de una tipología sistemática, como ya establece Dionyz Durisin⁶, pero sin destruir —en mi opinión— las aportaciones del 'antiguo paradigma', ya que en su esquema caben los contactos genéticos debidos a la influencia o a la fortuna literaria junto a las relaciones tipológicas establecidas a partir del trasfondo social, literario o sociológico, y a las condiciones de solidaridad tipológica impuestas por modas o escuelas, géneros o rasgos propios de una obra; y todo ello reconvirtiendo el concepto de influencia 'integradora' (imitación, adaptación, préstamo, calco...) y 'diferenciadora' (parodia, travestismo...).

2 SWIGGERS, P., «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», in ROMERO, D. (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco, 1998, pp. 139-148 [1982].

3 GUYARD, M.-F., *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1951.

4 PICHOS, C. – ROUSSEAU, A.-M., *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.

5 TROUSSON, R., *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Université, 1981.

6 «Die Wichtigsten Typen Literarischer Beziehungen und Zusammenhänge», in ZIEGENGEIST, G. (ed.), *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 1968, pp. 47-58.

A este impulso de síntesis integracionista se ha tratado de sumar mi propuesta metodológica⁷ de la ‘Travesía Temática Comparada’ (TTC), en la que establezco una tipología sistemática de las distintas relaciones funcionales que a mi entender son operativas en el análisis comparatista. Y, efectivamente, en esta tipología encontramos: a) relaciones basadas en mitos y temas, según ciertos arquetipos culturales y literarios; b) relaciones basadas en fuentes e influencias, tal como reconoce también Durisin; c) relaciones basadas en estructuras temáticas transculturales, del tipo tradición; y d) relaciones basadas en una red temática intertextual. Todas estas relaciones están subtendidas por una noción extensa de la intertextualidad, que nos permite concebir un trayecto ‘transformativo’ en el estudio comparatista, es decir, traducido a la terminología de Swiggers, sería el ‘metatexto translingüístico’ o análisis relacional y superpuesto de una obra en relación con otra dentro de un sistema dado. Así pues, no me cabe la menor duda de que, con estos parámetros teóricos y metodológicos, la Literatura Comparada podrá avanzar todavía más, y estará entonces en mejores condiciones de aportar un segmento clave para la Teoría Literaria.

¿UNA RELACIÓN COMPARATISTA DE ‘ANTIGUO PARADIGMA’?

Uno de los poemas de Alfred de Musset que, para el lector hispano, pudiera representar el romanticismo más cercano a su sensibilidad según un modelo arquetípico, es sin duda el titulado *À la mi-Carême*⁸. Años más tarde, en España, se reproduce el movimiento romántico con grandes logros artísticos, como el de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien todos conocemos su composición más famosa, la *Rima LIII*⁹. Según los modelos al uso y los parámetros más habituales, la relación comparatista existente entre estos dos textos sería aquella que, dentro del ‘antiguo paradigma’, podría ser definida como una relación de ‘influencia’, es decir, que el Romanticismo español reproduce años más tarde los modelos literarios ya fijados antes en la tradición europea —francesa, en este caso—. Con lo cual estamos ante un hecho literario de claras implicaciones: a raíz del impulso creado por un movimiento literario como el Romanticismo del siglo XIX, los autores y los textos se van ordenando en un sistema que siempre es coherente respecto de un modelo ya establecido: un modelo conformado por una serie de componentes estilís-

7 Cf. *op. cit.*, pp. 133-135.

8 *Poésies*, Paris, Hachette, 1958, p. 232 [1833]. Véase Anexo.

9 *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 39 [1871]. Véase Anexo.

ticos (sensibilidad), temáticos (mujer, amor, tiempo, recuerdo), genéricos (poesía, relato corto), morfoestructurales (ritmo, composición)...

Pero esta relación comparatista entre estos textos también puede y debe ser reinterpretada según unas coordenadas intertextuales (amplias): así se trataría de ver en esta relación una cierta réplica del texto B respecto del texto A —una especie de evocación, de similitud, de proximidad en el sentido, en la sensibilidad, en la expresión— y no ya un influjo (in)directo del texto A sobre el texto B; aunque efectivamente, y desde el estricto punto de vista de la teoría de Gérard Genette¹⁰, no habría aquí ninguna relación intertextual del tipo cita, plagio o alusión. En efecto, siguiendo los parámetros teóricos del ‘nuevo paradigma’, nos encontramos con que el concepto de influencia —propio del ‘antiguo paradigma’, como decíamos— puede recomponerse y reconceptuarse, de modo que la acción creativa o interpretante pase al texto B y que el texto A ya no tenga el protagonismo que antes se le concedía. Este cambio se produce obviamente al considerar en sus justos términos la función del lector-receptor, así como al equilibrar las posiciones de la cultura emisora A y de la cultura receptora B¹¹. Pero es que, además, y en contra de lo que algunos teóricos del ‘nuevo paradigma’ propugnaron en su momento, no es preciso eliminar el concepto-función de influencia: en mi reciente aportación¹² no dudaba en incluir las relaciones de fuente e influencia como hechos relacionales absolutamente operativos que pueden estar basados, además, en el hecho mismo de la imitación-similitud de un modelo cultural constatable a todas luces: si la relación es operativa y cumple una función creativa-interpretante, ¿por qué razón no íbamos a considerar su pertinencia dentro del esquema metodológico del análisis comparatista? Está claro que la teoría, por muy avanzada que sea, no puede negar nunca la evidencia, incluso si ésta pertenece a un estadio primario de la investigación.

LA GRAN DIMENSIÓN DEL ‘NUEVO PARADIGMA’

Todos estos fenómenos antes descritos, que implican una visión intertextual (en sentido amplio) del análisis literario, se corresponden con una mayor importancia de la dimensión del lector. Es decir, no se puede entender el juego intertextual y la interpretación multidimensional del texto literario sin

10 *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

11 Cf. MINER, E., «Études comparées interculturelles», in ANGENOT, M. - BESSIÈRE, J. - FOKKEMA, D. - KUSHNER, E. (dirs.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 164.

12 Cf. *op. cit.*, p. 134.

tener en cuenta el papel decisivo y obligado del lector como factor y protagonista de ese juego con el resultado del fenómeno intertextual. Es más, se podría decir que es precisamente el lector —un lector específico, concreto o particular— el que hace posible, el que construye o el que inventa —lo mismo da— la red intertextual como abanico de sentidos insertados en un complejo laberinto de signos entrecruzados y con la implicación de varios textos a la vez para producir un sentido nuevo y añadido a los sentidos ya establecidos en los textos de partida. Con lo cual se llega a construir una especie de ‘macrotexto’ —si hablamos desde el punto de vista del sentido— en el que habría sentidos diferentes que sobrepasarían el nivel de comprensión e interpretación habituales y darían lugar a otra dimensión —una ‘ultradimensión’— del sentido. Aquí es donde establece su dominio la Literatura Comparada.

Además, como entiendo que el papel del lector es tan importante en estas relaciones de influencia bajo ‘antiguo paradigma’ como en otras relaciones de ‘nuevo paradigma’, por esa razón principal he incluido las relaciones de fuente e influencia en mi esquema de metodología comparatista TTC¹³. Desde mi punto de vista, en las relaciones de fuente e influencia —y siempre que el lector sea un lector advertido, avisado o activo— funciona igualmente la construcción del sentido en el nivel del ‘macrotexto’ resultante de la relación comparatista, igual que ocurre en otras relaciones de TTC que acostumbramos a incluir bajo parámetros de ‘nuevo paradigma’. Y también me planteo que un esquema de síntesis metodológica comparatista no puede tener dos tipos de lector diferentes, como si *un* lector pudiera comportarse epistemológicamente de un modo diferente en un texto u otro. El lector, insisto, el lector ‘activo’ tiene siempre el mismo comportamiento, actúa con los mismos parámetros epistemológicos y su inteligencia es la misma en un

13 Mi aportación a la metodología comparatista, concretada en el ámbito de las TTC —Travesía Temática Comparada—, se encuentra materializada hasta ahora en dos artículos de trasfondo teórico —«Comparatismo y Teoría literaria», ya citado, y «Teoría literaria y práctica comparatista», in *Actes du Symposium International à la mémoire d’Alexandre Cioranescu*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2004— así como en un artículo de puesta en práctica de aquellas teorías —«La metodología comparatista basada en ‘Travesías Temáticas’». TTC: La filosofía de la existencia y el realismo social en el teatro contemporáneo europeo», in SEROUR, S. (ed.), *Literatura Comparada y culturalismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 51-69— (se citan por orden cronológico de publicación). En su conjunto, estas publicaciones vienen a exponer la teoría y la práctica de la metodología citada, que consiste *grosso modo* en agrupar una serie de obras en torno a un principio o concepto temático, independientemente de su fecha de producción, lengua, nacionalidad o contexto cultural, provocando así —en torno a un eje temático fuertemente estructurado— una relación comparatista (intertextual, diacrónica, transversal, intercultural).

texto que en otro, en una situación que en otra, porque siempre tiende a buscar esas relaciones que, más allá del 'microtexto' aislado, se pueden establecer entre textos distintos para construir un sentido más amplio que las significaciones concretas halladas en un territorio textual menor.

A este respecto es de gran interés tener en cuenta la opinión de un autor como Michel Butor cuando, preguntado a propósito de las innumerables referencias incluidas en sus libros, describe perfectamente el juego intertextual e intercultural que toda lectura implica:

El hecho de tener una cierta cultura ayuda mucho en la lectura de mis libros. Si se ha leído unos cuantos clásicos de la literatura occidental e incluso en ciertos casos no occidental, se tiene un bagaje que permite viajar mejor en el interior de mis textos o viajar en su compañía. Por otra parte, hay algunos que se imaginan que para leerme habría que conocer todas esas referencias. Es absurdo. Si hay numerosas referencias en el interior de mis libros, es entre otras cosas para que lectores muy diferentes puedan reconocer en ellos alguna cosa. Si hay referencias a libros españoles es para que la gente de cultura española puedan leerlos más fácilmente. Si hay referencias a libros alemanes es para que los lectores de cultura alemana puedan encontrar allí alguna referencia. Y así sucesivamente. Para mí se trata de que haya algo que cualquier lector pueda reconocer. No todo, ni enseguida. Pero que poco a poco él pueda darse cuenta de que hay libros que podría leer. Que la lectura de uno de mis textos le arrastrará quizá a la lectura de tal o cual libro importante. De este modo, cuando vuelva a una de mis obras, este desvío le habrá enriquecido considerablemente. Al estudiar una cierta cantidad de autores del siglo XX, me he dado cuenta de que manejaban unas referencias culturales considerables. Por ejemplo, Ezra Pound o James Joyce. En algunos casos, esas referencias culturales son obligatorias. Quiero decir que a veces las referencias son como unas inscripciones que dicen: «¡Que nadie entre aquí si no ha leído ya tal o cual cosa!» En otros casos no se trata en absoluto de referencias prohibidas, sino al contrario, de signos de amistad. Siempre me maravillo, por ejemplo, cuando en un libro que me gusta o una obra de arte o un país encuentro una referencia a otro libro o país o pintura que me gusta. De este modo, cuando cojo las *Mil y una noches* y encuentro un pasaje particularmente interesante, es un placer inmenso para mí encontrar una alusión a ese pasaje en un libro de Melville. Para eso sirven las referencias en mis libros. En ningún caso son impedimentos. Al contrario, yo afirmo: «Siempre se puede probar. Entonces, por supuesto que estas referencias que invitan a ir a buscar en Virgilio o en Dante, que dicen a la gente: «Lea usted eso y verá cómo mi texto será más interesante», no son una pedagogía que anima a ser perezoso, sino más bien algo que facilita un cierto trabajo de lectura... En resumen, en mis libros no hay impedimentos

sino pruebas. Mire usted, no me interesan los lectores perezosos o fáciles. No me interesa demasiado que el libro sea comprendido inmediatamente por el primer periodista que llegue. No. Ahí dentro hay cosas que no son para él, que están hechas para los lectores más serios, más lentos, más apasionados. Y yo estoy seguro de que estos lectores tendrán por sí mismos la tentación de ir a encontrar esos otros libros a los que yo aludo. Y si después vuelven a mis obras, encontrarán a unos amigos, se encontrarán conmigo en una situación de complicidad...¹⁴.

La teoría butoriana de la intertextualidad implica que el intertexto es el lugar de un viaje en el que el lector se hace viajero, y la característica fundamental del intertexto-viaje es el que el lector-viajero se pierde en el texto para luego volver a encontrar el camino por medio de un sistema —una región textual— que va conociendo poco a poco, con todas las referencias acumuladas tras múltiples lecturas en las que siempre están presentes otras lecturas anteriores. No hay lectura sin memoria de otras lecturas y, por tanto, la interpretación del texto nunca es unívoca, porque en ese momento creativo del lector su intelecto va a construir un sentido junto a otros sentidos. Desde el punto de vista intertextual, la literatura es el texto sin fin; no sólo el texto abierto —*opera aperta*— sino el texto que se halla conectado potencial o virtualmente con todos los textos leídos.

El texto de *Un artista del trapecio* de Franz Kafka cuenta la historia —como en el caso también de Gregorio Samsa de *La metamorfosis*— de un personaje excepcional en unas circunstancias igualmente excepcionales¹⁵. Por otra parte, en el capítulo XIII de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, dedicado al apartamento de Rémi Rorschach —un artista imitador de Max Linder y de cómicos americanos en un music-hall de Marsella que, venido a menos con el tiempo, se decidió a ser empresario de circo—, nos presenta el siguiente fragmento¹⁶, dentro del cual se halla una re-escritura del texto de *Un artista del trapecio* de Kafka. La relación existente entre estos dos textos puede sin duda constituir uno de los hechos más curiosos para cualquier lector. Se trata de una ‘re-escritura’ radical del texto de Kafka por parte de Perec, no ya simplemente de una relación intertextual (en sentido amplio), incluso de una intertextualidad dentro de la tipología establecida por Genette, se trata de una verdadera ‘transformación’ (adaptación, traducción,

14 SANTSCHI, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, pp. 25-26.

15 Madrid, Alianza, 1977, pp. 139-140 [1935]. Véase Anexo.

16 Paris, Hachette, 1978, p. 71. Véase Anexo.

versión...) del texto-base para obtener otro texto distinto que funciona en un contexto textual bien diferente, y dando lugar a la creación de un sentido nuevo en un contexto textual diferente y transformado.

La intertextualidad producida por esta reescritura permite entonces crear una relación nueva y directa en el nivel comparatista: el texto (de Perec) contiene en sí mismo la relación comparatista, de modo que el lector, al advertir la presencia del texto anterior (de Kafka), atraviesa con un sentido transversal la presencia de ambos textos al tiempo que construye una red semántica y semiótica (el espacio intertextual) en la que los dos textos aportan experiencias culturales y literarias únicas. Se anula así la distancia temporal que separaba en principio los dos textos, se difumina también el efecto de la diferencia lingüística (a tener en cuenta la ‘reducción’ aportada por la traducción), se cruzan las visiones de dos culturas distintas y de tradiciones literarias únicas, y el relato del trapezista pasa a convertirse en una especie de *topos* o ‘gran relato’ que actúa a partir de ahora como un referente narrativo. Ciertamente, entonces, nos encontramos aquí con una categoría distinta dentro del elenco de relaciones con las que el investigador comparatista puede trabajar. No se trata ya, por cierto, de relaciones que vengan del juego interno provocado por los modelos, el éxito o los géneros; ni tampoco de la incidencia de lo externo o contextual, sino de relaciones basadas curiosamente en la transformación de un texto en otro como metodología creativa que permite re-construir un sentido alojado en otro tiempo y en otro espacio.

CONCLUSIONES

Según Francine Dugast-Portes¹⁷, lo postmoderno contemporáneo podría ser detectado en la literatura actual por medio de ciertas marcas: a) una especie de escepticismo que exige una vuelta a lo narrativo, pero con la presencia constante de una distancia, de la ironía, b) la ‘barroquización’ lúdica de las sociedades contemporáneas, c) la disolución de las construcciones colectivas centrípetas, d) una forma de libertad individual y tribal, e) el reino del *homo ludens*, f) el culto al cuerpo, una especie de *carpe diem* y la anulación de lo trágico. Siguiendo estas claves, la intertextualidad encajaría en el marco de una cierta ‘ironía textual’ o distanciamiento que permite crear la red intertextual, y también en el sentido lúdico que todo desplazamiento supone cuando de obras distintas se trata. Pero también es un efecto de lectura-interpretación que permite la generación de relaciones en el dominio compara-

¹⁷ Cf. *Le Nouveau Roman, une césure dans l’histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, pp. 216-217.

tista, de modo que nos facilita la construcción de la llamada Literatura General por medio de una Teoría Literaria surgida del análisis comparatista entre obras diversas y pertenecientes a una interculturalidad.

El cambio verdaderamente ‘paradigmático’ —a mi entender— se produce entonces en el hecho de que a las relaciones de escritura-producción del ‘antiguo paradigma’ le suceden unas relaciones de lectura-transformación en el ‘nuevo paradigma’. Resulta evidente que la relación comparatista Musset-Bécquer no funciona igual que la relación Kafka-Perec. En el intertexto espacial de Musset-Bécquer la relación es posible gracias al impulso de la imitación de un modelo (de fortuna literaria) que es repercutido en otra producción por vía de influencia. En cambio, en el intertexto espacial de Kafka-Perec se trata de un procedimiento calculado de ‘transformación’ textual mediante una traslación sígnica (semiótica), y por tanto semántica, del mismo texto que cambia de espacio, de contexto literario y cultural. Esta diferencia va a provocar un cambio —también— en la metodología comparatista. Efectivamente, de algún modo se ha desplazado el lugar donde se produce el origen o el motor de la relación comparatista, pues ya no corresponde sólo al sujeto creador concebir o ‘provocar’ esa relación, sino que la relación se construye también y sobre todo en la instancia de la lectura, dando lugar a un fenómeno de transformación del sentido por obra de otro sujeto creador que es el lector: el texto ‘evoluciona’ en un proceso histórico de interpretación y se va desplazando de una significación a otra al mismo tiempo que su escritura, sus signos, sus palabras, evolucionan al compás de la transformación del sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉCQUER, G. A., *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 [1ª edición: 1871].
- CAMARERO, J., «Comparatismo y Teoría literaria», *Anthropos*, nº 196, 2002, pp. 127-137.
- «Teoría literaria y práctica comparatista», in *Actes du Symposium International à la mémoire d’Alexandre Cioranescu*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2004.
- «La metodología comparatista basada en “Travesías Temáticas”». TTC: La filosofía de la existencia y el realismo social en el teatro contempo-

- ráneo europeo», in SEROUR, S. (ed.), *Literatura Comparada y culturalismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, pp. 51-69.
- DUGAST-PORTES, F., *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- DURISIN, D., «Die Wichtigsten Typen Literarischer Beziehungen und Zusammenhänge», in ZIEGENGEIST, G. (ed.), *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 1968, pp. 47-58.
- GENETTE, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GUYARD, M.-F., *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1951.
- KAFKA, F., *Un artista del trapecio*, Madrid, Alianza, 1977 [1ª edición: 1935].
- MINER, E., «Études comparées interculturelles», in ANGENOT, M., BESSIÈRE, J., FOKKEMA, D., KUSHNER, E. (dirs.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pp. 161-179.
- MUSSET, A. de, *Poésies*, Paris, Hachette, 1958 [1e édition: 1833].
- PEREC, G., *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- PICHOIS, C., ROUSSEAU, A.-M., *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.
- SANTSCHI, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
- SWIGGERS, P., «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», in ROMERO, D. (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco, 1998, pp. 139-148 [1ª edición: 1982].
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Université, 1981.

ANEXO

ALFRED DE MUSSET: À LA MI-CARÊME, IN POÉSIES, 1833

Le carnaval s'en va, les roses vont éclore;
Sur les flancs des déjà court le gazon.
Cependant du plaisir la frileuse saison
Sous ses grelots légers rit et voltige encore,
Tandis que, coteaux soulevant les voiles de l'aurore,
Le printemps inquiet paraît à l'horizon.

Du pauvre mois de mars il ne faut pas médire;
Bien que le laboureur le craigne justement,
L'univers y renaît; il est vrai que le vent,
La pluie et le soleil s'y disputent l'empire.
Qu'y faire? Au temps des fleurs, le monde est un enfant;
C'est sa première larme et son premier sourire.

C'est dans le mois de mars que tente de s'ouvrir
L'anémone sauvage aux corolles tremblantes.
Les femmes et les fleurs appellent le zéphyr;
Et du fond des boudoirs les belles indolentes,
Balançant mollement leurs tailles nonchalantes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir.

C'est alors que les bals, plus joyeux et plus rares,
Prolongent plus longtemps leurs dernières fanfares;
À ce bruit qui nous quitte, on court avec ardeur;
La valseuse se livre avec plus de langueur:
Les yeux sont plus hardis, les lèvres moins avarés;
La lassitude enivre, et l'amour vient au coeur.

S'il est vrai qu'ici-bas l'adieu de ce qu'on aime
Soit un si doux chagrin qu'on en voudrait mourir,
C'est dans le mois de mars, c'est à la mi-carême,

Qu'au sortir d'un souper un enfant du plaisir
 Sur la valse et l'amour devrait faire un poème,
 Et saluer gaîment ses adieux prêts à partir.

Mais qui saura chanter tes pas pleins d'harmonie,
 Et tes secrets divins, du vulgaire ignorés,
 Belle Nymphé allemande aux brodequins dorés,
 Ô Muse de la valse! Ô fleur de poésie!
 Où sont, de notre temps, les buveurs d'ambroisie
 Dignes de s'étourdir dans tes bras adorés?

Quand, sur le Cithéron, à la Bacchanale antique
 Des filles de Cadmus dénouait les cheveux,
 On laissait la beauté danser devant les dieux;
 Et, si quelque profane, au son de la musique,
 S'élançait dans les chœurs, la prêtresse impudique
 De son thyrses de fer frappait l'audacieux.

Il n'en est pas ainsi dans nos fêtes grossières;
 Les vierges aujourd'hui se montrent moins sévères,
 Et se laissent toucher sans grâce et sans fierté.
 Nous ouvrons à qui veut nos quadrilles vulgaires;
 Nous perdons le respect qu'on doit à la beauté,
 Et nos plaisirs bruyants font fuir la volupté.

Tant que régna chez nous le menuet gothique,
 D'observer la mesure on se souvint encor.
 Nos pères la gardaient aux jours de thermidor,
 Lorsqu'au bruit des canons dansait la République,
 Lorsque la Tallien, soulevant sa tunique,
 Faisait de ses pieds nus craquer les anneaux d'or.

Autres temps, autres mœurs; le rythme et la cadence
 Ont suivi les hasards et la commune loi.
 Pendant que l'univers, ligué contre la France,
 S'épuisait de fatigue à lui donner un roi,
 La valse d'un coup d'aile a détrôné la danse.
 Si quelqu'un s'en est plaint, certes, ce n'est pas moi.

Je voudrais seulement, puisqu'elle est notre hôtesse,
 Qu'on sût mieux honorer cette jeune déesse.
 Je voudrais qu'à sa voix on pût régler nos pas,
 Ne pas voir profaner une si douce ivresse,
 Froisser d'un si beau sein les contours délicats,
 Et le premier venu l'emporter dans ses bras.

C'est notre barbarie et notre indifférence
Qu'il nous faut accuser; notre esprit inconstant
Se prend de fantaisie et vit de changement;
Mais le désordre même a besoin d'élégance;
Et je voudrais du moins qu'une duchesse, en France,
Sût valser aussi bien qu'un bouvier allemand.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *RIMA LIII*, IN *RIMAS*, 1871

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala en sus cristales,
jugando llamarán;

pero aquéllas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar;
aquéllas que aprendieron nuestros nombres,
ésas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madre selvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
sus flores abrirán;

pero aquéllas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...,
ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón, de su profundo sueño
tal vez despertará;

pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate,
¡así no te querrán!

FRANZ KAFKA: *UN ARTISTA DEL TRAPECIO*, 1915

Un artista del trapecio —como se sabe, este arte que se practica en lo alto de las cúpulas de los grandes circos es uno de los más difíciles entre todos los asequibles al hombre— había organizado su vida de tal manera —primero por afán profesional de perfección, después por costumbre que se había hecho tiránica—, que, mientras trabajaba en la misma empresa, permanecía día y noche en el trapecio. Todas sus necesidades —por otra parte muy pequeñas— eran satisfechas por criados que se relevaban a intervalos y vigilaban debajo. Todo lo que arriba se necesitaba lo subían y bajaban en cestillos contruidos para el caso.

De esta manera de vivir no se deducían para el trapecista dificultades especiales con el resto del mundo. Sólo resultaba un poco molesto durante los demás números del programa, porque como no se podía ocultar que se había quedado arriba, aunque permanecía quieto, siempre alguna mirada del público se desviaba hacia él. Pero los directores se lo perdonaban, porque era un artista extraordinario, insustituible. Además era sabido que no vivía así por capricho y que sólo de aquella manera podía estar siempre entrenado y conservar la extrema perfección de su arte.

Además, allá arriba se estaba muy bien. Cuando, en los días cálidos del verano, se abrían las ventanas laterales que corrían alrededor de la cúpula y el sol y el aire irrumpían en el ámbito crepuscular del circo, era hasta bello. Su trato humano estaba muy limitado, naturalmente. Alguna vez trepaba por la cuerda de ascensión algún colega de ‘turné’, se sentaba a su lado en el trapecio, apoyado uno en la cuerda de la derecha, otro en la de la izquierda, y charlaban largamente. O bien los obreros que reparaban la techumbre cambiaban con él algunas palabras por una de las claraboyas, o el electricista que comprobaba las conducciones de la luz en la galería más alta le gritaba alguna palabra respetuosa, si bien poco comprensible.

A no ser entonces, estaba siempre solitario. Alguna vez un empleado, que erraba cansadamente a las horas de la siesta por el circo vacío, elevaba su mirada a la casi atrayente altura, donde el trapecista descansaba o se ejercitaba en su arte sin saber que era observado.

Así hubiera podido vivir tranquilo el artista del trapecio a no ser por los inevitables viajes de lugar en lugar que le molestaban en sumo grado. Cierta es que el empresario cuidaba de que este sufrimiento no se prolongara innecesariamente.

El trapecista salía para la estación en un automóvil de carreras que corría, a la madrugada, por las calles desiertas, con la velocidad máxima; demasiado lenta, sin embargo, para su nostalgia del trapecio.

En el tren estaba dispuesto un departamento para él solo, en donde encontraba, arriba, en la redcilla de los equipajes, una sustitución mezquina —pero en algún modo equivalente— de su manera de vivir.

En el sitio de destino ya estaba enarbolado el trapecio mucho antes de su llegada, cuando todavía no se habían cerrado las tablas ni colocado las puertas. Pero para el empresario era el instante más placentero aquel en que el trapequista apoyaba el pie en la cuerda de subida y en un santiamén se encaramaba de nuevo sobre su trapecio.

A pesar de todas estas preocupaciones, los viajes perturbaban gravemente los nervios del trapequista, de modo que por muy afortunados que fueran económicamente para el empresario, siempre le resultaban penosos.

Una vez que viajaban, el artista en la redcilla, como soñando, y el empresario recostado en el rincón de la ventana, leyendo un libro, el hombre del trapecio le apostrofó suavemente. Y le dijo, mordiéndose los labios, que en lo sucesivo necesitaba para su vivir, no en un trapecio, como hasta entonces, sino dos, dos trapecios, uno frente a otro.

El empresario accedió enseguida. Pero el trapequista, como si quisiera mostrar que la aceptación del empresario no tenía más importancia que su oposición, añadió que nunca más, en ninguna ocasión, trabajaría únicamente sobre un trapecio. Parecía horrorizarse ante la idea de que pudiera acontecerle alguna vez. El empresario, deteniéndose y observando a su artista, declaró nuevamente su absoluta conformidad. Dos trapecios son mejor que uno solo. Además, los nuevos ejercicios serían más variados y vistosos.

Pero el artista se echó a llorar de pronto. El empresario, profundamente conmovido, se levantó de un salto y le preguntó qué le ocurría, y como no recibiera ninguna respuesta, se subió al asiento, le acarició y abrazó y estrechó su rostro contra el suyo, hasta sentir las lágrimas en su piel. Después de muchas preguntas y palabras cariñosas, el trapequista exclamó, sollozando:

¿Sólo con una barra en las manos?, ¡cómo podría yo vivir!

Entonces, ya fue muy fácil al empresario consolarle. Le prometió que en la primera estación, en la primera parada y fonda, telegrafiaría para que instalasen el segundo trapecio, y se reprochó a sí mismo duramente la crueldad de haber dejado al artista trabajar tanto tiempo en un solo trapecio. En fin, le dio las gracias por haberle hecho observar al cabo aquella omisión imperdonable. De esta suerte, pudo el empresario tranquilizar al artista y volverse a su rincón.

En cambio, él no estaba tranquilo; con grave preocupación espiaba, a hurtadillas, por encima del libro, al trapequista. Si semejantes pensamientos habían empezado a atormentarle, ¿podrían ya cesar por completo? ¿No seguirían aumentando día por día? ¿No amenazarían su existencia? Y el empresario, alarmado, creyó ver en aquel sueño aparentemente tranquilo, en que habían terminado los lloros, comenzar a dibujarse la primera arruga en la lisa frente infantil del artista del trapecio.

GEORGES PEREC: *LA VIE MODE D'EMPLOI*, 1978

Peu après, dégoûté, décidé à renoncer à toute carrière artistique, mais ne voulant pas abandonner le monde du spectacle, Rorschash devint l'imprésario d'un acrobate, un trapéziste que deux particularités avaient rendu rapidement célèbre: la première était son extrême jeunesse —il n'avait pas douze ans lorsque Rorschash fit sa rencontre—, la seconde était son aptitude à rester sur son trapèze pendant plusieurs heures d'affilée. La foule se pressait dans les music-halls et les cirques où il se produisait pour le voir, non seulement exécuter ses tours, mais faire la sieste, se laver, s'habiller, boire une tasse de chocolat, sur l'étroite barre du trapèze, à trente ou quarante mètres du sol.

Au début leur association fut florissante et toutes les grandes villes d'Europe, d'Afrique du Nord et du Proche-Orient applaudirent ces extraordinaires prouesses. Mais en grandissant le trapéziste devenait de plus en plus exigeant. Poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, il avait organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement. Des domestiques se relayaient pour pourvoir à tous ses besoins, qui étaient d'ailleurs très restreintes; ces gens attendaient sous le trapèze et faisaient monter ou descendre tout ce qu'il fallait à l'artiste dans des récipients fabriqués spécialement à cet effet. Cette façon de vivre n'entraînait pour l'entourage aucune véritable difficulté; ce n'était que pendant les autres numéros du programme qu'elle devenait un peu gênante: on ne pouvait dissimuler que le trapéziste fût resté là-haut, et le public, bien que fort calme en général, laissait parfois errer un regard sur l'artiste. Mais la direction ne lui en voulait pas car c'était un acrobate extraordinaire qu'on n'eût jamais pu remplacer. On se plaisait à reconnaître d'ailleurs qu'il ne vivait pas ainsi par espièglerie, que c'était pour lui la seule façon de se tenir constamment en forme et de posséder toujours son métier dans la perfection.

Le problème devenait plus difficile à résoudre lorsque les contrats s'achevaient et que le trapéziste devait se transporter dans une autre ville. L'imprésario faisait tout pour abréger le plus possible ses souffrances: dans les agglomérations urbaines, on employait des automobiles de course, on roulait de nuit ou de grand matin à toute allure dans les rues désertes; mais on allait toujours trop lentement pour l'impatience de l'artiste; dans le train on faisait réserver un compartiment tout entier où il pouvait chercher à vivre un peu comme sur son trapèze, et se coucher dans le filet; ce trapèze, à l'é-tape, on l'installait longtemps avant l'arrivée de l'acrobate, toutes les portes étaient tenues grandes ouvertes et tous les couloirs dégagés pour que l'acrobate pût sans perdre une seule seconde rejoindre ses hauteurs. «Quand je le voyais, écrit Rorschash, poser le pied sur l'échelle de corde, grimper rapide comme l'éclair et se percher enfin là-haut, je vivais toujours l'un des plus beaux moments de ma vie».

LE LANGAGE DE L'ESPACE ET LES LIEUX DU LANGAGE

LUIS GASTÓN ELDUAYEN
Universidad de Granada

De même que dans l'écriture l'espace relève du langage —il y a donc une représentation linguistique de la spatialité, les lieux sont formalisables et lisibles—, de même il existe, dans l'univers narré, un espace de la parole. C'est l'inépuisable topique de la localisation avec la figuration spatiale qui lui est consubstantielle: le lieu littéraire, peut-être plus entrevu que géographique, plus représenté que regardé, constitue non seulement la toile de fond des textes, mais aussi un élément primordial d'un discours qui se veut itinéraire verbal et diégétique, banal ou transcendant, initiatique ou maléfique. Car le langage, médiateur de connaissance de l'univers et de l'homme, est aussi une source de signification et d'appréhension spatiale.

Seule l'écriture, dans sa puissance évocatrice, est capable d'offrir la dimension repérable et de franchir la frontière séparant le quotidien et le surréel, la dénomination et la figure, le vécu et le rêve. Dimension textuelle dont on se demande si elle n'est pas générique, qui va se perdre quelque part dans la tradition de la grisaille des grandes villes, dans la conventionnalité des lieux intimes, dans la nature aimable, comme une sorte de bord ultime de la lecture. Démarche analogique sous-tendant une topique essentielle, définie par la ligne foncière des principes axiologiques et ontologiques. L'esthétique et l'orthodoxie du sujet conforment une conduite langagière et cognitive au parcours variable et relatif. L'espace est en définitive de l'ordre des antonymies.

Lieux d'énonciation ou lieux de l'histoire, les études narratologiques ont, en général, oublié d'entreprendre une analyse systématique des lieux de la parole et du langage de la localisation. Si l'on doit accepter que les réper-

cussions de la coordonnée temporelle et de son système de représentation sont souvent déterminantes, sur la structure narrative, il n'en est pas moins vrai que la texture spatiale, même si les lieux romanesques obéissent à des lois géométriques et logiques, constitue un paramètre, souvent fondamental, non seulement dans l'agencement de la diégèse, mais aussi dans l'axe orienté de la langue. Pas plus que l'histoire, le langage ne peut se passer de perspective.

Dans le cadre de la présente étude, j'aimerais faire quelques considérations, inévitablement fragmentaires, sur la symbolisation scripturale de l'espace et sur la fonction des indices représentatifs, me limitant à la considération théorique de l'ordre linguistique et narratif. Bien conscient, que réfléchir sur ces données concrètes «équivalait à réexaminer les notions sur lesquelles reposent plusieurs siècles de création littéraire»¹. Une lecture, donc, délibérément restrictive et pourtant à caractère commun. L'analyse de la représentation scripturale de l'espace, sous l'optique du choix paradigmatique, des règles sélectives syntagmatiques et de «l'appareil énonciatif» doit rendre sensible la nature sémantique et discursive de cette coordonnée essentielle du monde de la fiction. Il s'agit, en fait, de souligner l'importance de la symbolisation spatiale —«le langage ne fonctionne qu'en vertu de sa nature symbolique»²—, de montrer la nature lexicale et syntaxique de l'espace écrit, de signaler l'indexation de l'espace du dire.

Entre la topographie du lieu de l'énonciation et celle de la narration, l'écriture est partagée, pour des raisons évidentes. Dans les récits à la troisième personne, la presque inexistence d'horizon énonciatif primaire détermine une indexation à caractère impersonnel, ou si vous préférez, subordonnée à la figure de l'auteur implicite. C'est la désignation narrative d'un lieu d'énonciation qui ferait du locuteur un narrateur intradiégétique. Il s'agit, par conséquent, d'un monde sans référence énonciative fondatrice, sans situation de locution originelle. Dans ce contexte, les rapports entre l'espace et le langage sont déterminés par une appréhension subjective ou prétendument neutre: actorielle et auctorielle, mais la responsabilité énonciative appartient au relateur, rapporteur de l'histoire. C'est à travers cette double vision actorielle et auctorielle que les espaces romanesques se construisent. La parole locative s'étend d'un *ici* primaire de fiction, vers un *ailleurs* possible à plusieurs dimensions.

1 BOURNEUF, R. – OUELLET, R., *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1985, p. 117.

2 BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 5.

Quand le discours de la fiction est donc fondé sur l'impersonnel —instance locutive attachée à une focalisation hétérodiégétique—, les indices de l'encadrement répondent à une cohérence textuelle, soutenue par la présence et la convergence des voix multiples. C'est à la trace langagière que la configuration de l'espace peut être appréhendée en relevant les signes les plus efficaces —déterminants et lexèmes locatifs—, à travers lesquels les lieux prennent substance et forme. L'espace se trouve référencié et ses points de repère configurent, dans une certaine mesure, la diégèse. Parole de fiction, parole d'espace romanesque reposant sur un langage qui verbalise les lieux de l'histoire.

Par contre, dans les romans à focalisation homodiégétique, où le narrateur se raconte, l'espace de l'énonciation préside à toute l'organisation romanesque et l'interaction verbale suit le cours d'un compromis discursif fondateur. C'est ainsi que le narrateur —instance de discours ou «projection fictive de l'auteur réel dans le texte», selon P. Ricoeur³— établit une structure, une sémantique de la dimension, peut-être ressentie, dans sa constante manifestation. Cette instance narrative assume la prise en charge de la représentation, qui se fait sur son parcours verbal de locuteur. La parole, portée par l'ampleur de son engagement discursif, devient un lieu textuel: une topographie qui éclate et qui se recompose au fur et à mesure que la relation s'effrite ou se reconstruit.

L'espace décrit fournit au narrateur hétérodiégétique les moyens de varier non seulement la focalisation actorielle, mais aussi la perspective d'actualisation discursive des personnages, alors que l'espace énoncé par un narrateur homodiégétique est directement compromis par la voix qui assume l'énonciation, et partant moins chargé de contenu figuratif. La distance énonciative favorise l'éclosion d'un langage vraisemblablement fait pour la nomination commune, mais qui a toutes les chances de glisser vers l'évocation figurale. Il suggère, dorénavant, plus qu'il ne désigne. D'autres lieux, d'autres horizons, d'autres réalités —inexistants dans un espace maîtrisé, culturel— occupent abondamment une scène ayant comme seule ligne de démarcation la profondeur de la langue, et à perte de vue la ligne infinie de la parole.

Le langage locatif constitue un médiateur de connaissance des lieux et un embrayeur discursif ou, pour reprendre la terminologie de Michael Riffaterre, une sorte «d'hypogramme», c'est-à-dire d'élément discursif pré-existant dans la langue, et dont le texte littéraire est la dérivation. C'est pour-

3 *Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction*, v. II, Paris, Seuil, 1983, p. 143.

quoi la représentation linguistique de l'espace se trouve au service d'une rhétorique et d'une esthétique. Le récit «est parole et optique active», «lieu de discours». La raison du récit: «donner site et juste place aux signes primaires qu'il retient ou qu'il invente»⁴. Cependant, «Un récit n'est pas un espace tabulaire, une structure plane, c'est un volume, une stéréophonie»⁵. C'est la raison pour laquelle la lecture devient primordiale et le commentaire indispensable. La métaphore s'y impose pour ne pas confondre une conformité immédiate avec une analogie radicale.

De toute façon, la restitution d'une topographie n'est pas évidente, dans la mesure où les morphèmes graphiques ne renvoient pas à une réalité neutre, mais plutôt à des modes d'écriture qui leur sont propres. Si «Le monde n'existe que comme artifice, celui de l'écrit», d'après J. Bessière⁶, pourquoi ne pas mettre l'accent sur les rapports entre le dicible et l'imaginable que le scripteur est censé représenter par un moyen d'expression spécifique dont la nature est, pourtant, arbitraire et médiante?

Il est loin de notre propos de nier la dimension référentielle de la langue proférée, et la fonction mimétique de la fiction. Il faut, tout simplement, éviter la fixation absolue sur les effets du réel. Il serait, pourtant, outré de tout réduire à un problème relevant uniquement de l'analyse linguistique. L'important est de se tenir à l'écart d'une vision géométrique de l'écriture —vu que le rapport entre fait langagier et référent est loin d'être univoque—, et d'autre part des facilités anthropologiques de l'imaginaire.

La mise en discours se confond avec la disposition textuelle, et le langage se manifeste selon l'ordre analytique adopté par le narrateur. Aussi la dimension est-elle actualisée et rendue à l'existence par la verbalisation de l'itinéraire actantiel. Les archétypes spatiaux s'organisent, à l'ordinaire, sur un plan discursif binaire, dans lequel le second degré a une importance particulière. L'actualisation discursive des figures symbolisant l'espace se traduit, normalement, par la mise en rapport d'équivalence d'une expansion prédicative et d'une dénomination spatiale sélective; elle représente, en quelque sorte, la relation fondamentale du narrateur au langage et au destinataire.

Il n'est pas question de faire ici une lecture détaillée des figures et de leurs effets de sens, mais qu'il suffise d'en signaler leur importance, dans la mesure où ces structures figurales, particulièrement significatives, apparaissent attachées non seulement à des procédés narratifs —départ, déplace-

4 BESSIÈRE, J., *Dire le littéraire*, Paris, Mardaga, 1990, p. 140.

5 CHABROL, Cl., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 83.

6 *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988, p. 107.

ment, rencontre—, mais aussi à la manifestation, spécialement orientée, du choix paradigmatique. Il nous a paru préférable d'énoncer quelques données générales que d'en présenter des applications concrètes. À commencer par l'importance accordée à la fonction métonymique de remplacement linguistique, c'est-à-dire à l'information proposée au sujet des acteurs de l'histoire par la qualification de l'espace.

Je réfère la fonction analogique qui relie des éléments locatifs à l'expérience de ces mêmes créatures de fiction. L'utilisation de figures comme reformulation de la sensibilité énonciative traduit une sorte d'ouvrage sur la langue pour intégrer des éléments perçus, que la nature linéaire de l'écriture essaie de transcrire de façon successive, mais qui échappent à la référentialité commune. «La figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens»⁷.

L'écriture prend ainsi ses distances à l'égard de contraintes doxologiques et l'on assiste, en fait, à la naissance d'un monde aux reflets transposés de la référence. Parmi ces derniers, les plus actifs sont le dynamisme de transfert métaphorique, l'évocation de contiguïté métonymique —déjà souligné— et la puissance des rapprochements analogiques. L'emploi de métaphores est particulièrement significatif, puisque leur mécanisme interlexématique est la manifestation la plus évidente de la fonction autoréférentielle du langage. À la différence des autres figures, la métaphore n'est pas attachée aux propriétés de l'espace, mais elle est vraiment construite par les unités du langage.

Dans le parcours des traits de signification et des séries associatives, elle manifeste les intentions interprétatives de la subjectivité de celui qui révèle des rapports nouveaux. La métaphore est révélatrice des perceptions de l'espace, en ce sens qu'elle opère une sélection des caractères, par la construction qu'elle implique, au niveau sémantique et au niveau syntaxique. En définitive, le choix paradigmatique et les attributs retenus signalent l'émergence d'une réalité autre, que le contexte tend à sémantiser comme le noyau de la signification et le médiateur d'un savoir inattendu.

Dans la construction de la coordonnée spatiale convergent des unités linguistiques de nature diverse: en premier lieu et suivant une certaine disposition de gradation sémantico-désignative, des items locatifs directs; ensuite, des unités lexicales marquant l'espace, dans le sens géographique du terme; finalement, des déterminants qui caractérisent ou délimitent des entités syn-

7 GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 47.

tagmatiquement contiguës. Des lieux différents se créent par la mise en oeuvre de dénominations multiples qui les réfèrent. Le choix opéré dans le diasystème est un paramètre essentiel de l'espace narré, au moment d'induire la formation topographique proposée.

La pratique homodiégétique du narrateur primaire signale le lieu de l'énonciation, au moyen de génériques et d'autres signes qui dénotent une spatialisation subjective. La fiction narrée se fait immédiate et exclusive même si «l'écriture ne va pas sans la conscience de son geste et de la distance qu'il porte»⁸. «Le texte s'inscrit dans une scène énonciative où les places de production et d'interprétation sont traversées par des anticipations, des reconstructions de leurs images respectives, images contraintes par les limites de la formation discursive»⁹. Le paramètre locatif constitue la toile de fond de la deixis locutive, le point de fixation de la trame sous-tendant le texte. Il se traduit, en surface, par des unités linguistiques inscrites dans des circonstances de discours.

Le narrateur établit le foyer énonciatif, les bases de la «scène fondatrice et légitimante» qui se marquent par un commencement interlocutif et par un double repère sous forme d'organiseurs spatio-temporels tenant lieu d'origine textuelle. Un «événement» capital se produit: l'appropriation de l'histoire «exemplaire» par la voix narratrice responsable primaire, qui régit les propositions discursives et le marquage déictique du commencement «génétique» de la narration. Ce qui est accentué par le rapport du locuteur à son propre discours: acteur et narrateur en même temps. Le destinataire montre que son but —entendons par but ce que J.-P. Bronckart définit comme «l'effet spécifique que visent les conduites langagières»¹⁰— est d'établir un contact avec les destinataires possibles et de maintenir ouvert, par la suite, un espace commun d'injonction.

D'autres réalités verbales viennent s'insérer dans cette facture langagière, d'autres typologies discursives qui contribuent à la formalisation symbolique. La plus significative étant celle de la description, par sa partie liée avec la représentation spatiale et par son rapport de cause à effet: la dynamique de l'espace textuel est corollaire de l'engagement des séquences descriptives. Le descriptif, dans son opposition discursive à l'égard du narratif, est d'après G. Genette «un des traits majeurs de notre conscience litté-

8 BESSIÈRE, J., *Dire le littéraire*, op. cit., p. 111.

9 MAINGUENEAU, D., *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 65.

10 *Le fonctionnement des discours*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1985, p. 34.

raire»¹¹. Les récits sont orientés vers ce qu'ils sont censés désigner, mais en même temps sont-ils déterminés par les impressions qu'ils doivent signifier. Cette distinction demanderait une étude génétique et expérimentale dans la théorie et la pratique de l'écriture.

Il n'est pas besoin d'insister sur l'implication diégétique de l'espace représenté. La configuration spatiale s'inscrit donc d'une façon immédiate, dans l'économie de l'histoire, et délimite, par conséquent, l'encadrement d'une dramatisation qui rejoint les formules descriptives. L'espace tracé remplit «une fonction emblématique»¹², en ce sens qu'il définit d'emblée la topographie romanesque comme lieu par et dans le temps du dire. La parole, sans avoir un caractère spatial intrinsèque, se désigne comme l'espace-même où elle est transfert de signification. Le langage se voit investi du sens éminemment spatial d'une transition, du non dit au dit, de l'implicite figuré au tangible, espace de passage que le dire à la fois manifeste, voile et codifie.

De telles formulations nous introduisent dans un univers dans lequel l'espace est en train de dépasser la pure fonction phénoménologique, pour assurer la translation sémantique. La dérivation devient ainsi synonyme de déplacement relationnel et l'analogie prédicative franchit les limites de la dénotation. La qualité mimétique du narré s'affaiblit au profit de la pluralité virtuelle, de la puissance figurative de la parole. Si bien que la fonctionnalité descriptive se trouve dépassée par l'itération poétique. La récursivité terminologique reste, par conséquent, attachée à la surdétermination textuelle, peut-être déroutante, mais toujours efficace. «Au critère de vérité ou de ressemblance», signale M. Riffaterre, «l'analyste doit substituer le critère de surdétermination»¹³.

Les lieux dits sont imprégnés d'une force connotative, qui loin de perdre de sa *vis dicens*, multiplie ses virtualités nominatives. Il se peut que le processus analogique porte préjudice à la référentiation de l'espace concret. Il est certain que le discours gagne en autonomie et en capacité d'articuler l'indicible et l'espace non-dit. Il se peut que ce que le narrateur décrit ne soit pas une particularité géographique. Il est sûr qu'un espace disant l'équation d'équilibre entre la ténacité existentielle de ses habitants et leurs voix, situe la narration au centre même de ce que l'on pourrait dénommer la substance de la Littérature: «Écrire, c'est se parcourir», dit Michaux; «L'écriture est

11 *Op. cit.*, p. 56.

12 GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman*, Paris, De Boeck-Duculot, 1986, p. 97.

13 RIFFATERRE, M., «Le poème comme représentation», *Poétique*, n° 4, 1970, p. 416.

dévoilement, en public devant des voyeurs qui ricanent», répond Assia Djebar.

Dans l'immense panoplie narrative, il est des récits qui entretiennent des liens privilégiés avec l'esthétique de la Mimesis, telle qu'elle est conçue par Aristote. Des relations d'implication réciproque, d'analogie, de correspondance. D'où la nécessité de convergence relationnant les diverses isotopies, et de médiateurs communs qui fonctionnent comme modalisateurs de l'ensemble du récit encadré, dans ce sens que l'auteur implicite modèle son objet représenté comme une figure dont on épure le tracé: «la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage»¹⁴.

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le narrateur anonyme ou autoproclamé ne prétend pas, souvent, la reproduction du réel, mais la construction d'un espace textuel accueillant une cohérence qui va bien au-delà de la simple continuité diégétique. Le caractère d'authenticité géographique de l'espace n'est pas lié à son rôle de paramètre narratif; seule compte son efficacité rhétorique qui donne à des êtres de parole l'opportunité de transiter, le temps d'une lecture, par un univers créé pour eux.

Comme nous venons de le signaler, toute activité représentative suppose un filtrage. Il ne s'agit point de mimer le réel —dans la pure actualisation de la fonction référentielle—, mais de créer un monde fictif, dans un espace construit: l'organisation textuelle est au service de la définition spatiale et viceversa. Que la référence soit fondée ou non, l'espace s'établit comme une coordonnée romanesque élémentaire et ses points de repère configurent la diégèse. Dans la manifestation textuelle, les ensembles séquentiels jouent un rôle essentiel, ou pour le dire autrement conformément une entité stylistique pourvue d'une certaine autonomie. Par la confrontation entre les différentes séquences spatiales, le narrateur essaie soit d'harmoniser l'espace, soit de détruire l'équilibre d'un *locus tutus* conçu par le savoir commun. Deux espaces antithétiques, ou plutôt un univers coupé en deux systèmes axiologiques, ouverts à des modalisations fortement marquées.

Bien que considérer que toute textualisation se formalise implicitement ou explicitement par rapport à d'autres séquences «analeptiques» soit, à l'heure actuelle, un topos de la critique, nous nous devons d'y référer étant donné le caractère réciproque —appelé par Gérard Genette «transtextualité»— de tout récit qui s'inscrit dans l'univers littéraire. Ce phénomène de rappel textuel, de réécriture est, en fait, un embrayeur qui opère entre micro-

14 GENETTE, G., *op. cit.*, p. 45.

textes provenant d'autres récits ou entre séquences différentes d'un même récit. Des fragments et des termes que l'on retrouve, peut-être diffractés, dans d'autres séries, prolongent leur action représentative tout au long de la structure prismatique qu'est celle de tout récit, malgré les apparences linéaires de l'écriture.

À la suite donc d'un mouvement de sollicitation réciproque entre les divers éléments locatifs, quelle que soit leur «collocation» narrative, toute une transposition linguistique référenciée traverse et contamine la démarcation du récit. La résonance grammaticale et syntaxique favorise un dynamisme spatial permettant à la fois la récursivité d'un même élément ou d'une même structure avec comme résultat un effet d'ordonnement synonymique. Le langage se réclame donc spatialement dans l'intertexte sous forme de corrélations thématiques ou isotopiques.

La codification linguistique des lieux convoque, en définitive, une performance de lecture paradigmatique, syntactique et doxologique. Car, la description est tout d'abord un espace textuel où se construit un savoir partagé, une réalité discursive commune. S'il est vrai qu'il y a des histoires qui ne nous livrent pas de lieux d'énonciation représentés, nous pouvons déceler des éléments transitoires, certes, mais essentiels lorsqu'il s'agit de cerner les valeurs des données spatiales et leur signification dans l'économie du texte. Des procédés spécifiques d'une rhétorique de la littérarité ou d'une pragmatique discursive. Ce qui revient au même, car décrire, «ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique»¹⁵.

Dans une telle optique, la disposition topographique, dans sa simplicité ou dans sa complexité, est un clin d'oeil à la connivence du lecteur. La seule évocation des lieux met en marche toute une topique qui se structure tout au long des récits et qui vient réaffirmer ou infirmer l'horizon d'attente du récepteur. Dans le préalable du contrat de lecture, la représentation, comme modèle culturel, enfreint ou reçoit la conception commune de l'espace. En tant qu'effet de sens inscrit et codifié dans le texte, le langage contribue, par les configurations culturelles qu'il dépose dans le discours, à façonner notre imaginaire spatial, à valoriser tel ou tel espace, à dévaloriser tel ou tel autre, à faire de l'espace le cadre de l'expérience, ou au contraire à en faire le lieu de l'utopie.

L'organisation phrastique est directement perceptible, mais celle de la signification textuelle repose sur une ressemblance arbitraire qui commence au niveau lexical et des déterminants —résultat d'un réseau antithétique ou

15 HAMON, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12.

synthétique— et atteint le mouvement intertextuel. Toute une éloquence de la composition repérable non seulement à travers l'enchaînement thématique et transphrastique, mais aussi des relations phrastiques et des unités primaires. C'est une façon peut-être de réduire le décalage essentiel entre la linéarité de la langue et l'appréhension globale de la signification.

Pour conclure, je dirai que les virtualités représentatives du langage sont à la base de tout système d'ordonnement topographique. Elles sous-tendent toute désignation de l'espace, traversent la diégèse comme autant de relais emblématiques et constituent les points d'ancrage de la configuration spatiale, assurant ainsi une cohérence isotopique et sémantique fondamentales. Ensemble scellé des signes linguistiques actualisés, mais aussi système ouvert, car tout récit s'inscrit dans un «monde disposé» et y réfère, dans la mesure même où les mécanismes de sollicitation symbolique traversent les textes pour construire une étendue discursive qui intègre tous les vecteurs spatiaux. C'est ainsi que l'écriture progresse sur le mode d'une formalisation analogique entre la désignation et son déplacement connotatif.

La représentation, dans sa réalisation linguistique, est une forme matrice, cela qui est disponible et repose sur le principe de sélection. Le langage est moyen, procédure, reflet inhérent à la nature même de sa fonction primordiale qu'est la signification. Or, l'écriture —en tant que code générateur de dimension— est encore de l'espace, et sous une forme ou sous une autre, elle est une structure sémantico-spatiale, préposée nécessairement au renvoi sémiotico-prédicatif. «En dernière analyse, la spatialité humaine avec tout son appareil linguistique dévoile la subjectivité inhérente à l'exercice même du langage»¹⁶.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
 BESSIERE, J., *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.
 — *Dire le littéraire*, Paris, Mardaga, 1990.
 BOURNEUF, R. - OUELLET, R., *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1985.

¹⁶ BENVENISTE, E., *op. cit.*, p. 262.

- BRONCKART, J.-P., *Le fonctionnement des discours*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1985.
- CHABROL, Cl., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman*, Paris, De Boeck-Duculot, 1986.
- HAMON, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- MAINGUENEAU, D., *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- RICOEUR, P., *Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction*, v. II, Paris, Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, M., «Le poème comme représentation», *Poétique*, n° 4, 1970.

SOUS LA QUESTION DE L'ESPACE ET DU TEXTE, L'IMPENSÉ DE L'ÉCRITURE

JEAN-GÉRARD LAPACHERIE
Université de Pau

Le nom *impensé* n'est pas employé dans le titre et dans cet article dans le sens de «non pensé». Il n'est pas le contraire de *pensé*, il en est le négatif. L'*impensé* est négation. Pis il suppose une dénégation —c'est-à-dire la négation d'une évidence reconnue de tous. Niée, non seulement l'écriture n'a pas été pensée pendant à peu près deux siècles, mais elle n'a pas eu d'existence dans notre pensée. Dans le savoir des Modernes que nous sommes, quoi que nous en pensions et mal gré que nous en ayons, des entraves ou des obstacles d'ordre *épistémologiques* empêchent de saisir et de penser l'écriture. De ce fait, aux littéraires, il est malaisé de traiter et d'étudier l'inscription des textes sur un support ou, si l'on tient à donner à *espace* un sens étendu, leur inscription dans un «espace». Dans le groupe de mots «espace et texte», ce qui fait difficulté, c'est la conjonction de coordination *et* —c'est-à-dire, en fin de compte, les relations que *le* texte entretient ou est censé le faire avec *l'espace*. Quitte à présenter les choses d'une façon schématique, on dira que la question peut être abordée de deux points de vue. Ou bien l'objet que l'on se propose d'étudier est la représentation de l'espace dans les textes, ou bien il s'agit de l'inscription des textes dans un espace spécifique. Ou bien, dans un texte est représenté un espace: les mots réfèrent à des lieux, à des paysages, à des réalités humaines et géographiques, ils les décrivent, ils en donnent un équivalent verbal, ressemblant ou non. Auquel cas, tout ce que nous savons ou avons appris en grammaire, en rhétorique (ainsi les *topoi* ou «lieux»), en poétique (la topographie, la description, etc.), en critique littéraire, nous permet de saisir cette relation, de la comprendre, d'en rendre compte. D'où les innombrables travaux portant par exemple sur la «ville» dans le roman

au XIXe siècle ou sur la description de lieux ou de paysages. Ou bien le terme *espace* désigne l'espace même qu'un texte occupe, puisque tout texte a forme et étendue (pour parler comme Aristote) et qu'il s'inscrit sur un support (une «surface») qui y est propre suivant des règles ou des lois qu'il nous est difficile d'exprimer verbalement, parce que nous ne disposons pas des concepts qui nous le permettraient ou que nous avons oublié ceux qui nous mettraient sur la voie d'une interprétation pertinente. Nos textes, quels qu'ils soient, affiches, lois, livres, index, dictionnaires, etc., de quelque objet qu'ils traitent, quelles que soient leurs dimensions (page unique, page double, codex, etc.), faits de mots et de phrases écrits, ayant une substance graphique, s'inscrivent dans un espace, qui n'a pas les propriétés de l'espace euclidien à trois dimensions dans lequel nous évoluons. C'est une surface à deux dimensions —hauteur et largeur— qui sont régies par un ordre donné: le texte est *vectorisé* ou *orienté* de gauche à droite et de haut en bas.

L'étymologie du nom *texte* révèle cette propriété «spatiale». A l'origine, *texte* signifie «tissu»: c'est ce que tisse un artisan du textile. Par une métaphore sur laquelle il convient de s'arrêter un instant, *texte* a été étendu aux suites de mots. Un tissu est fait d'une chaîne de fils disposés dans la longueur ou, quand le métier à tisser est placé devant l'artisan, verticalement, et d'une trame (horizontale ou dans le sens de la largeur) de fils conduits à la navette, passant entre les fils de la chaîne et faisant le tissu. Un texte, comme le tissu, est tissé. Il est fait de mots disposés les uns à côté des autres, horizontalement comme la trame, et de lignes qui se succèdent les unes les autres à la manière de la chaîne. Le texte s'inscrit sur un support ou une surface (la page faite de papier ou de tout autre matériau) et surtout, ce que l'on oublie souvent, il construit lui-même son propre espace: *id est* il organise le support. L'espace du texte n'est pas donné, il est construit. Certes le format du papier est une contrainte qui peut influencer sur l'espace du texte. Quand Segalen a voulu que les poèmes de *Stèles* évoquent les recueils chinois de stèles, il les a inscrits sur un papier tout en longueur qu'il a fait plier en accordéon¹. De la même manière, pour donner une réalité sensible au concept de littérature potentielle et obtenir, à partir de dix sonnets de quatorze vers chacun *Cent mille milliards de poèmes* (10 puissance 14)², Queneau a inscrit chaque vers sur une bande de papier isolée, qui se tourne indépendamment des autres bandes de papier. L'écriture a la propriété d'or-

1 SEGALEN, V., *Stèles* (coll. coréenne), Pékin, 1914. Cf. mon article «Victor Segalen, maître imprimeur», in *Op. Cit.*, n° 13, Université de Pau, 1999.

2 QUENEAU, R., Paris, Gallimard, 1961.

ganiser le support. Sans écriture, le support serait simple matière (papier ou pierre). Le papier devient page ou support, à partir du moment où des signes ont été écrits dessus. L'écriture est au texte ce que les fils sont au tissu. Elle produit et organise l'espace interne du texte.

La dénégarion dont l'écriture pâtit trouve sa source dans la linguistique dite «moderne». Elle est aux fondements mêmes de la pensée linguistique. Dans le *Cours de Linguistique générale*, Ferdinand de Saussure recourt à deux métaphores pour rendre compte de l'écriture. Il l'assimile à un voile («l'écriture voile la vue de la langue»)³ et à un travestissement («elle n'est pas un vêtement, mais un travestissement»)⁴. Ces métaphores révèlent, sans qu'il soit besoin de les commenter, la méconnaissance méprisante de l'écriture. Pour rendre compte des lois qui régissent les signes, Saussure énonce comme principes l'arbitraire et le caractère linéaire du signifiant⁵. En réalité, ce «caractère linéaire» se rapporte à la propriété qu'a tout signe de s'inscrire dans la durée et d'être constitué d'unités successives (phonèmes et morphèmes) qui s'enchaînent les unes les autres dans le temps. Il n'a donc rien à voir avec la linéarité. Il aurait donc dû être désigné par les adjectifs *successif* ou *temporel*, les seuls qui conviennent: tout signifiant présente un caractère successif. Or Saussure l'exprime par l'adjectif *linéaire*, dérivé de *ligne*, qui se rapporte à la propriété qu'a toute écriture de s'inscrire sur un support. Non seulement l'écriture est niée, mais encore un de ses «caractères» est transféré de façon impropre aux signifiants phoniques ou vocaux.

Plus que Saussure, dont les positions sur l'écriture sont ambiguës et moins tranchées qu'elles ne semblent, les linguistes structuralistes ont délaissé l'écriture. Pendant un siècle, elle est restée un vaste domaine en déshérence, ce qui a permis à Barthes de transporter le terme d'écriture, vidé de toute signification par un siècle de méconnaissance, dans le champ des études littéraires et de l'utiliser pour désigner la morale de la forme et les formes sclérosées⁶. Bloomfield et Martinet, entre autres linguistes, posent que le seul objet d'étude digne de la linguistique est la langue, entendue dans sa dimension orale ou vocale ou phonique, à savoir l'association d'un signifiant phonique ou acoustique et d'un signifié ou concept. Ainsi, dans la linguistique du XXe siècle, l'écriture a été ou méprisée ou reléguée dans un statut de langage second, substitutif et secondaire par rapport à la langue, et

3 *Cours de Linguistique générale*, Genève, 1916. Édition utilisée (Mario de Tullio), Paris, Payot, 1972, p. 51.

4 *Ibid.*, *loc. cit.*

5 *Ibid.*, p. 103.

6 *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

donc extérieur à celle-ci. Ce sont des «written records», écrit Bloomfield⁷, qui ajoute que l'écriture «n'est pas du langage». Pour Martinet, «le linguiste fait par principe abstraction des faits de graphie»⁸.

Les spécialistes de l'histoire de l'écriture, dont on aurait pu attendre une objectivité plus grande, même quand ils étudient avec un soin admiratif toutes les écritures du monde, se croient obligés d'exprimer leur défiance vis-à-vis de leur objet d'étude, puisqu'ils imaginent dans des prédictions qui, heureusement, n'ont pas reçu le moindre début de réalisation, un état futur de notre civilisation d'où l'écriture aurait disparu. «Il viendra peut-être une époque où le dictaphone remplacera la plume et où nos bibliothèques se transformeront en discothèques: la radio ne concurrence-t-elle pas déjà la presse?»⁹ Ou bien: «on peut se demander si la vraie révolution ne sera pas plutôt le jour où le langage cessera d'être immobilisé graphiquement pour n'être plus fixé et reproduit que par des moyens phonographiques»¹⁰. De ce fait, entre 1835 ou 1836 et 1952, aucun ouvrage de fond n'a été publié sur l'écriture et les passages hésitants des ouvrages de Baudouin de Courtenay, de Vachek, de Hjelmslev sont restés ignorés ou incompris.

Même les plus bienveillants et les plus enthousiastes parmi les historiens de l'écriture, tels Marcel Cohen ou James Février, en racontent l'histoire non pas comme une évolution de formes, de signes ou de règles, mais comme une involution. L'écriture, dans le stade ultime et parfait de l'alphabet, en représentant les unités phoniques de la langue (phonèmes), réalise son essence ou ce pour quoi elle a été inventée. En fait, ils s'égarent dans les impasses de la téléologie rétrospective. Les formes anciennes ont préparé l'invention (admirable au demeurant) de l'alphabet. Tout le passé de l'écriture (hiéroglyphes, cunéiformes) n'a existé que pour aboutir aux alphabets phonétiques, que ce soit l'alphabet grec ancien ou l'alphabet phonétique international, qui est jugé par les linguistes comme l'écriture universelle idéale. Ainsi ils ont pensé (à tort évidemment) que les projets de romanisation des écritures non alphabétiques, celles du chinois ou du mongol ou du turc ou de l'arabe, représenteraient des progrès décisifs et même définitifs dans l'histoire de l'humanité et que, en initiant les peuples pauvres à la méthode analytique (segmentation d'un réel continu —l'énoncé— en unités qui le constituent: phonèmes), ces projets mettraient d'humanité déshéritée

7 BLOOMFIELD, L., *Language*, 1930. Traduction française Paris, Minuit, 1971.

8 MARTINET, A., *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1965.

9 FÉVRIER, J. G., *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1^e édition 1948.

10 HIGOUNET, C., *L'écriture*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1955.

sur la voie de la raison, de la maîtrise technique et du développement industriel. De même les linguistiques français ont laissé accroire que les projets de réforme de l'orthographe, tout radicaux qu'ils sont, constitueraient l'étape ultime de l'histoire de l'écriture, qu'ils faciliteraient l'apprentissage de l'écriture et de la lecture ainsi que l'assimilation de la culture, etc. En fait, leur objectif était de soumettre l'écriture du français à l'ordre phonétique et de la rapprocher de l'idéal de l'alphabet phonologique, oubliant que cette écriture est un pluri-système, que les signes sont régis par des lois variées, différentes les unes des autres, que le caractère fondamental en est l'hétérographie et que, comme l'a noté Saussure dans le *Cours de Linguistique générale*, les mots sont saisis à la lecture comme des «images», acquérant de fait une valeur «idéographique»¹¹.

Pendant le siècle des Lumières, la connaissance en matière d'écriture ne s'est pas fourvoyée dans l'impasse phonétique. Au contraire. C'est pendant les XVIIe et XVIIIe siècles que sont formulées les hypothèses de l'écriture d'idées (ou idéographie), de «l'écriture en peinture», d'une écriture universelle analogue à celle de l'algèbre, de la caractérologie (Leibniz), de la diversité des signes de l'écriture (article «caractère» dans *L'Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot), de la logographie ou écriture de relations (formulée par Nicolas Beauzée dans l'article «grammaire» de la même *Encyclopédie*). À deux siècles au cours desquels l'écriture a été pensée et fait l'objet d'études dignes de ce nom, qui ont été arrêtées après 1830 et que l'on a oubliées aujourd'hui, a succédé la méconnaissance moderne. Ces études sont entre autres articles ou ouvrages, au XVIIIe siècle, les articles «caractère» (signé du chevalier de Jaucourt) et «grammaire» (signé de BERM, en fait Nicolas Beauzée) inclus dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot, 1751-1770, les passages de la *Grammaire générale* de Nicolas Beauzée relatifs à l'écriture, les thèses exprimées par Leibniz à propos de la caractérologie, et au XIXe siècle, en 1835, de Jean-François Champollion, les *Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne* et en 1836, de Peter S. Du Ponceau, *A Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing*. À partir de 1840, le développement de la linguistique comme science, historique, puis structuraliste, rend caduque la connaissance ancienne et pertinente de l'écriture, laquelle fait place au grand silence volontaire et à la dénégation.

Or le refus d'instituer l'écriture en objet d'étude est à peu près contemporain de bouleversements qui touchent l'écriture. Ces faits de civilisation

11 *Op. cit.*, p. 57.

sont sans exemple dans l'histoire de l'humanité. Au début du XIXe siècle, l'écriture cesse d'être une technique réservée aux clercs ou aux techniciens à leur service. L'apprentissage massif et généralisé que nous en faisons est un des faits les plus importants de la modernité démocratique, la maîtrise de l'écriture offrant à chacun de nous un espace de liberté et d'autonomie, nous permettant de nous détacher de nos communautés naturelles, de nous déprendre de notre culture pour dialoguer avec l'humanité tout entière.

Cette réalité spirituelle est couronnée par des faits matériels dont il faut mesurer l'importance. Dans les décennies qui ont suivi les années 1830, l'*ars artificialiter scribendi* (comme on a nommé l'imprimerie) est devenue une technique industrielle. Les graphistes et les fondeurs de caractères ont fabriqué et mis sur le marché des milliers de polices, que les typographes et les imprimeurs ont utilisées pour multiplier les mises en pages (en affiche, en mosaïque, en listes, de titre, etc.). La lecture continue, visuelle et silencieuse, la lecture rapide (par balayage de la page) et la lecture discontinue ou consultation en ont été facilitées et ont pu se développer. Grâce à la lithographie inventée à la fin du XVIIIe siècle pour reproduire les partitions musicales, il a été possible de restituer dans les livres les admirables formes des écritures (gothiques, anthropomorphiques, zoographiques, etc.) qui font le patrimoine graphique de l'Occident ou d'inventer de nouveaux alphabets à figures (lettres forestières et diaboliques, etc.). À cela s'ajoutent l'invention en logique, en chimie, en algèbre, en mathématiques, etc. d'écritures qui renouent avec l'idéographie et qui recourent à l'image, le déchiffrement des écritures anciennes d'Égypte et de Mésopotamie, une meilleure connaissance de l'écriture chinoise, la lente évolution des cartes de la représentation figurative (cartes paysagères) à l'abstraction, la mise au point d'une écriture des cartes, l'invention des tableaux à double entrée, des graphiques, des diagrammes, la multiplication des index, la prise de conscience que l'écriture est un art graphique et la conviction partagée par des peintres (Klee, Miró, Michaux, Pollock, etc.) que les formes et les signes de la peinture peuvent être renouvelés par la calligraphie, l'écriture ou l'*action painting*.

Notre civilisation, dont Massin dans *La Lettre et l'image*¹² et Barthes dans la préface à *La Civilisation de l'écriture* de F. Druet et H. Grégoire¹³ découvrent qu'elle est celle de l'écriture, a effectué, dans son histoire récente, un véritable saut qualitatif et quantitatif, dans la mesure où, à toute réalité, quelle qu'elle soit, visible ou non, intellectuelle ou tangible, molé-

12 Paris, Gallimard, 1973.

13 Paris, Fayard, 1980.

cules, routes, variation de phénomènes dans le temps, concepts, opérations intellectuelles, comptes, calculs, etc. peut être donnée une représentation intelligible, laquelle sert de point de départ à une action sur le réel, soit pour le maîtriser techniquement, soit pour en avoir une meilleure connaissance.

Or, pendant deux siècles, la linguistique en particulier et les sciences du langage (linguistique, sémiologie, sociolinguistique, sémiotique, poétique, rhétorique) en général ont ignoré, passé sous silence, occulté, placé hors de la *science* ces phénomènes qui sont sans exemple par leur ampleur et leur généralisation dans l'histoire des hommes, bien que ces phénomènes soient, quelque sens que l'on donne à *langage*, du langage et relèvent des sciences dites du langage. C'est en effet sur la dénégation de la réalité que se sont constituées ces prétendues *sciences*, ce qui confirme que l'aveuglement ou la cécité volontaire est un invariant de notre activité scientifique. Puisse l'auteur de ces lignes y échapper! Cet aveuglement n'aurait guère prêté à conséquence s'il était confiné dans les seuls domaines du langage et de l'écriture des langues. Il n'en a rien été. Pendant le dernier siècle, les linguistes ont défini leur discipline comme une science *moderne* à la pointe du progrès. Elle serait LA science du siècle. Ils ont réussi à en convaincre les étudiants et les spécialistes de disciplines voisines. C'est ainsi que la linguistique a suscité le renouvellement conceptuel des autres sciences humaines et sociales.

Là justement est le problème ou, comme on voudra, c'est là qu'apparaît l'arrogance. Il est ironiquement étrange de constater que des savants, qui se prétendent «modernes» et se croient les seuls à l'être, en accord avec leur temps ou en phase avec l'histoire du monde, et qui ont imposé pendant plus d'un demi siècle, de 1940 à 2000, leurs concepts et leurs méthodes à la critique littéraire, à la sémiologie, à la poétique, à l'anthropologie, à la psychanalyse et même à l'histoire, ont répondu aux phénomènes massifs de civilisation rappelés ci-dessus par le mépris et en excluant de leur champ d'étude l'écriture qui les rend possible et les produit. L'exclusion a été justifiée par l'objet même de la linguistique et ce sur quoi elle s'est fondée dès le début du XIXe siècle, à savoir la découverte du sanskrit et de similitudes lexicales entre de nombreuses langues qui ont été alors qualifiées d'*indo-européennes*, l'existence de langues anciennes ou archaïques, proches de l'origine, l'étude de langues exotiques, qui ne sont pas écrites et ne l'ont jamais été, langues parlées dans les grands empires européens d'Amérique, d'Asie ou d'Afrique, langues amérindiennes, caucasiennes, de Sibérie, d'Afrique noire. C'est pour étudier des langues reconstituées, tel l'indo-européen, ou des langues en partie non attestées, latin populaire, francique, dialectes de la *Romania*, ou des langues «sauvages» ou primitives que la lin-

guistique moderne s'est constituée. La prétendue modernité scientifique est née dans et de l'archaïsme. Elle a sa source dans la proximité fantasmée et fictive de la linguistique de l'oral avec l'origine naturelle des langues. Pourquoi pas? Ce n'est pas cette illusion qui fait problème. Ce que notre civilisation apportait à l'humanité de nouveau, de moderne, de démocratique dans le saut qualitatif et quantitatif de l'écriture a été occulté et nié au nom de présumés exaltant les origines (ou les prétendues origines) ou les archaïsmes de notre culture (quand ce ne fut pas de notre *race*) ou de l'humanité, sous la forme d'états «primitifs» de la pensée et de la communication, certes parfaitement honorables et méritant d'être étudiés, mais qui ne répondent en aucune manière aux questions qu'affrontent les hommes modernes ni ne font voir ce qu'est réellement la modernité. Aux chercheurs des deux derniers siècles, il a été proposé ou imposé, sous l'étiquette alléchante, mais trompeuse, de *modernité scientifique*, les présumés et préjugés métaphysiques et naturalistes les plus archaïques qui soient.

La dénégation de l'écriture débouche sur le stade ultime de la cécité volontaire. Nous ne savons plus ce qu'est la (ou notre) civilisation et ce qui fait notre pensée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
 — Préface à DRUET, F.-GRÉGOIRE, H., *La Civilisation de l'écriture*, Paris, Fayard, 1980.
- BLOOMFIELD, L., *Language*, 1930. Traduction française, Paris, Minuit, 1971.
- FEVRIER, J. G., *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1^e édition, 1948.
- HIGOUNET, Ch., *L'écriture*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1955.
- LAPACHERIE, J.-G., «Victor Segalen, maître imprimeur», *Op. Cit.*, n° 13, Université de Pau, 1999.
- MARTINET, A., *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1965.
- MASSIN, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1973.
- QUENEAU, R., *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- SAUSSURE, F. de, *Cours de Linguistique générale*, Genève, 1916. Édition utilisée (Mario de Tullio), Payot, 1972.
- SEGALEN, V., *Stèles*, Collection coréenne, Pékin, 1914.

6. EL ESPACIO EN LA LITERATURA FRANCESA
L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

EL ESPACIO EN ALGUNAS FIGURAS DE LA MÍSTICA

MARÍA PAZ ALCALDE ONRUBIA
Universidad Complutense de Madrid

Espacio y Tiempo son las dos coordenadas inherentes a todo acontecer humano. Prescindiendo de las distintas opiniones de filósofos y científicos, desde los comienzos de la cultura, por determinar la naturaleza del espacio y del tiempo, que consideran o bien como realidad «en sí» independiente de todo cuerpo material o como realidad relativa, es evidente que los conceptos de espacio y de tiempo enmarcan en nuestro subconsciente toda realidad material.

Vamos a considerar el espacio en cuanto componente semántico de algunas figuras del lenguaje místico. Si todo lenguaje simbólico es rico en comparaciones, metáforas, alegorías etc., es decir, en figuras, el lenguaje místico lo es de forma especial. La denominación de *figura* que hemos adoptado, designa en el amplio sentido toda construcción del discurso que remite a otra realidad distinta de la que usualmente denota.

Aunque el término de mística se aplica a veces por analogía a una mística natural, el Lenguaje místico versa según el Seudo-Dionisio (s.V) sobre «la experiencia de las realidades divinas». Pedro Sainz Rodríguez define la mística experimental como «estado espiritual cuya consecución no depende exclusivamente de nosotros sino de la voluntad de Dios». En el mismo sentido el *Nuevo Espasa Ilustrado 2002* define la Mística como «encuentro con la divinidad en el interior del alma infundido gratuitamente por aquella, aunque la criatura puede aproximarse a ella mediante la ascesis».

Es específico de este lenguaje, el carácter inefable que lleva al místico a un esfuerzo continuo, creativo de expresiones nuevas, especialmente mediante símbolos, imágenes, figuras, tomadas de lo conocido por el

hombre, de su universo cósmico, a través de las cuales intenta encontrar analogías que expresen, aunque sea de lejos, su vivencia particular de realidades del mundo sobrenatural. De aquí que sea el espacio componente semántico obligado de muchas de estas figuras, no sólo como marco implícito sino como semas esenciales en la constitución de la figura.

Cabría recordar simplemente la importancia de la /Verticalidad/ en la estructura de alegorías como la del monte de Perfección en *La Subida al monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, junto con el juego de la inclinación o pendiente desde las partes bajas a la cima, lo que encontramos también en San Francisco de Sales, como después veremos más detalladamente. La misma dinámica ascendente tiene la /Verticalidad/ en la rica alegoría del *Castillo interior* de Santa Teresa, figura con que describe los estadios del alma. Pero estas figuras densas en riqueza simbólica merecerían un estudio que sobrepasa las dimensiones de esta comunicación. Hemos preferido centrarnos en el estudio del espacio en varias figuras en torno al elemento «agua», en el doble semantema de fuente y manantial. Elemento simbólico muy presente ya en los escritos bíblicos, muy utilizado por los místicos y en general por el lenguaje simbólico, pero con peculiaridades muy diversas en cada escritor. A través de dichas figuras se nos revelan aspectos importantes de la experiencia mística.

Nos centramos en dos grandes escritores místicos: un francés y una española, uno de principios del XVII y una del s. XVI, un hombre y una mujer. Ambos santos, doctores de la Iglesia y creadores de lenguaje: San Francisco de Sales y Santa Teresa de Jesús.

La razón de elegir escritos de distinta lengua y época responde a la búsqueda de una posible comunicación a través del lenguaje de las figuras. Y también a la búsqueda de la incidencia del perfil personal de cada autor en la configuración y expresión de este sema del espacio en cada figura.

La pequeñísima muestra que presentamos ha sido obtenida en el estudio de tres obras claves de Santa Teresa: *la Vida, el Camino de Perfección y las Moradas* o *Castillo interior*¹ y dos de San Francisco de Sales: *L'Introduction à la Vie Dévote* y *le Traité de l'Amour de Dieu*.

Partimos del sema /Verticalidad/ como expresión de la relación de Dios con el hombre. Para extraer este sema en dichas figuras habría que realizar:

1 El análisis tiene como base la primera traducción de Santa Teresa al francés hecha por Jean de Bretigny o de Quintanadoine, cuyas citas se dan en paralelo al original de Santa Teresa.

1. Un análisis sémico o componencial de cada una, distinguiendo entre los semas léxicos, contextuales y referenciales o virtuales.
2. Un análisis del mensaje que cada uno de estos semas transmite y configura en su conjunto.
3. La trasgresión, por la que se produce el salto de una a otra isotopía dando lugar a la entidad de la figura.

Son aspectos anteriormente estudiados y que no vamos a desarrollar plenamente aquí, sino que nos centraremos en el sema espacial /Verticalidad/. Este sema tiene como base común en los dos autores el significar la relación entre Dios y su criatura, pero veremos a lo largo de este estudio como se configura en cada uno:

La primera figura de *source*² la sitúa Santa Teresa bajo un pozo al que alimenta.

1.a) [...] car c'est une chose claire, que si les sources du puy ne bouillonnent et donnent de l'eau qu'il ne nous est pas possible a nous autres d'y en mettre.

1.a) [...] porque ya se ve que si el pozo no mana, que nosotros no podemos poner el agua (V. XI (18) p. 9).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source du puy</i>	<i>Dios</i>
<p>+ Origen del agua del pozo o punto en que brota.</p> <p>+ Verticalidad: El agua brota de abajo arriba y para sacarla hay que profundizar en un movimiento de arriba abajo.</p>	<p>Origen de los consuelos de la oración y quien hace brotar la gracia de la oración en nuestro interior.</p> <p>Hace brotar esa gracia desde lo más profundo de nuestro interior; y hay que asomarse a dicho interior para sacarla.</p>

² *Les sources du puy*, no aparece el semema *source* en el texto original de Santa Teresa, como manantial pero sí el verbo manar *si el pozo no mana*. Es la traducción adecuada de la acción de manar cuyo campo semántico es en español mucho más amplio que el de la palabra francesa *bouilloner* ou *donner de l'eau* que corresponde en la traducción; mientras que con *source* ocurre lo contrario, su campo semántico es mucho mayor que el término *manantial* en castellano.

La figura se construye sobre el sema léxico: «punto en que brota el agua del pozo», al que se añade el sema contextual de /Verticalidad/ que viene dado por la dimensión de profundidad al tratarse del pozo³. En el texto francés de J. de Bretigny el verbo *bouilloner* con que describe el salir del agua, expresa también este movimiento hacia arriba.

Esta figura, centrada en el contexto de la alegoría de los cuatro modos de riego del huerto, alude al primer modo de riego que es la oración de meditación, supone un asomarnos al pozo de nuestro interior y profundizar en él para ver si sacamos el agua que Dios pone allí, pues en último término Dios es el origen y causa de que exista este agua, que son los consuelos espirituales.

El referente de pozo, figura utilizada en otras ocasiones por Santa Teresa, responde a la frecuente existencia de los mismos en España, tierra de sequía temporal de las aguas en superficie, siendo por ello frecuente el recurso a los pozos, tanto para obtener el agua de riego, como para beber u otros empleos, sobre todo si el agua es de manantial como en la figura que estudiamos. Es evidente que el sacar agua del pozo es actividad que entra de lleno en la experiencia de Santa Teresa, sea en su propia casa de Ávila o de Gotarrendura, sea en otras del contorno, sea en cualquiera de sus conventos que tantas veces se mantenían por la existencia de un pozo.

De aquí su conocimiento y observación de las distintas formas de riego, siendo las dos primeras con agua de pozo, sacada con un cubo o con los cangilones de la noria, cuando el agua menos profunda lo permite, método éste que confiesa ella haber practicado muchas veces.

Señalamos la doble perspectiva dinámica de que nos habla el sema /Verticalidad/ de arriba abajo, para alcanzar el agua y de abajo arriba para hacerla subir a la superficie.

La comunicación de Dios al hombre no se realiza, como en lo humano, a través de los sentidos externos, sino a través de lo más propio del hombre, su núcleo más íntimo, su más profundo centro. Pero si a pesar de eso, no se saca nada, dirá Santa Teresa, no hay más que aceptarlo porque nada podemos.

Encontramos el manantial alimentando desde lo profundo a una fuente en la alegoría de las dos fuentes o pilones:

3 Diccionario *Espasa*, Voz: Pozo: «Hoyo redondo que se hace en la tierra ahondándolo hasta encontrar manantial de agua. Suele vestirse de piedra o ladrillo para su mayor subsistencia».

2.a) [...] faisons copte que nous voions deux fontaines, les quelles de leur eauë replissent deux bassins ou auges [...] ces deux auges ou bassins se remplissent d'eauë par diverses manières. L'une vient de plus loing avec artifice par plusieurs tuyaux ou canaux; l'autre est, & se fait dans la mesme source d'eauë [...] La difference est que celle qui vient par des tuyaux ou canaux, ce sont à mon advis les conten-tementes que nous avons dict, qui se tirent par la méditation: [...] Quant à ceste autre fontaine, elle reçoit son eauë de sa source même, qui est Dieu.

2.a) [...] hagamos cuenta que vemos dos fuentes con dos pilas que se hinchen de agua. [...] Estos dos pilones se hinchen de agua de diferentes maneras; el uno viene de más lejos por muchos arcaduces y artificio; el otro está hecho en el mismo nacimiento del agua. [...] Es la diferencia que la que viene por arcaduces es a mi parecer— los contentos que tengo dicho que se sacan con la meditación. [...] Esta otra fuente viene el agua de su mismo nacimiento, que es Dios. (IVM II (2-4) pp. 56-57.

Los dos pilones se llenan de distinta manera: uno por artificio de canales desde lejos y otro en el mismo manantial, hallamos en esta figura los dos sememas de fuente y manantial.

El semema *source* opone el sema /Verticalidad/ en la figura del pilón que está en el mismo manantial al de /Horizontalidad/ del pilón que ha de traer el agua por tierra, desde lejos por arcaduces.

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source</i>	<i>Dios</i>
+ Origen de agua que llena una fuente.	Origen de los contentos de la oración.
+ Punto en que brota el agua.	Situado en el centro del alma.

En la manera de llenarse las dos fuentes o pilones distinguimos:

a) El pilón que se llena en el mismo punto en que brota el agua, es decir directamente del manantial, que es Dios, desde el centro del alma. Presenta el sema espacial:

+ Verticalidad.	Movimiento que hace subir Dios desde nuestro más profundo centro hacia fuera.
-----------------	---

Es explicación de la oración de quietud.

b) Fuente o pilón que se llena por nuestro trabajo y expresa los contenidos traídos por la meditación, por los pensamientos y por el trabajo del entendimiento a partir de las criaturas. El sema espacial es aquí:

<p>+ Horizontalidad: el movimiento del agua llega a la fuente desde fuera a nivel de tierra, horizontalmente.</p>	<p>Hay que traerla con nuestro trabajo humano, a ras de nuestra naturaleza; no la hace brotar Dios directamente de nuestro interior.</p>
---	--

La base de la figura es la oposición /distancia/ /no distancia/ entre el manantial y el pilón que permite la actuación directa del manantial sobre el pilón o la actuación por medio de tubos y arcaduces. Corresponde esta segunda manera de llenarse, a la oración de meditación.

Podemos completar esta descripción haciendo resaltar cómo el pilón que se llena en la misma *source* o manantial, se hace todo él, *source* del río en que revierte. Mientras que, al contrario, el que se llena con tubos es continente del agua que recibe, aunque puede después también revertir pero siempre en menor cantidad, ya que la cantidad de agua que puede allegar es siempre la misma, concreta y limitada a la dimensión del tubo que se ha instalado o del canal y de su longitud, suponiendo en este último caso, también la pérdida por evaporación o por otros obstáculos hasta llegar. Nos lleva esta figura a la fusión profunda, entre Dios y el alma, cuando Él actúa desde el mismo centro.

El referente de la figura hay que buscarlo en la experiencia vivencial de Santa Teresa, ya que fuentes con pilones había por todas partes y entre ellos de los dos tipos que describe la figura. Ella misma confiesa su preferencia por el símbolo del elemento agua para hablar de las cosas del espíritu.

Algo más abajo completa esta figura con otra con la que explica el versículo 32 del Salmo 118: *dilatasti cor meum* citado por Santa Teresa en el contexto.

2.b) [...] quand il commence à produire ceste eaue celeste de ceste source que ie dis, qui est au plus profond de nous mesme il semble qu'elle se va dilatant, & eslargissant par tout nostre intérieur [...].

2.b) [...] parece que como comienza a producir aquella agua celestial de este manantial que digo de lo profundo de nosotros, parece que se va ensanchando y dilatando todo nuestro interior, [...] (IVM.II. (6) p. 60).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source</i>	<i>Dios</i>
<ul style="list-style-type: none"> + Punto de origen del agua. + En lo profundo. + Movimiento de verticalidad. + Movimiento de ensanchamiento. 	<p>Origen de la gracia divina. Situado en lo más profundo de nosotros mismos.</p> <p>La vida nos viene de ese profundo centro donde está Dios y desde allí va subiendo e impregnando al hombre entero, deificándolo.</p> <p>En todas direcciones. Abarca todo el componente humano y lo hace cada vez más capaz.</p>

En todas ellas responde esta dinámica a su concepción del alma, cuyas coordenadas espaciales son siempre en Santa Teresa, de dentro hacia fuera, y como de un interior viene toda agua de *source*, así también de ese centro del alma viene toda vida de gracia al hombre total. Este profundo centro⁴ es misterioso, desconocido, sin que podamos medir las dimensiones de este misterio porque se pierde en lo que aún no ha aflorado a nuestro nivel intelectual y cognoscitivo. Pero al concretar Santa Teresa un lugar: el centro del alma, cerca la realidad del misterio insertándolo en lo humano y desde ese punto se realiza el proceso dinámico de ensanchamiento y de impregnarlo todo.

El referente de esta figura es ficticio en cuanto a la propiedad de ensanchamiento del edificio para ser capaz de contener mayor caudal, pero también experiencial al haber tantas veces contemplado el agua y esos manantiales que se van dilatando y ensanchando con la fuerza del brotar.

El maestro Eckhart afirmaba que los dos mayores obstáculos para la vida del alma, y que el alma pueda ensancharse y volar, son el lugar y el tiempo. Podemos comprobarlo en esta figura de movimiento *in crescendo*, en que al alcanzar cierto grado de intensidad la vivencia mística rompe ya el entramado de la lógica. Se da un salto formidable para expresar lo trascendente quedando trascendido el espacio real.

⁴ En el texto de Santa Teresa, la expresión es el *hondón de nosotros mismos* lo que tiene mayores resonancias paisajísticas o geomórficas.

Prosigue este desbordamiento de toda construcción lógica en la siguiente figura en que la fuerza del agua, que concibe siempre en una dinámica vertical, alcanza el punto máximo cuando viene un gran golpe de agua que levanta una ola poderosa y con ella una nave: la nave de nuestra alma. De este modo, resalta aquí el poder del manantial⁵, que desborda ya los límites de la figura anterior y nos lleva de un salto al mismo mar.

2.c) Il ne semble sinon à cest auge ou bassin d'eau, [...] le quel se remplit avec une telle souëveté, douceur, & mansuétude, ie dis sans aucun mouvement, ou effort. Ce grand Dieu qui retiet les sources de eauës, & qui ne permet pas a la mer de sortir hors de ses bornes, ouvre icy les sources par où l'eauë vïet, & avec une grade impétuosité il s'esleve une onde si puissate, qu'elle esleve en haut ceste petite nef de nostre ame [...].

«No parece sino que aquel pilar de agua [...] que con tanta suavidad y mansedumbre —digo sin ningún movimiento— se henchía. Aquí desató este gran Dios [...] los manantiales por donde venía a este pilar el agua, y con un ímpetu grande se levanta una ola tan poderosa que sube a lo alto esta navecita de nuestra alma» (VI.M.V. (3) pp. 141-142).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source</i>	<i>Dios</i>
+ Punto de origen del agua.	Origen, principio de las gracias sobrenaturales.
+ Cuyo último origen no está en la misma fuente.	Que detiene, cierra o abre a voluntad.
+ Que puede levantarse en una ola.	Es gracia natural o sobrenatural de Dios que levanta cuando quiere el alma y sus potencias.
+ Verticalidad que sobrepasa el nivel del suelo.	Elevación o vuelo del Espíritu a Dios.
+ Altura.	Que hace salir del estado habitual.

⁵ Manantial en este caso en plural: *les sources*, lo que es acorde al fenómeno desproporcionado de fuerza que produce.

La ola, con su ímpetu hace perder pie y estabilidad, produce temor aunque levanta. Así ocurre con esta gracia del Vuelo, la figura refleja lo que ella experimentó tantas veces en los raptos y vuelos del espíritu, en que se veía levantada a lo alto sin poder resistir.

Pero Santa Teresa es mujer y observadora y nos lleva a otra figura más insignificante pero de gran fuerza; nos habla de esas *fontecicas* que ha visto manar; se trata de fuentes pequeñas que manan a flor de tierra removiendo la arena superficial y levantándola a lo alto. El «ver» es en ella: contemplar, gustar, aprender, gozar, amar. Ella misma confiesa en las IV Moradas, cap. 4, su preferencia por el símbolo del elemento agua, para hablar de las cosas del espíritu.

3.) [...] et c'est tout ainsi que ces petites fontaines que j'ay veu sourdre et bouillonner qui ne cessent de remüer et mouvoir le sable, & le poulser iusques au haut [...] tout ainsi il semble que ceste eauë ne peut durer en terre et qu'il fault qu'elle la pousse et iecte dehors: ainsi l'âme est fort ordinairement, en ceste sorte qu'elle n'a point de repos, et ne peut durer en soy-mesme avec l'amour qu'elle a [...].

3.) [...] Es como unas fontecicas que yo he visto manar, que nunca cesa de hacer movimiento el arena hacia arriba [...]. Como en la tierra parece no cabe el agua, sino que la echa de sí; así está el alma muy ordinario, que no sosiega ni cabe en sí con el amor que tiene (V.XXX (19) p. 292).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Petites fontaines</i> (Fontecicas)	<i>Almas con grandes ímpetus de amor</i>
+ Origen. + A ras de tierra. + Verticalidad: echan el agua hacia arriba (verbo <i>sourdre</i>).	Origen de amor que quieren difundir. A nivel humano. También hacia arriba parece querer hacer subir las alabanzas y que le ayuden a alabar a Dios las otras almas.

La base de la figura no es el agua ni la fuente sino el impulso o movimiento de este agua hacia arriba significado en la traducción por el verbo *sourdre* —semantema raíz de *source*— en la forma del participio *sors*⁶ y por el verbo *bouillonner* en la traducción, con que compara el movimiento del agua hacia arriba.

El sema /Verticalidad/ es pues básico en esta figura. Esta concepción en la configuración de *fontaine* y de *source* se concreta en la esfericidad de la tierra, en un movimiento de verticalidad hacia fuera, desde lo profundo. Expresa este sema los grandes ímpetus de amor; pueden con todos los obstáculos e impurezas que se interponen para hacer llegar a otros el amor grande que llena su alma.

Por otra parte, en las dos figuras siguientes de *fontaine*, encontramos una verticalidad descendente. Corresponde la primera de ellas a las lágrimas dadas por Dios, agua viva del cielo, que es la *source et fontaine* de las mismas.

4) O mon Dieu qui a-il de si beau & de si grande merveille que cecy scavoir est que le feu refroidit, voire mesme qu'il gele toutes les affections du monde, quand il se iouct & assemble avec l'eau visve du ciel qui est la source et fontaine de laquelle procèdent, les larmes susdictes, qui sont données & non acquises par nostre industrie?

4) ¡Oh váleme Dios, qué cosa tan hermosa y de tanta maravilla que el fuego enfría!, sí, y aún hiela todas las afecciones del mundo cuando se junta con el agua viva del cielo, que es la fuente de donde proceden las lágrimas que quedan dichas, que son dadas y no adquiridas por nuestra industria. (CV. XIX (5) p. 97).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source & Fontaine</i>	<i>Ciel, Roy du ciel: Dios</i>
+ Origen de agua viva.	Origen del agua que llueve del cielo.
+ Verticalidad: descendente. Es agua que llueve del cielo.	Como la lluvia baja del cielo, así también las lágrimas dadas por Dios al hombre aquí abajo. Origen de las lágrimas dadas por Dios (consuelos).

6 Sourdre venir de bas à mont

El contexto añade el sema «unida al fuego»; cuando ambos tienen el mismo origen no se contradicen; el fuego ayuda al agua a enfriar y el agua (las lágrimas) enciende más el fuego.

Expresa esta figura el don de lágrimas, gracia divina que mueve al llanto y que tiene los efectos que ella declara a continuación. El cielo designa a un tiempo el origen natural de la lluvia, o lugar físico de donde procede y también la morada de Dios, como origen de las lágrimas en un empleo metonímico por Dios.

Corresponde la segunda figura a la unión del agua del cielo con el agua horizontal, terrena, del río o de la fuente significando la gracia de unión que realiza el matrimonio espiritual.

5) Disons que l'union soit ainsi comme [...] Icy c'est tout ainsi comme s'il tomboit de l'eauë du ciel en une riviere où fontaine, où tout demeure en eauë, de sorte qu'il n'y a plus de moyen de diviser celle de la riviere, d'avec celle qui est tombée du Ciel [...].

5) Digamos que sea la unión como [...] Acá es como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cual es el agua del río u la que cayó del cielo (VII M. II (6) p. 203).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Fontaine</i>	<i>Alma</i>
+ Verticalidad del agua que viene del cielo. + Unión de dos aguas. + Horizontalidad en el agua de la fuente.	Gracia del matrimonio espiritual. Matrimonio espiritual. Nivel de la criatura.

La dinámica en sentidos vertical y horizontal se cruza uniéndose en un punto. Sema base de la figura es la propiedad de indivisión de dos aguas de origen diferente una vez que se han juntado y hecho una. Supone dejar de ser gota de agua para ser algo mucho mayor: Fuente. Aquí está el riesgo y la aventura de aceptar ser criatura frente a Dios o mejor en Dios.

Para San Francisco de Sales, el agua proviene siempre de lo alto. Es esto, claramente, un sema referencial, ya que en su país proviene de la alta montaña la mayor parte del agua: manantiales, fuentes, deshielos, torrentes. Por eso él sitúa la *source* en la cima, respondiendo esta concepción espacial a su configuración del alma, también con parte alta o cumbre y partes más bajas.

Las tres figuras que siguen son de origen bíblico, relacionadas con la figura del Génesis⁷, del río que brota para regar el paraíso y que de allí se divide en cuatro brazos, esta fuente es de otro orden y categoría y al unirse con las cuatro corrientes de ríos, los va elevando a ese orden.

Concibe el alma desde una proyección vertical, como un monte o pico de los que se levantan enhiestos al cielo y de los que no le faltan formas concretas en su tierra natal, en las montañas alpinas. La *source* situada en la cima, supone el caer del agua desde arriba.

Así en la siguiente figura:

[...] encor que la foy, l'esperance et la charité respandent leur divin mouvement presque en toutes les facultés de l'ame, [...] leur speciale demeure, leur vray et naturel sejour, est en cette supreme pointe de l'ame, des laquelle, comme une heureuse source d'eau vive, elles s'espanchent par divers surgeons et ruyseaux, sur les parties et facultés inferieures (4.-p. 69).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source d'eau vive</i>	<i>Origen de la gracia sobrenatural en la en la suprême pointe de l'âme</i>
+ Punto en que brota: en la cima	Dios hace brotar la gracia y vida sobrenatural, en la parte más alta del alma, donde habitan las tres virtudes cardinales.
+ Origen de agua corriente	Origen de la gracia sobrenatural en forma de las virtudes teológicas (<i>virtus</i> = fuerza).
+ Verticalidad	Responde a la representación del alma, donde tiene Dios su morada y en ella una cima o punta suprema o extremidad o eminencia del espíritu desde donde brotan y descienden a las partes inferiores, las tres virtudes teológicas.
+ Altura	Distinto nivel de Dios a la criatura.

7 Génesis, II, 6-14.

La /Verticalidad/ es sema contextual y referencial ya que responde al esquema geográfico-ambiental del país de S. Francisco de Sales, con altísimas montañas alpinas, donde brotan muchas veces las fuentes en lo alto y vierten desde allí en múltiples arroyos por las pendientes más abruptas formando incluso grandes chorros verticales. La figura se construye sobre el sema contextual de la altura.

Es muy semejante la figura de *fontaine*:

2) [...] Dieu voulant enrichir les Chrestiens d'une speciale faveur, il fait sourdre sur la cime de la partie superieure de leur esprit une fontaine surnaturelle que nous appelons grace, laquelle comprend voirement la foy et l'esperance, mais qui consiste toutefois en la charitée [...] qui purifie l'ame de tous pechés, [...] et enfin espanche ses eaux sur toutes les facultés et operations d'icelle [...] («5.-p. 263).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Fontaine</i>	<i>Gracia: fe, esperanza y caridad</i>
+ Origen de agua. + Agua que brota. + Verticalidad.	Origen de gracia, de caridad. La gracia que Dios hace brotar. Situado en la parte superior del alma, de donde desciende a las facultades más inferiores hasta impregnarlas a todas.

Completada por la descripción de la figura:

3) *Certes, a mesure que l'eau⁸ s'esloigne de son origine, elle se divise et dissipe ses sillons, si avec un grand soin on ne la contient ensemble: et les perfections se separent et partagent a mesure qu'elles sont esloignees de Dieu, qui est leur source; mais quand elles s'en approchent, elles s'unissent jusques a ce qu'elles soyent abismees en cette souverainement unique perfection* (4.- p. 321).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source</i>	<i>Dios</i>
+ Origen.	Origen de muchas perfecciones y única perfección soberana.

8 En manuscrito B.: «Descend de plus haut, elle se divise et éparpille».

Aunque el significado léxico de *source* es meramente el de origen el contexto y la isotopía no propia en que se encuentra le prestan todos sus semas propios para clarificar plenamente la figura. Son los siguientes:

- + En la cima, (implícito, se deduce de los muchos surcos).
- + Verticalidad.
- + Múltiples surcos⁹.

La base de la figura es origen y distancia y derivado de ello:

- + Diversificación al alejarse.
- + Unión y perfección al acercarse al origen.
- + Abismamiento o fusión en el origen único de perfección.
- + Precisa esfuerzo ajeno para contenerla junta.

El referente clarísimo es el de la alta montaña con sus fuentes y mil torrentes que se dividen por la pendiente, donde el dispersarse de los arroyos al alejarse de la fuente nos habla también de su localización en la cima del monte.

La /Verticalidad/ supone la idea del esfuerzo para acercarse a la fuente y encontrar allí reunida toda el agua que se fue dividiendo; esto en la base es tarea ingente pero, a medida que se acerca uno a la fuente, va siendo menor, hasta encontrarla toda junta al llegar a ella. Sólo hay entonces que abismarse en Dios para hallar en Él todas las perfecciones.

Se puede deducir de aquí una doble dinámica, la del agua que desciende y la del que buscando ese agua ha de ascender hasta la fuente. San Francisco de Sales, coincide con otros místicos, tales como San Juan de la Cruz, en esta concepción vertical del alma, al situar la acción de Dios en la parte superior, en la cima, en lo más alto.

No coincide, sin embargo, con Santa Teresa, cuya dimensión vertical se proyecta hacia lo profundo del ser, en lo más interior o *en el más profundo centro*.

Dinámica paralela hallamos en la figura de *source* en que opone a Dios, *source* de vida, a los *puits crevassés*:

4) [...] *mon ame a fait deux maux; elle vous a quitté, o Dieu eternel, vous qui estes la sources inespisable des eaux vives de toute bonté, et se retourne*

⁹ Y más aún que multiplicación el verbo *éparpiller* de la redacción B indica distribución sin orden alguno en mil puntos.

du costé de la creature pour fouïir et creuser des puis, puis crevassés et dissipés qui ne peuvent contenir aucunes eaux de vray contentement (5 Ms. B.- p. 373).

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Source</i> (<i>des eaux vives</i>)	<i>Dios</i>	<i>Puys crévassés</i> (<i>aljibes rotos</i>)
<ul style="list-style-type: none"> + Punto en que brota el agua. + Contiene agua. + Verticalidad ascendente (al brotar el agua). 	<ul style="list-style-type: none"> De Él viene la vida. Encontramos todo en Él. Situado siempre en lo alto en relación a la criatura. 	<ul style="list-style-type: none"> – Brota. – Contiene agua. + Verticalidad descendente.

Hay oposición entre Dios (*source inepuisable de toute bonté*) y la criatura (*des puis crevassés*) a la que se vuelve nuestra alma.

En la criatura no brota este agua viva, sólo puede recibirla y contenerla. Aun así la busca con esfuerzo (*fouïre et creuser*), expresado también por el sema /Verticalidad/ parte de la configuración semántica de *source* en lo alto, como expresión de Dios y al oponerlo a criatura como *puis crevassés*, visualiza o expresa por esta figura bíblica una relación de verticalidad, ya que el alma busca a Dios hacia lo alto y busca a la criatura descendiendo más abajo de su nivel, porque el hombre sólo es hombre completo con referencia a Dios, si pierde esta referencia o busca su última felicidad en las demás criaturas hay un descenso de nivel, que describe la Sagrada Escritura mediante estos aljibes rotos (*puis crevassés*).

Encontramos el mismo doble movimiento, pero en sentido inverso, expresado por Santa Teresa en la figura de *source*, referida al riego con agua de pozo, la cual sube hasta el exterior, aunque para encontrarla haya que descender desde ese exterior hasta el nivel del agua, es decir, profundizar en el pozo, lo que también resume en la idea «[...] si el pozo no da agua, no podemos nada».

Este concepto de pozo lo hallamos implícito en San Francisco de Sales en una única figura, de *fontaine*, al hablar de «la vive fontaine de Jacob», que es un pozo de agua viva:

5) *Mais surtout je vous conseille la mentale et cordiale, (oraison) et particulièrement celle qui se fait autour de la vie et Passion de Notre Seigneur: en le regardant souvent par la meditation, toute vostre ame se remplira de luy; [...] c'est la vive «fontaine de Jacob» pour le lavemet de toutes nos souilleures (3.- p. 70).*

Es figura bíblica concreta, *La vive fontaine du puit de Jacob*, donde Jesús pidió agua a la Samaritana, ofreciéndole a su vez el agua que nunca se agota¹⁰. Tiene por tanto un referente cultural bíblico, pero también es fruto de la meditación de la Sagrada Escritura. Se trata también del mismo pozo de la escena de la Samaritana que tanto inspiró a Santa Teresa¹¹. A quien alude directamente San Francisco de Sales, tanto en relación con el pasaje de la Samaritana, como por el hecho de aconsejar la oración mental en torno a la Vida y Pasión de Nuestro Señor, a la que era tan afecta la referida Santa¹².

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Fontaine de Jacob</i>	<i>Nuestro Señor</i>
+ Origen de agua viva que brota. + Construcción: pozo. + Verticalidad al brotar.	Gracia de salvación. Requiere la oración y meditación sobre la Vida y Pasión de Nuestro Señor. Es gracia que salta hasta la vida eterna.

Sólo en una figura sitúa San Francisco de Sales el manantial en medio del mar, de donde brota a lo alto, sin mezclar sus aguas con las marinas:

[...] comme les meres perles vivent emmi la mer sans prendre aucune goutte d'eau marine, et que vers les isles Chelidoines il y a des fontaines d'eau bien douce au milieu de la mer... ainsy peut une ame vigoureuse et constante vivre au monde sans recevoir aucune humeur mondaine, treuver des sources d'une douce piété au milieu des ondes ameres de ce siecle (3.- p. 6).

¹⁰ S. Jn. IV. 6.

¹¹ V. XXX, 19.

¹² Sabemos que durante muchos años de su vida solía acompañar un rato al Señor por las noches, contemplando una escena de la Pasión.

Encontramos en la *Fontaine d'eau douce* el sema contextual espacial:

- + Verticalidad, al que se añaden los de:
- + Fuerza.
- + Continua.

deducidos estos últimos del conjunto textual de la imagen ya que se requiere esta fuerza para que brote el agua en medio del agua del mar y ascienda sin mezclarse con ella y la continuidad, porque si dejara de brotar o disminuyera su caudal, inmediatamente lo ahogarían las olas del mar. Hallamos estos semas implícitos en el segundo término de la comparación, transferidos a la actitud requerida en las personas que buscan sustentarse de esas *sources d'une douce piété* en medio del mundo.

El referente es cultural, tomado de la *Historia Natural* de Plinio I.II c. III-IV. corresponde a datos fantásticos sobre las ostras de perlas. De este autor toma San Francisco de Sales muchos de sus ejemplos y figuras.

Semas comunes en figura y mensaje:

<i>Fontaine</i>	<i>Source de la piété</i>
+ Punto en que brota el agua.	Origen, causa, centro de la piedad.
+ Origen de agua corriente.	Lo que la produce.
+ En medio del mar.	En medio del mundo, cuyas aguas amargas no la pueden satisfacer.
+ Fuerza.	Necesaria para encontrar esa piedad en medio del mundo.
+ Continuidad o constancia.	Que se requiere para mantenerla y practicarla.

El espacio, decíamos al principio, tiene un aspecto relacional, y el punto de vista desde el que se construye la enunciación puede ser variable igual que lo son las relaciones espaciales que se constituyen, sin embargo hemos de tener en cuenta que en el caso del eje vertical que hemos estudiado se caracteriza, como dice Vandeloise, por su carácter fijo e independiente de la posición del locutor dado, ya que en este eje no existe origen absoluto.

Aún así hemos podido ver como a partir de este mismo componente semántico se configuran posiciones distintas y también distintas perspectivas en los autores considerados.

La dimensión vertical va unida a la gravedad y cuando va del plano de la tierra hacia el cielo se la llama altura y profundidad, cuando es considerada del plano de la superficie de la tierra hacia abajo.

Hay divergencia en cuanto a la localización del manantial que reviste al sema /Verticalidad/ en Santa Teresa del sentido de profundidad y por tanto, de una dinámica ascendente desde un punto interno, mientras que en San Francisco de Sales reviste el sentido de altura y conlleva, por tanto, una dinámica descendente.

Pero también Santa Teresa incluye la dinámica descendente en tres figuras la 1, en el movimiento para alcanzar el agua del pozo, la 4 y la 5 que corresponden al agua de lluvia. Por su parte San Francisco de Sales tiene dos figuras la 3 con la doble dinámica, descendente y ascendente al hablar del esfuerzo necesario para unir las perfecciones en Dios y la 6 del manantial que brota en medio del mar. Encontramos la oposición /distancia/ /no distancia/ en las figuras 2 de Santa Teresa y 3 de San Francisco de Sales

Santa Teresa combina la /Verticalidad/ con la /Horizontalidad/, expresando esa síntesis que fue su vida entre lo divino y lo humano, reflejada también en la interiorización de Dios que habita en lo profundo del alma

Sin embargo el Dios que reflejan las figuras de San Francisco de Sales está fuera y en lo alto, aunque puede llegar a su criatura e inundarla con su divinidad. La /Verticalidad/ es en él pendiente.

Podemos decir que ambas perspectivas están condicionadas por el referente y por su ser de hombre y mujer respectivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE LA MADRE DE DIOS, E. o.c.d y STEGGINK, O., o.c.d., *Obras Completas*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1986, 8ª ed.
- SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Œuvres*, Edition complète. Tome III: *Introduction à la vie dévote*, Annecy, 1893, Imprimerie Niérat. Tome IV-V: *Traité de l'Amour de Dieu*, Annecy, Imprimerie J. Mirat, 1894.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras*, Trad. por Jean de BRETIGNY et les P.C.D.B.

- *Le chemin de perfection*, Paris, Chez Guillaume de la Nouë, 1601.
(Première édition aux Carmélites de Clamart)
 - *Traicté du Chasteau ou Demeures de l'âme*, Paris, Guillaume de la Nouë, 1601.
 - *La Vie de la Mère Tèreise de Jésus*, Paris, Chez Guillaume de la Nouë, 1601.
- VANDELOISE, C. *L'espace en français*, Paris, Seuil, 1986.

ESPAÑA: ESPACIO REAL E IMAGINADO

ELENA BAYNAT MONREAL
Universitat Jaume I de Castellón

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX, cuando el viaje era más que una moda, España se convirtió en un espacio privilegiado. Numerosas fueron las causas del gran interés suscitado por nuestro país, citemos entre otras, los acontecimientos históricos y políticos, los botines de cuadros introducidos en Francia, las bodas reales de 1846, el renovado interés hacia la literatura española del siglo de oro, los condicionamientos geográficos, la mejora de las carreteras.... pero la principal, fue sin duda alguna el exotismo. Este exotismo, directamente relacionado con la falta de industrialización y con las reminiscencias árabes, atrajo a numerosos escritores. Estos escritores visitaron España con una idea preconcebida de lo que iban a encontrar, con unos prejuicios de exotismo que predeterminaban sus opiniones sobre el país y que hacían que se confundiese el espacio real, el que aparecía ante sus ojos, con este bagaje imaginario, con este espacio «irreal» aportado por ellos mismos que deformaba pero, a su vez, enriquecía, el resultado de estos viajes: los relatos de viaje. Pero ¿dónde se encuentra el límite entre este espacio real e imaginado? ¿Qué relatos se acercan más a las meras guías de viaje y cuáles son menos objetivos pero más literarios y originales? ¿Cuáles de ellos fueron perjudiciales para la imagen del país y cuáles la favorecieron?...

EL VIAJERO MENTIROSO

Según la Académie (Bescherelle): «les voyageurs sont sujets à mentir»¹; y esta tradicional «fama» de mentiroso que se ha otorgado a menudo al relato de viajes, este desprestigio del género causado por su frecuente falta de verosimilitud, tiene parte de verdad. Es cierto que nadie puede ser cien por cien imparcial cuando describe lo que ve y lo traduce a través de cualquier medio de expresión, sea literatura, pintura, música, escultura...; el arte en sí es subjetivo por naturaleza, pues ofrece una realidad, unas sensaciones, unas ideas, filtradas por el consciente y el subconsciente de su autor. Este último mediador es el que pone sus ojos, sus manos, su ingenio, su experiencia al servicio de los demás, aportando su granito de arena, un granito que siempre enriquecerá esa versión única y original.

La mayoría de autores, conscientes de esta extendida reputación del viajero-mentiroso², se veían obligados a justificar el uso de este género en el prólogo de sus relatos, afirmando incluso —como Chateaubriand³ o Lamartine⁴— que lo que estaban escribiendo no era un viaje, sino más bien una especie de manual de historia o diciendo que no era ni siquiera un libro. La excusa perfecta para permitirse utilizar este tipo de literatura era denominar al relato de simples «notas de viaje» confidenciales⁵ (sin principio organizador) o de «memorias», costumbre difundida en el siglo XIX.

El mismo Chateaubriand es el primer escritor romántico reconocido que viaja y que se decide, no sin dudas, a publicar sus notas originales de viaje, cuatro años después de regresar de Constantinopla. Para justificar su publicación confiere a estas notas un toque autobiográfico y se justifica diciendo

1 Definición aparecida en BERCHET, J. C., *La Préface des récits de voyages au XIXe siècle*, in AAVV, *Écrire le voyage*, Paris, Presses la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 5.

2 «D'ordinaire les voyageurs usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir», acusación lanzada por el caballero de Jacourt en la Enciclopedia Diderot—D'Alembert. In *Voyageurs*, artículo del vol. XVII, 1765, p. 477.

3 «J'ai pensé que le genre des voyages appartenait à l'Histoire et non aux Romans». Opinión de Chateaubriand influenciada por la afirmación anterior de Constantin VOLNEY, Cf. *Voyage en Egypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785...*, Paris, Volland, 1787.

4 «Ceci n'est ni un livre ni un voyage». Cf. LAMARTINE, Alphonse, *Avertissement*. Berchet, J.C., «La Préface des livres de voyage», in *Ecrire le Voyage*, op. cit., p. 10.

5 «Un voyageur est une espèce d'historien: son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu». Prólogo de la primera edición del *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. (1811). In REGARD, M., *Oeuvres romanesques et voyages*, Gallimard, Pléiade, t. II, 1969, p. 702.

que se va a ceñir fielmente a la realidad, sin aportar para nada sus opiniones personales:

Un voyageur est une espèce d'historien: son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu⁶.

Sin embargo, tal como afirma Cañizo Rueda⁷, la literatura de viajes, pese a estar reñida con la elaboración seria, trabajada y documentada de los demás géneros —debido a que refleja la percepción inmediata de la realidad— es un género totalmente digno y literario y de gran utilidad para el conocimiento de los diferentes lugares y habitantes de la tierra, para hacer viajar al lector con la imaginación. Este tipo de literatura sirve no sólo para conocer «la opinión que tenía el viajero de lo que veía, sino como transmisor de primera mano de las costumbres, las leyendas, la geografía, el carácter de sus gentes, la visión canalla de las ciudades, los vestidos, la descripción de las ciudades, de los pueblos, las vías de comunicación... el viajero como etnólogo, astrólogo, historiador foráneo...»⁸. Y pese a su aparente «falta de verosimilitud» es un género «fiable» que ofrece una realidad, filtrada como hemos comentado, por la visión personal de su autor, pero una realidad cuyos detalles, datos, informaciones... se perderían si no existiesen estos relatos de viajes que los hacen perdurar a través de los siglos⁹.

LA LITERATURA DE VIAJES

Viajar no es solamente ver, observar, contar, es también escuchar y retener historias de las personas encontradas a lo largo del viaje, de lo cual deriva que los relatos de viajes son textos compuestos no solo de descripciones de lugares y gentes sino también de narraciones de cuentos, relatos y leyendas

6 Prólogo de la primera edición del *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811). *Ibid. loc. cit.*

7 Sofía Cañizo Rueda ha estudiado su poética y ha justificado su existencia y características propias. Cf. «Morfología y variantes del relato de Viajes», in CARMONA FERNÁNDEZ, F. - MARTÍNEZ, A. (eds), *Libros de viaje en el mundo románico* (Actas de las Jornadas sobre los libros de viajes en el mundo románico celebradas en Murcia del 27 al 30 de nov. de 1995), Murcia, 1995, pp. 119-126.

8 GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., *Bio-bibliografía de los viajeros por España y Portugal (siglo XIX)* Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 27.

9 Por ejemplo, ciertos cuadros o monumentos que Gautier describe en su *Voyage en Espagne* han desaparecido actualmente y gracias a su relato tenemos constancia de ellos. De hecho los estudiosos del campo de la historia del arte se basan en el relato de Gautier para sus studios, para comprobar cómo era la España artística del siglo XIX, pues el estilo extremadamente descriptivo de Gautier es de gran ayuda y fiabilidad.

a sustrato mítico que lo puntúan de una manera atrayente. En realidad este tipo de textos tiene como característica la de estar formados por episodios que podrían constituir, por separado, textos autónomos. Un relato de viajes es, en consecuencia, una suma de cuadros, escenas o «formas breves» que, aún pudiendo independizarse del todo, se necesitan unas de otras para formar entre todas (gracias a su variedad) ricos y heterogéneos conjuntos. Si añadimos el carácter estético, el aporte personal de los escritores, obtenemos como resultado textos oscilantes entre lo documental y lo literario, entre la narración y la descripción, de una riqueza y complejidad desbordantes.

Los relatos de viaje juegan con la realidad y la ficción, contienen un cierto número necesario de datos reales, pero, como hemos comentado, también una buena dosis de extraordinario (cuentos y mitos) que añaden la emoción, la incertidumbre, el peligro, el riesgo...; son, en definitiva, un combinado perfecto de sufrimiento más cultura. El viajero despega hacia un estado de inestabilidad en el que se ve librado al azar de las aventuras pero donde conserva un cierto control; muy a menudo se encuentra frente a la muerte o cerca de ella pero siempre sale con vida. En estos textos no existe nunca una coincidencia exacta entre la realidad vivida y la realidad transcrita por el relato; además, en los casos en que la primera esté teñida por la muerte (hecho bastante frecuente) el segundo con la trascripción de esa muerte supondrá la salvación y la vida. Todo relato de viajes comprende, pues, un contenido realista (detalles, fechas, lugares, personas concretas...) y otro ficcional (cuentos, leyendas, mitos, encantamientos, brujerías...), dos mundos enfrentados cuya frontera es frecuentemente transgredida. En estos textos encontramos una continua confrontación horizontal (espacial) entre el aquí y el allí, entre lo familiar y lo extraño, entre lo conocido y lo desconocido; en este constante ir y venir entre realidad y ficción, entre la vida de aquí y el más allá, reside la fuerza y originalidad de este tipo de relatos que necesitan de las dos tendencias para su existencia.

El viaje es igualmente una aventura del individuo a través de todas las formas de conocimiento del mundo y de sí mismo¹⁰. De repente se rompe

10 Según Baudelot, por ejemplo, el viaje es la base de todo saber; solamente el desplazamiento, la experiencia personal, autoriza a un autor a «écrire des livres pris et ramassés dans les ouvrages des autres»; también afirma que el viaje es como «une sentence utile et nécessaire à la vie qu'on a apprise dans le chemin», una sentencia doblemente formadora, por la experiencia adquirida en los caminos y la transmisión de ésta por la escritura. Cf. BAUDELOT DE DAIRVAL, Ch.C., *Mémoire de quelques observations générales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement*, Bruxelles, Jean Léonard, 1988, pp. 41 y 50.

con todo lo conocido, lo familiar y se reinstaura, por medio de lo inédito, el «cara a cara» consigo mismo y con la vida, aceptando, con el renacer en esta otra vida, los riesgos que ello conlleva. Así pues el viajero posee una doble finalidad y lo que busca, además del conocimiento y la emoción, es su propia auto-realización —el héroe vuelve siempre distinto de como salió, en cierta manera es más rico que antes de partir, pues siempre aprende algo nuevo—. Digamos, sea de paso, que no todos viajan con un espíritu tan abierto como los artistas —quienes temen menos traicionar a su país y cultura—: su naturaleza de «pasantes» les hace convertirse en una especie de traductores; son provechosos para la lengua materna, la colorean de giros nuevos y la enriquecen con sabores desconocidos.

La mejor manera de entender lo vivido, de revivir la realidad, es rememorarla y para ello debe convertirse en historia contada, debe ser traducida a lenguaje, dando lugar al relato de viajes. Éste se convierte pues en una manera de encerrar en un cuadro limitado temporal y espacialmente elementos reales y vividos, de hacerlos palabra, literatura y, en último término, ficción. Y nadie mejor para hacerlo que alguien que posea un innato don de palabra y estilo, alguien que escriba con toda su alma y sepa transmitir a los lectores algo más que conocimientos: el escritor.

Hacer un viaje es, en consecuencia, transitar el gran libro del mundo y también transcribir este recorrido para desarrollarlo ante un lector sedentario. Viaje, escritura y lectura poseen entonces una relación homológica: el narrador, y después el lector, tienen cada uno la tarea de ocupar el puesto del viajero para efectuar su mismo itinerario, de «rehacer» el viaje para aportarle un sentido pleno. La literatura de viajes, bajo este prisma, es complementaria e, incluso, necesaria —en cierto sentido— a la total realización de cualquier viaje; gracias a esa rememoración, a esa repetición, se produce un placer doblemente placentero: el de revivir (escritor) y el de la identificación (lector).

Otro carácter distintivo de este tipo de obras es que las descripciones de las aventuras vividas por los viajeros y las del espacio visitado poseen ambas, a diferencia de otros géneros, un valor destacable. Todos estos elementos sirven para formar un entramado de sucesos personales o no y de referencias a gentes, lugares u objetos que despierta raramente la intriga acerca de posibles desenlaces. El itinerario es pues el verdadero protagonista y se textualiza a través de lo descriptivo.

¿POR QUÉ EL SIGLO XIX?

Y el siglo de oro de la literatura de viajes es, sin duda, el siglo XIX: el objetivo didáctico de siglos anteriores es descartado y el principal interés reside en la búsqueda de efectos literarios y en lograr sorprender y entretener a los lectores. Los escritores, aunque también describan paisajes, ciudades de arte o monumentos, lo que proponen es su propia visión de España, desean ofrecer al público francés la inteligencia del país vecino, ahondar en la España profunda, buscar entre las clases populares a los habitantes más auténticos, descubrir las costumbres insólitas, las fiestas o bailes populares, las prácticas originales, los lugares salvajes, los trajes de otra época...

Y gracias al romanticismo, cada uno de los viajeros focaliza su mirada y los relatos son más originales y menos repetitivos. Así pues, aunque describan los mismos lugares o representen las mismas escenas, aún cuando utilicen los mismos textos referenciales cada uno de ellos aporta algo nuevo: la propia manera de mirar de cada viajero que complementa y enriquece la de los demás¹¹. Porque, tal como afirma Jean-Luc Moreau¹², la estructura de los textos es importante pero no lo es todo; lo que da en realidad cuerpo a cualquier intriga, lo que hace que los personajes de cualquier relato (de viajes o no) estén vivos y que el libro sea ameno e interesante es, principalmente, el talento del autor, su personalidad. Gracias al escritor lo que podría no ser más que una simple guía de viajes se convierte en un texto literario.

La belleza del paisaje no reside forzosamente en él mismo, como creía Madame Bovary, sino en los ojos que lo ven y en el artista que los describe; «le paysage est sur la palette de Claude Lorrain, et non sur le Campo-Vaccino»¹³.

Cada relato de viajes es, en consecuencia, una manera distinta de ver un país y a sus habitantes, no se puede ser totalmente objetivo, el escritor aporta con sus opiniones su propio contexto socio-cultural y personal, pues lo que se está haciendo es literatura y no, como hemos dicho, una simple guía de viajes:

11 «Beaucoup d'habiles gens ont décrit les merveilles de ces contrées, ils ont raconté leurs mémorables aventures. Et pourtant j' imagine qu'il y a encore quelque chose à faire dans ces lieux (...)». In QUINET, E., «Prologue», *Mes Vacances en Espagne*, Paris, Les Introuvables, L'Harmattan, 1988, p. 6.

12 MOREAU, J.-L., «Odyssées», *Ecrire le Voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 44.

13 M.O.T., lib. XXXVI, cap. 16, in GABAUDAN, P., *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad Salamanca, 1979.

Autrement dit, pas de rencontre sans filtre, à tel point qu'il n'est pas de concept qui ne se charge de valeurs nouvelles (voire ne change de sens) dès lors qu'il passe les frontières¹⁴.

El viajero —el que pone sus ojos al servicio del lector— posee una visión bifocal: la nueva descripción del extranjero va siempre unida a la descripción disponible por él, a su bagaje intelectual, su experiencia personal, su visión del mundo, su propio carácter, su estilo, su capacidad de relación con los demás... Los juegos de interferencia del escritor condicionan el relato individualizándolo y haciéndolo único e irreplicable. Es por ello por lo que, para abordar el análisis de cualquier relato de viajes, aunque no podamos obviar el punto de vista formal, éste debe ser completado por un estudio histórico, sociológico y biográfico, aspectos básicos para la exclusividad de dicho relato¹⁵.

RELATOS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

La literatura de viajes concede, en general, una cierta importancia a la historia y el arte del país descrito, aunque hay otros relatos que varían de estas premisas y enriquecen el género haciéndolo evolucionar y ramificarse en subgéneros. Un ejemplo muy representativo de esta heterogeneidad y disparidad entre los miembros de este vasto género es el relato de Dumas¹⁶ del que hablaremos posteriormente.

Esbozcamos pues un rápido recorrido por los viajes más representativos de la primera mitad del siglo para ver qué tipos de relatos hallamos:

Hay textos en los que lo documental supera a lo personal como *Le Voyage pittoresque et historique d'Espagne* (Paris, 1806-1820) de Alexandre-Louis-Joseph Laborde. Este escritor fue un conocido arqueólogo y político (joven diplomático de la embajada de Madrid) y un entusiasmado por las antigüedades de España. Lo pintoresco anunciado por el título de su

14 MICHAUD, St., in GINÉ, M., «Préface», *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 12.

15 «Es decir, que debido al carácter de estos discursos, si bien se presentan, alguna que otra vez, picos de climax que dependen de la lógica interna del texto como en las obras de ficción, abundan otros de un tipo diferente, que únicamente se perciben cuando se atiende a su relación con el nivel que constituye el contexto en el cual se hallaban inmersos emisor y receptor (...) resulta inexcusable la investigación sobre la época que refleja cada texto (...) reconstituir la situación comunicativa que compartían el autor y su público». In CAÑIZO RUEDA, S., *Poética del relato de viaje*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 25.

16 DUMAS, A., *De Paris à Cadix. Impressions de Voyage*, Paris, François Bourin, 1989.

obra es, sin embargo, totalmente excluido del relato, cuya importancia reside en que recorrió la mayor parte del país con un grupo de dibujantes y, artista él mismo, dibujó y midió los monumentos árabes y cristianos de la Edad Media y del Renacimiento, ofreciendo así un conjunto monumental de España (muchos de esos monumentos han desaparecido).

Otro destacable militar y arqueólogo cuya obra es también altamente valorada por los críticos de arte, como útil inventario del arte español en la península, fue Isidore Sévérin Justin Taylor; sin embargo, a diferencia de Laborde, este escritor se interesa ya y quiere interesar a sus lectores por el lado pintoresco de España —los castillos, los toros, el garrote—, presentando una tierra de contrastes e invitando a la juventud francesa a emprender el viaje. Por otro lado contribuyó considerablemente al conocimiento de la pintura española en Europa, adquiriendo, no siempre de la manera más legal, más de cuatrocientas obras de arte españolas destinadas a la Galería Española del Louvre. Es conocido por su *Voyage Pittoresque en Espagne, au Portugal et sur les côtes d'Afrique, de Tétouan* (Paris, 1826-1832), obra compuesta de 3 volúmenes, entre los cuales dos de láminas.

Aunque estos dos últimos relatos sean menos literarios, no por ello dejan de ser imprescindibles, pues fueron escritos los dos a principios de siglo e influyeron, sin ninguna duda, a que España se pusiese de moda y a propiciar la gran avalancha de viajeros franceses que nos visitaron, aportándonos una información referencial que favoreció, entre otros aspectos, la creación de unos clichés y estereotipos que condicionarían su manera de ver el país y, por supuesto, su forma de describirnoslo.

Pero los relatos que más contribuyeron a crear estos «prejuicios» fueron los que más valorizaron el exotismo y el pintoresquismo español, los menos «quirúrgicos» (como los ejemplos citados) y, en consecuencia, más «literarios». Entre estos últimos, destacaremos, en primer lugar a Chateaubriand, pues a su vuelta de Oriente cruza España a galope; el escritor se detiene poco en Granada donde espera a su amada, pasa sin detenerse por la Mezquita de Córdoba, el acueducto de Segovia y, a su paso por Burgos, recuerda al Cid. El viaje es rápido; una página en su *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), un mes en total, pero suficiente para basarse en él al crear posteriormente *Les Aventures du dernier Abencérage* (1826). En este libro presentará una Granada árabe que contribuirá a despertar el interés por la España mora —con su doble vertiente heroica y oriental—, la preferida por los románticos¹⁷.

17 El paisaje encantador de la Alhambra aparece aquí por primera vez en las letras francesas, antes que en las poéticas descripciones de los viajeros:

Encontramos muchos más viajeros de principios de siglo que influyeron sobre los relatos posteriores y colaboraron en la instalación de los clichés románticos pero citaremos aquí únicamente a los más significativos y reconocidos. No podemos olvidar, entre ellos, a Victor Hugo quién viene por primera vez a nuestro país para ver a su padre, general de Napoleón, con solo 9 años de edad en medio de una ola de invasores hostiles y brutales. El escritor conservará siempre esta imagen de la España severa, trágica y violenta que influirá en sus producciones posteriores. La península aparece en poemas dispersos de *Odes et Ballades* (1822-1828) y de las *Orientales* (1829); e incluso en *Les Rayons et les Ombres*. También la hallamos en poemas sueltos en sus obras de vejez, pero esencialmente en *La Légende des Siècles* (1859-1883), en el ciclo medieval y en el largo poema *La rose de l'Infante*. Añadiremos sus tres dramas históricos *Hernani*, *Ruy Blas* y *Torquemada*, donde la atmósfera española es creada, principalmente, por los sonidos. Numerosas imágenes españolas resurgirán en sus poesías e influirán en los demás escritores¹⁸. Cabe destacar sus paisajes mediterráneos así como el canto que el poeta dirige a la belleza y la poesía y el hecho de que Hugo es fundamental en el paso del pintoresquismo al símbolo, pues —al igual que Gautier y Mérimée— contribuye al cambio decisivo: a pasar por encima de la visión de la «España de la pandereta y el puñal» e intentar encontrar un testimonio serio y documentado de la España real y profunda, de la auténtica esencia española. Aunque no sea autor de ningún relato de viajes —no era un gran viajero— lo citamos aquí por su gran influencia sobre los viajeros franceses, que habían leído sus obras antes de venir a nuestro país y por su viaje a España en 1843 (sobre todo los Pirineos, el País Vasco y Navarra). La obra inspirada de este último viaje es *Alpes et Pyrenées* incluido en *Voyages* (1890) y unas cartas donde describe San Sebastián, Irún y Fuenterrabia.

La lune, en se levant, répandit sa clarté douteuse dans les sanctuaires abandonnés, et dans les parvis déserts de l'Alhambra. Ses blancs rayons dessinaient sur les gazons des parterres, sur les murs des salles, la dentelle d'une architecture aérienne, les cintres des cloîtres, l'ombre mobile des eaux jaillissantes, et celles des arbustes balancés par le zéphir (...).

CHATEAUBRIAND, Fr. de, in *Les aventures du dernier Abencérage*, Paris, Pléiade, O.R.V., II, 1993, pp. 1379-1380.

- 18 L'Espagne m'accueillit, livrée à la conquête (...)
De loin, pour un tombeau je pris l'Escurial (...)
L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles,
Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles...
«Mon enfance».

HUGO, V., in *Odes et Ballades*
(ed. présentée, établie et annotée par Pierre Albouy), Paris, Gallimard, 1980.

Citaremos también al menos conocido François-Jacques Jaubert de Passa que ofreció varias publicaciones de carácter técnico sobre hidráulica, agricultura, trabajos públicos y arqueología. En 1819 fue encargado de una misión oficial para estudiar la irrigación en Levante y las leyes que la rigen. En 1853, al final de su vida, redactó sus *Souvenirs du voyage de mission en Espagne en 1819*, utilizando, sin duda, sus carnets de ruta: el relato es vivo, preciso y lleno de frescura; sin embargo los carnets no han sido encontrados. Escribió también numerosos ensayos sobre Cataluña, entre los que destacan: *Notice historique sur la ville et comté d'Ampurias, en Catalogne* (1822) y el *Essai historique sur les Gitanos* (1827); pero lo citamos aquí principalmente por su *Voyage en Espagne dans les années 1816, 1817, 1818, 1819; ou recherches sur les arrosages, sur les lois et coutumes qui les régissent, sur les lois domaniales et municipales, considérées comme un puissant moyen de perfectionner l'agriculture française* (1823). Jaubert describe España en una época durante la cual la imagen de este país es la de una nación retrógrada, decadente, cuando los clichés de la España romántica no estaban aún de moda. Sin embargo el escritor va contra corriente: admira el país que descubre y, sobre todo, la organización de la agricultura catalana y valenciana, atribuyendo un gran mérito a los árabes. No es que se pueda comparar a relatos como los de Gautier o Dumas pero es uno de los primeros que encontró un «bandit d'honneur», a quién confió su protección y quién le presentó a su amiga Pepita: esta última bailó el fandango en honor del extranjero

El hispanista Louis Viardot fue otro viajero frecuente por España; aunque sus escritos no adoptan las normas del género, consagró numerosas obras a la historia, el arte, los museos españoles y escribió artículos para varias revistas. Contribuyó al conocimiento de la pintura española en Francia y lo citamos aquí por animar a sus compañeros franceses a comprar cuadros en España en un momento «tan favorable» e incitarles a visitar nuestro país.

Otro escritor que no es autor de relatos de viajes pero que debe ser nombrado es Prosper Mérimée: merece una mención especial por su gran conocimiento de España y la notable influencia sobre la visión de nuestro país en Francia de su novela *Carmen* (1845) y de sus *Lettres d'Espagne* (1830-1833). El escritor, empujado por sus compañeros románticos que habían puesto de moda la península, realizó numerosos viajes a España: fue nombrado inspector general de los monumentos históricos, puesto creado por Guizot en 1834 y se dedicó a partir de entonces a la clasificación y restauración de monumentos romanos, góticos o renacentistas de nuestro país mientras jugaba a ser un Don Juan durante una vida privada muy agitada. Aunque viajó mucho, España es el país que prefería, aquí entabló muy buenas relaciones con la duquesa de Montijo. Su abundante correspondencia es testi-

monio de sus frecuentes visitas a España: contamos con un gran repertorio de cartas enviadas desde la península a diferentes amigos de París y a los corresponsales de la *Revue de Paris* y de l'*Artiste*¹⁹ donde tenemos constancia de sus siete viajes al otro lado de los Pirineos y de sus estancias prolongadas²⁰. Estas *Lettres d'Espagne*²¹ dedicadas a episodios variados de la vida del país, pueden incluso ser consideradas, algunas de ellas, como prototipos de temas que han sido reutilizados por numerosos sucesores (Carmen y las cigarreras de Sevilla, los ladrones, las ejecuciones capitales...). El escritor era un enamorado de España y, sobretodo, de Andalucía: aparte de sus visitas a nuestro país, acogió españoles en París y muchas obras suyas están relacionadas con la península: *La Perle de Tolède* (1829), *L'histoire de don Pierre I* (1847), *Les deux héritages ou Don Quichotte (moralité à plusieurs personnages)* (1850), *Les combats de taureaux en 1830*, un prólogo para la traducción de *El Quijote* de Filleau de Saint-Martin (1826), *Sur un tombeau découvert à Tarragona* (1855)... También publicó crónicas, en la década de los treinta, con títulos elocuentes como: *Corridos de Toros*, *Una ejecución*, *Los ladrones españoles*, *Las Brujas Españolas* o *El museo de Madrid* que reflejan la visión «diferente» y romántica de España. Además es uno de los viajeros franceses que más sabía de España, pues hablaba nuestra

19 A los directores de estas dos revistas envía cinco cartas donde nos revela su predilección por el elemento humano más que por las piedras, su interés en hablar con la gente del pueblo; solo una trata sobre el museo del Prado, pero es fundamental porque da a conocer este museo recién inaugurado (en 1819) al público europeo, descubriéndole la escuela de pintura española.

Su correspondencia, además del elemento humano, revela el gusto de Mérimée por lo violento, lo dramático o lo imprevisto, permitiéndole, sin embargo, aportar anotaciones interesantes sobre el carácter español y el modo de vida.

20 La primera visita a España la realizó en junio de 1830 y fue su estancia más larga (hasta comienzos de diciembre). A mediados de agosto de 1840 inició su segundo viaje a España donde permaneció hasta el 20 de octubre del mismo año; muchas de las crónicas que escribió durante este periodo iban dirigidas a Eugenia de Montijo. Su tercer viaje a nuestro país lo realizó el 1 de noviembre de 1845, regresando a París a mediados de diciembre. Hace un cuarto viaje en 1846 con destino a Barcelona (de primeros de noviembre al 1 de diciembre). Inició su quinto viaje a la península el 1 de septiembre de 1853, quedándose en Madrid hasta mediados de diciembre. El sexto viaje lo hizo en septiembre de 1859 y fue por Marsella y Alicante hasta Madrid, de donde partió el 17 de noviembre; ocupó su tiempo en buscar sin éxito las viejas modas coloniales y en visitar el Prado; regresó a París el 21 de noviembre. El 8 de octubre de 1865 inició su último viaje a España y en sus cartas se dedicó a hablar casi exclusivamente de la comida y de las dietas alimenticias, el 16 de noviembre salió de nuestro país cada vez más enfermo de asma, y no pudo volver.

21 La primera de las *Lettres d'Espagne* va dirigida a Victor Hugo y está fechada el domingo 6 de junio de 1830.

lengua y conocía nuestra literatura antes de visitarnos. Fue, sin duda, el primero en insistir sobre la importancia de las colecciones del Prado. Por otro lado sus conocimientos lingüísticos le permitieron rebasar inmediatamente el límite de lo visual y pintoresco: aunque empezó, como otros, por el falso color local e incluso con la caricaturización del país acabó adentrándose en su verdad, profundizando principalmente en una pequeña fracción de españoles: los marginados. Citaremos igualmente su interesante *Correspondance générale*, establecida por Maurice Parturier en 1941.

Destaca también Amantine Lucile Aurore Dupin, baronne Dudevant, llamada George Sand con *Un hiver a Majorque* (1841): la escritora vive, en la isla con Chopin y sus hijos para gran escándalo de los mallorquines. Gran admiradora de Mallorca, emite, sin embargo, juicios muy duros sobre sus habitantes. A pesar de esas duras observaciones, esta desafortunada visita ha sido punto de partida de los viajes a las islas y ha contribuido decisivamente en su desarrollo turístico.

La Duchesse d'Abrantès (Laura St. Marti Permon) fue una valiente mujer que siguió a su marido por España sufriendo grandes fatigas y privaciones. Gracias a Balzac (ya viuda) y a Charles Rabou publicó sus *Mémoires de la Duchesse d'Abrantès* (1893). La escritora escribió también novelas que recrean los tópicos de Península Ibérica: el torero, la bailaora, el matón, el bandolero...

Otro gran viajero por España fue Charles Didier, que escribió varios libros sobre el país entre los que destaca *Une année en Espagne* (Paris, 1837), publicado en dos volúmenes. Su primer viaje a España es posterior al de Prosper Mérimée pero anterior al de A. Dumas, y Th. Gautier. Sin embargo este autor se centra, en su relato, en la actualidad política y social de la época y quiere huir de la imagen que pintan los románticos.

Charles Edmond Boissier, botánico distinguido, quiso explorar el sur de España, estudiando su vegetación pero, como él mismo afirma, con la intención de engrosar la lista de turistas autores de obras sobre España. No se limitó a hablar de las plantas y escribió bellas páginas sobre Ronda, Granada y Cádiz.

Un autor imprescindible en este breve recorrido por los viajeros franceses de principios de siglo es Théophile Gautier. No vamos a profundizar en su relato, por ser uno de los más estudiados; únicamente decir que su *Voyage en Espagne* (1839) es el más importante de todos los relatos del siglo; con él el género alcanza su punto álgido y establecerá el modelo de lo que debía ser un viaje romántico por un país que no se conoce y se desea comprender. El viaje fue motivo de numerosos «préstamos» y es seguido por el conjunto de poemas de título *España* (1840).

Otro relato que citaremos es *Mes Vacances en Espagne* (1840) del profesor y erudito Edgar Quinet. Es una sorprendente obra que ofrece una visión personal del país y sus ideas sobre el orientalismo son interesantes, aunque para el autor la España musulmana no empieza hasta bien pasado Madrid. Lo curioso es que se descubre a un Quinet admirador inesperado de la corrida y de los debates de las Cortes Españolas. Sin embargo su obra no ofrece datos ni fechas y la mayoría de veces es fría, le falta indagar en el color local.

Gustave d'Alaux es un olvidado de las biografías, sin embargo colaboró frecuentemente en la *Revue des Deux Mondes* demostrando un gran talento y un buen conocimiento de la lengua y cultura española. Recorrió España durante las guerras carlistas buscando situaciones peligrosas; sus escritos se publicaron ocho años después en la citada revista; destacaremos *L'Aragon pendant la guerre civile* (1846).

Otro grande de los viajes que ocupa un puesto privilegiado en nuestra enumeración es Alexandre Dumas; quién deja de lado aspectos documentales y se centra en la intriga y la aventura, situándose a caballo entre la novela de aventuras y la literatura de viajes; así su viaje por España —*De Paris à Cadix* (1847-48)— se separa del pintoresquismo y de los tópicos que no duda en utilizar como escenario necesario a su obra: antes de emprender su viaje se informa sobre el país y lee y no duda en reutilizar, principalmente, el *Itinéraire* de Laborde y el *Voyage en Espagne* de Gautier. Pero este escenario es la excusa que utiliza el gran genio para crear un relato de viajes diferente con una estructura dramática bien clara, en el cual los propios viajeros son los personajes de la representación y la pintoresca y estereotipada España el escenario de fondo.

Valérie Gasparin es otra amante de España que visitó en dos ocasiones. Sus relatos de viajes poseen naturalidad y frescura pero también ciertos prejuicios. Su obra más conocida es *À travers les Espagnes, Souvenirs de Voyage* (1868), donde aporta una visión intuitiva, movediza, sentimental y ampliamente subjetiva de España, con descripciones de bailes andaluces en Murcia y varias páginas dedicadas a los gitanos.

Citaremos por último a Louis-Antoine Tenant de Latour: en 1832 fue profesor y preceptor del duque de Montpensier y en 1843 su primer secretario, acompañándole a Oriente en 1846 y después a España: en 1846 formó parte del séquito del duque cuando iba a Madrid para casarse; regresó a España dos años más tarde en 1848, huyendo de la Revolución y exiliado voluntario, para reunirse con él. Era poeta, historiador e hispanista. Publicó poemas y se especializó en la traducción de textos italianos y españoles, estudios sobre las literaturas de España e Italia y obras históricas. Fue autor

de obras de tipo monográfico sobre varias ciudades. En primer lugar destacan sus *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie* (1855) —obra traducida al castellano en 1954 por Castalia—, que es un recorrido por el sur de España realizado en Abril de 1848. El libro resalta la arquitectura, monumentos, pintura, pero también todo aquello que le llama la atención; para él los españoles del Sur son orientales y describe su aspecto gitano. Lo que más le llamó la atención en su primer viaje a Córdoba fueron sus calles estrechas, el barrio judío y el musulmán, la catedral y la mezquita. El segundo libro destacable es *Tolède et les bords du Tage* (1860), para la realización del cual utiliza la guía de Amador de los Ríos; recorre la ciudad al azar como un caminante que llega. También tiene *La Baie de Cadix. Nouvelles études sur l'Espagne* (1858), *Espagne, traditions, moeurs et littérature* (1869), *Valence et Valladolid, Nouvelles études sur l'Espagne* (1877). En este último libro no busca nada y lo va a encontrar todo; va dedicado a Fernán Caballero y hace gran parte del recorrido en ferrocarril, aunque no le gustase nada este medio de locomoción porque transformaba los paisajes y las ciudades. A pesar de alejarse de las realidades más duras Antoine de Latour fue un conocedor bastante bueno de la España de su tiempo.

Por supuesto que hay muchos más viajeros tanto en la primera mitad del siglo como en la segunda (no hemos nombrado ninguno de este periodo por no extendernos excesivamente y porque el género empezó ya a perder auge) y todos ellos han aportado su granito de arena. Sólo hemos pretendido dar un rápido vistazo a los más conocidos o significativos por su aportación en el descubrimiento de la España auténtica pero que incluye inevitablemente también la imagen estereotipada de España en el siglo XIX en el extranjero y, principalmente en Francia. Imagen que aún perdura, nos guste o no, de una manera u otra, en nuestros días.

CONCLUSIÓN

Como hemos comentado, en la primera mitad del siglo el interés por todo lo oriental y exótico se extiende a todos los artistas y los une en su huida al presente. Este baño de exotismo responde a la necesidad de evasión y al gusto por los viajes. Y España, por su privilegiada situación geográfica, su compleja y violenta historia, su gran cantidad de reminiscencias árabes y su retraso evolutivo se convierte en el máximo representante de Oriente para los viajeros franceses. Muchos de ellos —aunque como hemos visto no todos— se conformaron con una conocimiento superficial y tópico de España, sin tratar de profundizar en su verdadera esencia y originalidad. Otros, sin embargo, rascaron esa corteza y siguieron adentrándose en el núcleo del país y cono-

ciéndolo realmente a fondo; pero, a pesar de todo, su mayor atractivo, o al menos el reclamo que impulsaba a los viajeros a visitarlo, seguía siendo esa imagen estereotipada que se fue extendiendo y generalizando cada vez más y a cuya formación contribuyeron eficazmente los mismos escritores, cada uno a su manera.

Sin embargo los propios españoles reaccionaban contra esta búsqueda constante de pintoresquismo que olvidaba que ellos también querían ser europeos y aún hoy se lucha contra estas imágenes estereotipadas pero inevitables.

Muchas fueron, por otro lado, las decepciones de los escritores franceses al visitar nuestro país, pues parte de los tópicos eran reales, pero buena parte de ellos se debía a una deformación de esta realidad, a una exageración ayudada de una buena dosis de imaginación que hacía presuponer lo que luego no se encontraba en la realidad. La mayoría de viajeros venían a la península con la idea de que iban a ser inmediatamente atacados por los bandoleros descritos por Mérimée, o que España era más árabe que española, como sugería Chateaubriand o que iban a encontrarse con la exótica malagueña descrita por Victor Hugo, en todas las esquinas,... en fin que la aventura y el exotismo estaban garantizados en cuanto se atravesaba la frontera, y esto no era siempre así. Pero a pesar de estas decepciones, la verdadera España con sus oposiciones y múltiples y opuestas imágenes y con su pintoresquismo innato satisfacía plenamente el deseo de evasión y exotismo.

España seduce, sin embargo, no solo por este inevitable tono exótico sino también porque es realmente diferente y original: un país con múltiples rostros, polifacético por demás, todo un mundo de sensaciones, oriental y misterioso, violento y heroico, profundamente sombrío y tremendamente alegre al mismo tiempo, medio árabe y medio europeo... y esta es la verdadera España que encontraron los viajeros que sí profundizaron en ella.

La península ofrecía pues un *espacio* que era visto en los relatos como *real* e *imaginado* a la vez. Parte de la imagen que se daba de ella era real y palpable —nadie duda que lo que ofrecía el país no podría haber sido hallado en ningún otro lugar— pero otra parte de ella se debe a la imaginación de los propios viajeros. Estos ofrecen su propia versión enriquecida, que deformaba, en parte al verdadero país pero que también ayudó a ponerlo de moda y a que éste fuese conocido en el extranjero. Así pues todos y cada uno de los numerosos relatos de viaje (hemos citado únicamente una minoría) forman parte del gran mosaico multicolor que identificó y promocionó a España. Aunque, como hemos comentado, se ha criticado mucho esta imagen estereotipada y en ocasiones irreal del país no podemos, sin

embargo, obviar que también gracias a ella España sedujo y sigue seduciendo, es original, distinta y auténtica.

Los relatos de viaje del siglo XIX ayudaron, sin duda, no solo a promocionar turísticamente el país, sino también a abrir los ojos a los propios españoles —como Azorín y los escritores de su generación— que se dieron cuenta al fin de la gran belleza y valor del paisaje español y, como ellos mismos confiesan, tras la lectura de los relatos franceses —principalmente el de Gautier— y lo retomaron como tema literario. La imagen de España en el exterior puede ser aún hoy en día estereotipada, quizá gracias o por culpa, en parte, a todos esos viajeros que nos visitaron continuamente durante todo el siglo XIX, pero hay parte de real en esa imagen, no todo es imaginación y los tópicos creados forman parte del conjunto de la tan buscada imagen real de España.

Ahora bien ¿Cuál es esta auténtica imagen de España que deseamos exportar? ¿Dónde está el límite entre el pintoresquismo y la europeización?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros y monografías

- BAUDELOT DE DAIRVAL, Ch.C., *Mémoire de quelques observations générales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement*, Bruxelles, Jean Léonard, 1988.
- CAÑIZO RUEDA, S., *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- CHATEAUBRIAND, F., *Les Aventures du dernier Abencerraje*, Paris, Pléiade, 1993.
- DUMAS, A., *De Paris à Cadix, Impressions de voyage*, Paris, Bourin, 1989.
- GABAUDAN, P., *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., *Biobibliografía de los viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*, Madrid, Ollero-Ramos editores, 1995.
- GAUTIER, Th., *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981.
- GINÉ, M., *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el s. XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.
- MÉRIMÉE, P., *Lettres d'Espagne*, Paris, Le Marzet, 1927.
- QUINET, E., *Mes vacances en Espagne*, Paris, Les Introuvables, 1988.

VOLNEY, C., *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 y 1785...*, Paris, Volland, 1787

Capítulos de libros

BERCHET, J.C., «Préface des récits de voyages au XIXe siècle», in *Écrire le Voyage*, Paris, Presses la Sorbonne Nouvelle, 1994.

CAÑIZO RUEDA, S., «Morfología y variantes del relato de viajes», in CARMONA, F. - MARTÍNEZ, A. (eds.), *Libros de viaje en el mundo románico*, Murcia, 1995.

CATEAUBRIAND, F., «Prólogo de la primera edición del Itinéraire de Paris à Jérusalem», in REGARD, M., *Oeuvres romanesques et voyages*, Gallimard, coll. «Pléiade», t. II, 1969.

HUGO, V., «Mon enfance», in *Odes et ballades*, Paris, Gallimard, 1980.

MOREAU, J.L., «Odyssées», in *Écrire le Voyage*, Paris, Presses la Sorbonne Nouvelle, 1994.

HUGO L'EUROPÉEN: LA BELGIQUE COMME ESPACE DE LIBERTÉ ET DE PROGRÈS

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

Dès son indépendance en 1830, la Belgique, qui fut naguère et pendant près de vingt ans (1795-1814) une province française, est de toute évidence une destination attrayante pour les écrivains de l'Hexagone. Témoin des visites qu'y réalisent Michelet en 1831, Sainte-Beuve en 1832, Nerval et Gautier en 1836 ou encore Hugo en 1837 et 1840. Les raisons de se rendre dans ce royaume jeune, entreprenant et officiellement de langue et de culture française, sont multiples, bien que pas toujours aussi positives qu'il n'y paraît: car si, c'est entre Bruxelles et Anvers, puis quelques kilomètres avant d'arriver à Liège, que l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, découvre, fasciné, respectivement la révolution ferroviaire et la révolution industrielle, c'est aussi en Belgique qu'il ressent, irrité, les ravages de la contrefaçon: la non-reconnaissance de la propriété littéraire pour les livres étrangers permet aux imprimeurs belges de copier à l'envi les meilleurs ouvrages français, dont les siens, et de les distribuer très bon marché à travers l'Europe.

Avant même de fouler le sol belge, Hugo a déjà écrit sur ce nouveau pays. Comme le rappelle Nicole Savy, le début de *Notre-Dame de Paris* (1831) contient en effet une scène relatant l'arrivée dans la grand'salle du Palais de Justice de Paris des ambassadeurs flamands chargés de conclure le mariage entre le dauphin et Marguerite de Flandre¹; sous la houlette de l'impertinent maître Jacques Coppenole, chaussetier à Gand et membre de la joyeuse ambassade, qui remémore au cardinal de Bourbon ses humbles ori-

¹ En 1832, Léopold Ier épousera Louise-Marie d'Orléans, fille aînée de Louis-Philippe.

gines, ce qui le fait acclamer par le peuple de Paris, les festivités se transforment soudainement en l'élection grotesque du pape des fous et en une orgie «de plus en plus flamande. Teniers n'en donnerait qu'une bien imparfaite idée», commente Hugo². Outre le fait que la présence de Coppenole le scandaleux parmi les bourgmestres et échevins flamands signifie l'irruption du peuple et vaut ouverture pour l'ensemble de ce roman où le peuple va se lancer à l'assaut de sa cathédrale, Savy précise que c'est aussi la première image que l'on trouve, chez Hugo, de la Belgique,

un pays de pouvoirs locaux et bourgeois, d'une bourgeoisie encore trop rustique et d'origine trop populaire pour avoir ôté au peuple le droit à la parole, ce que la monarchie centralisée et l'aristocratie françaises avaient eu tout le temps d'accomplir. On peut admirer cette première image, qui s'exempte de tout pittoresque banal sur la Flandre pour poser d'emblée une question historique³.

Quelques années plus tard, lors de ses séjours touristiques dans les Flandres (1837) et en Wallonie (1840), Hugo aura tout le loisir, à la vue du patrimoine architectural, d'approfondir sa méditation⁴ sur la nature des pouvoirs et des relations sociales en ce pays non pas de manoirs ou de châteaux, de seigneurs ou de châtelains, mais, dit-il, de communes et de bourgeoisies: «il y a partout des hôtels de ville, charmantes fleurs de pierre, que le quinzième siècle surtout a fait épanouir avec splendeur au milieu des villes»⁵, écrit-il d'Audenarde, le 24 août 1837; assurément, «pour le voyageur français habitué aux traces architecturales omniprésentes de la féodalité, la différence est saisissante»⁶. De même, à Liège, Hugo appréciera le spectacle que lui réserve le bâtiment épiscopal réaménagé en Palais de Justice et en

2 HUGO, V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 73.

3 SAVY, N., «Images de la Belgique par Victor Hugo, ou l'inverse», in QUAGHEBEUR, M. - SAVY, N. (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1997, p. 241.

4 Car «la perception de l'espace déclenche chez lui une recherche d'interprétation dans le temps. [...] Le paysage hugolien reçoit son sens et son unité de l'histoire et de la géographie ; tout paysage dévoile ses strates invisibles à l'érudit qui sait l'interroger, comme pour le lecteur s'ouvrent les pages d'un livre d'abord muet. Le visible s'analyse, puis se construit pour aboutir à une opération d'identification et de symbolisation historiques», in SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe. Essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Labor, coll. «Archives du futur», 1997, p. 158.

5 HUGO, V., *Impressions de Belgique*, in ARTY, P. (éd.), Bruxelles, Luc Pire-Dexia-Autrement dit, 2002, p. 48.

6 SAVY, N. (dir.), *France-Belgique (1848-1914)...*, op. cit., p. 241.

lieu de commerce: les arcades du palais des princes-évêques abritent des boutiques de libraires et de bimbolotiers tandis que la cour accueille un marché aux légumes. De telle sorte, écrit-il le 4 août 1840, qu'

on voit les robes noires des praticiens affairés passer au milieu des grands paniers pleins de choux rouges et violets. Des groupes de marchandes flamandes réjouies et hargneuses jasant et se querellent devant chaque pilier; des plaidoiries irritées sortent de toutes les fenêtres; et dans cette sombre cour, recueillie et silencieuse autrefois comme un cloître dont elle a la forme, se croisent et se mêlent perpétuellement aujourd'hui la double et intarissable parole de l'avocat et de la commère, le bavardage et le babil⁷.

Pour le jeune Hugo que la question sociale taraude déjà et dont le goût pour une société bâtie selon le modèle familial et bourgeois ne se démentira jamais, cette Belgique dynamique, exempte des vestiges propres à la féodalité française, capable de transgresser toutes les hiérarchies et de faire cohabiter en paix les classes sociales, est assurément un «pays de conciliation et de passage, opposé à la France des crises et des ruptures»⁸.

C'est assez naturellement dans cet espace qui offre «une réponse provisoirement satisfaisante à son exigence d'humanité dans le gouvernement des rapports sociaux»⁹ que le député proscrit vient se réfugier quelques jours seulement après le coup d'État perpétré le 2 décembre 1851 par Louis-Napoléon Bonaparte; Hugo suit ainsi le chemin emprunté par d'autres avant lui et que bien d'autres prendront par la suite. Le troisième séjour de l'écrivain en Belgique est donc celui du banni; c'est principalement dans ce drame de l'exil que s'enracinent les liens profonds et durables qui l'uniront au royaume.

Comme le note encore Savy à propos des écrivains français de la seconde moitié du XIXe siècle, s'ils se rendent dans cet État né «à la faveur d'une révolution qui a mis en place un régime monarchique parlementaire, soucieux des libertés publiques: mélange inédit en France, du moins dans une forme durable, et qui fascine nécessairement les enfants de la Révolution française», c'est peut-être surtout,

parce qu'ils se représentent la Belgique comme une terre de liberté: asile pour les proscrits républicains du Second Empire comme pour bien d'autres proscrits plus tard, et de toutes opinions politiques; lieu de fuite pour

7 HUGO, *Impressions de Belgique...*, *op. cit.*, pp. 83-84.

8 SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, *op. cit.*, p. 126.

9 SAVY, N. (dir.), *France-Belgique (1848-1914)...*, *op. cit.*, p. 242.

des marginaux en rupture d'ordre moral comme Verlaine et Rimbaud. Pour ces Français constamment traumatisés par leurs révolutions, leurs coups d'État, l'instabilité politique et les mouvements vertigineux qui traversent le siècle, la Belgique est une province tranquille, ennuyeuse peut-être, accueillante en général, avec ce piment très particulier qu'elle s'offre à la caricature, c'est-à-dire à l'exercice tranquille, ou haineux, c'est selon, de la xénophobie, tradition bien française et méchante façon de remercier qui vous accueille¹⁰.

Dès son installation à Bruxelles, Hugo, qui prend très à cœur son rôle de Représentant du Peuple¹¹, est bien décidé à relater les tragiques événements dont il vient d'être, comme il l'écrit à son épouse, «acteur, témoin et juge» c'est-à-dire «l'historien tout fait». Reçu avec beaucoup de civilité par le ministre de l'Intérieur Charles Rogier, Hugo lui confie ses intentions et sa volonté de publier dès que possible cette «Histoire du 2 décembre» qu'il intitulera *Histoire d'un Crime*. Précaution judicieuse, car il lui est vivement conseillé de s'abstenir de lancer en Belgique des écrits politiques de nature à provoquer des embarras avec la France: une telle publication risquerait, selon le ministre, de devenir une cause supplémentaire de friction entre le «petit État» belge et son «voisin fort et violent»¹² et, en conséquence, d'obliger les autorités du royaume à expulser l'écrivain. Hugo, qui se tient pour prévenu, promet, au cas où il ferait paraître de tels écrits, de quitter le pays et d'éditer ses oeuvres de polémique à Londres ou à New York¹³.

À Bruxelles, Hugo n'a, semble-t-il, point de gros soucis à se faire; comme il le signale dans une lettre du 30 décembre 1851, «M. Deschamps, l'orateur de l'opposition catholique, [...] m'a dit que je pouvais me consi-

10 *Ibid.*, p. 237.

11 «L'homme arrivé de la fin de la monarchie de juillet semble avoir changé d'identité. Il est désormais un exilé politique, démocrate et socialiste. Moins qu'une rupture, on doit y voir plutôt l'éclosion de convictions sur lesquelles Hugo n'a pas varié, comme l'amour de la liberté et de la justice — songeons au *Dernier jour d'un condamné*, publié en 1829— que la dictature de Louis-Napoléon Bonaparte oblige à se déclarer jusque dans leurs plus radicales conséquences. Le goût des vanités n'y survivra pas», in SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, *op. cit.*, p. 164.

12 Cité par HOVASSE, J.-M., *Victor Hugo chez les Belges*, Bruxelles, Le Cri, 1994, p. 50.

13 Son manuscrit, qu'aucun éditeur belge n'aurait sans doute pris le risque de publier, Hugo ne le fera paraître qu'en 1877 à Paris. Cette première édition de l'*Histoire d'un crime* signale que «ce livre a été écrit, il y a 26 ans, à Bruxelles, dans les premiers mois de l'exil. Il a été commencé le 14 décembre 1851, le lendemain de l'arrivée de l'auteur en Belgique et terminé le 5 mai 1852». Cité par ZYLBERGELD, L., *Victor Hugo, Bruxelles et la Belgique*, Bruxelles, Crédit communal, 1985, p. 11.

dérer comme défendu ici par tout le monde. Il m'a dit: Bien des gens vous haïssent, mais tout le monde vous honore»¹⁴. Il n'est donc guère étonnant dans ces conditions que, dès le lendemain, il écrive à Adèle se féliciter de l'accueil qui lui est réservé. De même, peu après son installation sur la Grand'Place début janvier 1852, alors qu'il confie au bourgmestre Charles de Brouckère, avec lequel il se liera de franche amitié, ses craintes d'une tentative d'enlèvement de la part des agents de Bonaparte, le maieur, haussant les épaules, lui répond: «Vous habitez à la Grand-Place, il y a à l'Hôtel de Ville un poste de police. Si vous courez le moindre danger, ouvrez une fenêtre, cassez un carreau et appelez à l'aide. Nous serons plus prompts à vous garder que vos ravisseurs à vous enlever»¹⁵. Et Hugo une fois encore de se réjouir «d'être ici l'objet d'une foule d'attentions», comme il l'écrivit à Adèle le 11 janvier¹⁶.

Ainsi, c'est en toute liberté et sans grandes contrariétés que Hugo partage à Bruxelles sa vie entre l'écriture et ses nombreuses relations; car le moins que l'on puisse dire, c'est que les amis ne lui font pas défaut, tant belges que français.

Du côté belge, outre quelques éminentes personnalités politiques tels Charles Rogier et Charles de Brouckère, on retiendra Bérardi et Gustave Frédéric, respectivement directeur et rédacteur en chef de *L'Indépendance Belge*; ou encore l'écrivain André Van Hasselt.

Du côté français, les nombreux proscrits républicains réfugiés à Bruxelles¹⁷, dont il est, grâce à son prestige et à son charisme, le rassembleur

14 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 51.

15 Cité par LIEBRECHT, H., «Victor Hugo pendant l'exil», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, t. XXX, fasc. 3, 1952, p. 196.

16 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 53.

17 Ils seront plus de huit cents dans la capitale et les autres villes du pays. Parmi eux, figurent quelques grands noms: Victor Hugo, Edgar Quinet, le Colonel Charras, Versigny, David d'Angers, Schoelcher, Théophile Thoré, l'avocat Madier de Montjau, l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, l'auteur dramatique Étienne Arago, qui devait se faire expulser, Lamoricière, Girardin, Bancel de la Drôme (dont les conférences à l'Université Libre étaient fort au goût de ses auditeurs), Paul Challemel-Lacour (qui fut entre autres l'hôte d'Édouard Fétis, auquel il joua le vilain tour d'enlever sa femme), le chimiste Raspail et le philosophe Pierre-Joseph Proudhon, Émile Deschanel (ancien maître de conférences à l'École Normale Supérieure, il en était le plus brillant animateur; il s'y fit remarquer par des cours et conférences suivis tant par les Bruxellois que par les proscrits français. (*In* ZYLBERGELD, *op. cit.*, p. 52). A ceux-ci se joignirent quelques exilés volontaires, dont le plus célèbre, le plus bruyant, le plus fastueux fut Alexandre Dumas père, venu en Belgique non pour fuir les persécutions de Napoléon III mais celles beaucoup plus indiscrètes de ses innombrables créanciers. (*In* LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 194).

et le porte-drapeau. Tous ces compagnons d'infortune se réunissent au *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles* sis dans les galeries Saint-Hubert, quand ils ne viennent pas tout simplement lui rendre visite dans son petit appartement situé en face de l'Hôtel de ville.

Dans les estaminets aussi, Hugo est entouré beaucoup plus qu'il ne le désirerait. Ce manque de tranquillité nuit à la concentration, et l'écrivain, qui ne peut travailler à son gré, s'en plaint amèrement à Juliette, dans une lettre du 19 janvier qu'il signe cependant «le proscrit satisfait». Car, en dépit de ces contretemps, au bout d'un bon mois d'exil, Victor Hugo est loin d'être malheureux: «J'aime la proscription, j'aime l'exil, j'aime mon galetas de la grande place, j'aime la pauvreté, j'aime l'adversité, j'aime tout ce que je souffre pour la liberté, pour la patrie et pour le droit; j'ai la conscience joyeuse, mais c'est toujours une chose douloureuse de marcher sur la terre étrangère», écrit-il le 22 janvier. Ou encore: «Vie pauvre, exil, mais liberté. Mal logé, mal couché, mal nourri. Qu'importe que le corps soit à l'étroit pourvu que l'esprit soit au large». D'autant plus qu'une dizaine de jours plus tard débarque à Bruxelles son fils aîné, libéré après avoir purgé, à La Conciergerie, une peine de six mois d'emprisonnement pour un article contre la peine de mort: «Papa est engraisé, la bière lui a donné de bonnes joues», note Charles Hugo¹⁸.

La bonne santé de Hugo et son apparente quiétude ne l'empêchent toutefois pas d'être pleinement conscient que la situation des proscrits, à commencer par la sienne, est des plus fragile, tout comme d'ailleurs celle de la Belgique sur laquelle semble peser une réelle menace d'invasion par les armées du «Bonaparte»¹⁹. Le 28 janvier, dans une lettre à Auguste Vacquerie, il avoue sa peur de voir sous peu le gouvernement belge, qui jusqu'ici s'est «bravement conduit» à son égard, fléchir et expulser les exilés français, lui le premier. Certes, le roi Léopold Ier a tout récemment opposé une fin de non-recevoir aux autorités françaises qui, arguant de la prochaine publication d'un manifeste par le fameux proscrit, demandaient au gouvernement belge de l'expulser; certes, les autorités belges, tirillées entre la tradition d'hospitalité qui est la leur et la crainte de fâcher davantage le grand voisin car elles sont conscientes que Napoléon III n'est pas empereur à relâ-

18 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 56.

19 Le 12 juin, Adèle écrit à son époux: «Notre avis est que Napoléon fera un coup de main sur l'Angleterre et sur la Belgique. Il peut se rendre maître de l'Angleterre en quelques heures, maintenant qu'il y a la vapeur. La Belgique n'est qu'une bouchée —en huit heures une armée sera par le chemin de fer en Belgique. Je ne dis pas que ceci sera. Mais ceci est possible». *Ibid.*, p. 66.

cher la pression—, accordent au poète un sursis sous la forme d'un permis de séjour pour trois mois. Mais, s'interroge Hugo, «la Belgique a-t-elle trois mois devant elle?»²⁰; cette question posée par l'intéressé lui-même est bel et bien rhétorique, puisqu'il est fermement décidé à mener à bien son projet. D'ailleurs, le 26 février 1852, le jour de ses cinquante ans, il est heureux d'écrire à Adèle que son livre avance: «Je crois que ce sera une bonne revanche de l'intelligence contre la force brutale. Encrier contre canon. L'encrier brisera les canons»²¹. Tel est bien le credo de cet homme qui plus que jamais se tient pour un Représentant du Peuple ayant une promesse à tenir et un mandat à remplir, quelles que puissent en être les conséquences. Indéniablement, le triste moment du départ se rapproche: «L'hospitalité belge devient de plus en plus maussade pour nos co-proscrits. La Belgique va même, dit-on, fermer prochainement ses portes», se désole-t-il dans une lettre du 25 avril; «moi pourtant, on me respecte encore, mais je m'attends à être poliment prié un de ces matins d'aller voir en Angleterre si la Belgique y est. J'espère qu'elle n'y sera pas»²².

Début juin, comprenant qu'il ne viendra pas de si tôt à bout de l'«Histoire du 2 décembre», Hugo entreprend de rédiger un pamphlet plus incisif et au titre outrageant, qu'il achèvera en quatre semaines et dont la publication —il a été prévenu par de Brouckère— lui vaudra très probablement son expulsion définitive. Peu lui importe! Car, s'il est désireux de ne créer aucun embarras à qui lui fut accueillant, il n'en est pas moins avide de sauvegarder son indépendance d'écrivain et d'homme politique. Aussi, au cours du mois de juillet, fait-il imprimer secrètement à Bruxelles son *Napoléon le Petit*: derrière la mention factice de «William Jeffs, à Londres» se cache Labroue et Cie, commandité par l'éditeur français Hetzel, banni lui aussi.

Aux proscrits qui le pressent de rester à leurs côtés, Hugo propose l'alternative suivante: soit il s'en va de lui-même, soit il fait courir le risque d'une expulsion générale. La résolution qu'il a déjà prise est bien entendu irrévocable; dès lors, les choses se précipitent.

Le 29 juillet se tient le dîner d'adieu des exilés français; deux jours plus tard, Hugo adresse «à ses compagnons de proscription» une lettre²³ dans laquelle, après avoir exprimé ses regrets de la séparation —«Pour moi, c'est

20 Cité par ZYLBERGELD, *op. cit.*, p. 84.

21 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 59.

22 *Ibid.*, p. 65.

23 Cette lettre d'adieu à ses amis, les proscrits français, parut dans *L'Observateur* du 2 août 1852.

l'exil dans l'exil»— et s'être félicité de ne point compromettre «la tranquillité ou la liberté» du peuple belge, il annonce son départ pour Jersey et se dit prêt, au cas où Bonaparte déposerait une plainte contre lui en Belgique, à comparaître «avec une confiance profonde devant le loyal jury belge»; «je remerciais la Providence de me donner cette nouvelle occasion de plaider contre cet homme, devant la conscience de tous les peuples, la grande cause du droit, de la république et de la liberté!»²⁴. Bien évidemment, les autorités du royaume poussent un grand *ouf*, mais Hugo ne leur en garde nulle rancune. Le 31 juillet, avant d'abandonner la capitale, dans un courrier, il remercie personnellement de Brouckère pour son «honorable accueil»: «Vous avez été, vous, M. le Bourgmestre, et vous êtes pour tous les proscrits français une sorte de personnification vivante de ce bon et loyal peuple belge, si digne de la liberté, et qui saura la conserver comme il a su la conquérir. Grâce à la cordialité de la nation belge, nous avons retrouvé ici, nous bannis, quelque chose de la patrie, et la Belgique a été pour nous presque une France»²⁵.

Le 1^{er} août, Hugo embarque donc, de son plein gré, à Anvers après que la ville lui a offert un nouveau banquet auquel ont assisté «une foule de représentants et de proscrits» qui l'accompagneront jusque sur le quai. À leurs paroles d'adieu, Hugo répondra par un long discours aux «Frères proscrits [et] amis belges». À ceux-ci, il exprime une fois encore toute sa reconnaissance: «Petite nation, ils se sont conduits comme un grand peuple», dira-t-il, avant de les exhorter à résister vaillamment à une possible agression des «hordes» de Bonaparte: «[...] souvenez-vous de vos pères qui ont voulu vous léguer la gloire, souvenez-vous de vos enfants auxquels vous devez léguer la liberté! Empruntez à Waterloo son cri funèbre: la Belgique meurt et ne se rend pas!»²⁶.

Pendant les dix années, de 1852 à 1861, qui s'écoulent pour lui entre Jersey (jusqu'en 1855) et Guernesey, Hugo reste en correspondance permanente avec Bruxelles, d'une part avec ses amis proscrits (surtout Noël Parfait) qui y sont restés; d'autre part avec ses éditeurs qui, tout au long de cette période, sont «les vecteurs indispensables de cette voix hugolienne qu'on entend, désormais, dans l'Europe entière, voire dans le monde entier»²⁷: ce sont Pierre-Jules Hetzel, proscrit comme lui, Henri Samuel,

24 HUGO, V., *Impressions de Belgique...*, *op. cit.*, p. 106.

25 *Ibid. loc. cit.*

26 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, pp. 69-70.

27 SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, *op. cit.*, p. 165.

républicain fervent et éditeur des *Châtiments* (1853), et Albert Lacroix, l'éditeur des *Misérables*. Ainsi, durant l'exil, les oeuvres majeures de Hugo paraissent-elles tout naturellement à Bruxelles; pour le poète, la Belgique «ne fut pas [...] un pavillon de complaisance: rien n'est plus important pour lui que ses livres, et le lieu de leur naissance est pour lui sacré»²⁸.

Après une décennie passée exclusivement dans les îles anglo-normandes, Hugo multipliera les déplacements entre Guernesey et Bruxelles — un voyage annuel de 1861 à 1870 — où sa femme Adèle et leurs enfants, à qui la solitude de Hauteville-House finit par peser lourdement, viennent s'établir en 1864. La capitale belge devient donc le lieu des retrouvailles comme celui des bonheurs et des malheurs familiaux. Elle est aussi, pour l'écrivain, un lieu de vie sociale et d'activité littéraire et politique.

En 1861, après dix ans d'absence, Hugo s'installe donc en Belgique pour plusieurs mois. En réalité, ces premières retrouvailles physiques avec le continent s'expliquent principalement par des raisons littéraires: elles ont lieu à l'occasion de la rédaction des derniers chapitres des *Misérables* et plus particulièrement du récit de la déroute napoléonienne. «Cette sombre bataille de Waterloo est une de mes émotions permanentes»²⁹, avait-il écrit en 1858 au colonel Charras qui, pour occuper son exil à Bruxelles, rédigeait une *Histoire de la campagne de 1815*. Durant ses premiers séjours en Belgique, malgré la tentation que l'on imagine énorme, Hugo a toujours évité de fouler ce lieu maudit, synonyme, pour lui, de tristesse et de malheur: «J'ai jugé inutile de rendre cette visite à Lord Wellington. Waterloo [...] Ce n'est pas seulement la victoire de l'Europe sur la France, c'est le triomphe complet, absolu, éclatant, incontestable, définitif, souverain, de la médiocrité sur le génie»³⁰, écrivait-il le 5 septembre 1837 à Adèle. Il faudra donc l'essentiel besoin des *Misérables* qu'il rédige avec une méticulosité extrême pour qu'il se décide à se rendre sur les lieux mêmes du désastre et à y séjourner quelque deux mois durant. De sa chambre de l'Hôtel des Colonnes, il a vue sur le lion qui ne cesse de le hanter et sur la «morne plaine» des *Châtiments* qu'il arpentera inlassablement en compagnie de Juliette Drouet. Le 27 juin, Hugo écrit à Noël Parfait: «Voilà trois mois aujourd'hui que je suis en Belgique. [...] Je revois, vieux, cette terre libre que j'ai visitée, jeune, il y a vingt-quatre ans. Et puis j'y travaille»³¹. Trois jours

28 *Ibid. loc. cit.*

29 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 87.

30 *Ibid.*, p. 83.

31 *Ibid.*, p. 96.

plus tard, dans ce «lieu idéal pour une grande méditation historique et européenne»³², il termine cet ouvrage pour la publication duquel les éditeurs bruxellois Lacroix et Verboeckhoven lui offriront le contrat du siècle³³.

Lors du banquet organisé le 16 septembre 1862 afin de célébrer le prodigieux succès du roman sorti en avril, et dont il se souviendra comme d'«une mémorable rencontre d'intelligences et de renommées venues de tous les points du monde civilisé pour protester autour d'un proscrit contre l'empire»³⁴, Hugo, qui vient tout juste de fêter ses soixante ans, prononce une apologie de la liberté de presse et répond chaleureusement aux mots de bienvenue et aux éloges prononcés par le bourgmestre Fontainas: «Je félicite cette illustre ville d'avoir à sa tête un de ces hommes en qui se personnifient l'hospitalité et la liberté, l'hospitalité, qui était la vertu des peuples antiques, et la liberté, qui est la force des peuples nouveaux»³⁵.

De Bruxelles ou d'ailleurs, le poète continue infatigablement sa lutte pour le progrès de l'humanité et la défense des valeurs qui lui sont essentielles. Témoin cette lettre, parmi d'autres, publiée en mars 1863 par *La Gazette de Mons* et dans laquelle il plaide une fois encore pour l'abolition de la peine capitale:

Quand, humble serviteur du progrès, j'ai poussé le cri: *Mort à la mort!* j'espérais peu d'écho, j'en ai trouvé beaucoup, surtout en Belgique, grâce à la générosité des âmes [...]. Ce serait un suprême honneur pour le parlement belge [...] de poser, en présence du monde civilisé applaudissant, la première pierre de l'édifice des principes: l'inviolabilité de la vie humaine³⁶.

La guerre franco-prussienne et la chute de «Napoléon le Petit» vont permettre à Hugo de rentrer en toute liberté dans son pays. Dès le 5 septembre 1870, au lendemain de la proclamation de la Troisième République, il regagne donc la capitale française. Au moment de monter dans le train en gare du Midi, car la route de Guernesey à Paris passe par Bruxelles —«Ce grand amateur de symboles aime à rentrer par où il est parti»³⁷—, il confie à

32 SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, op. cit. p. 166.

33 Hugo exige des éditeurs belges 300.000 francs-or, mais eux-mêmes feront 517.000 francs-or de bénéfice net!

34 Cité par HOVASSE, J.-M., op. cit., p. 98.

35 HUGO, V., *Impressions de Belgique...*, op. cit., p. 110.

36 Cité par HOVASSE, J.-M., op. cit., p. 109.

37 SAVY, N., «Images de la Belgique par Victor Hugo, ou l'inverse», in QUAGHE-BEUR, M. - SAVY, N. (dir.), op. cit., p. 239.

Jules Claretie, qui l'accompagne, que, ce moment, il l'attend impatiemment depuis dix-neuf ans.

Dès son arrivée à Paris, Hugo entend jouer un rôle actif dans la vie politique française. Malheureusement, ce sera pour lui, comme pour beaucoup, une *Année terrible*, notamment en raison du décès inopiné de son fils aîné et du camouflet que lui infligeront les autorités belges. Son dernier séjour à Bruxelles —où il se rend le 22 mars 1871, officiellement afin de régler la succession de Charles— fera en effet du bruit.

Le 25 mai, après l'écrasement de la Commune de Paris, le gouvernement belge décide de fermer sa frontière et de refuser l'asile aux vaincus que le ministre belge des Affaires étrangères taxe, à la Chambre des représentants, de «gens qui méritent à peine le nom d'hommes et qui devraient être mis au ban de toutes les nations civilisées»³⁸. Le lendemain, Hugo, qui a dénoncé aussi bien les actes de violence commis par les communards que l'effroyable répression qui s'ensuivit, réagit vigoureusement contre cette déclaration et contre la résolution prise par les autorités du royaume. Dans une lettre ouverte qu'il adresse au journal *L'Indépendance belge*, celui pour qui le droit d'asile est sacré et inaliénable offre publiquement et pour son compte personnel refuge aux vaincus de la Commune, en Belgique, dans la demeure qu'il loue place des Barricades:

Je fais à la Belgique cet honneur. [...] Est-ce que, par hasard, je serais un étranger en Belgique? Je ne le crois pas. Je me sens le frère de tous les hommes et l'hôte de tous les peuples. [...] La gloire de la Belgique, c'est d'être un asile. Ne lui ôtons pas cette gloire. En défendant la France, je défends la Belgique. Le gouvernement belge sera contre moi, mais le peuple belge sera avec moi. Dans tous les cas, j'aurai ma conscience³⁹.

Scandale! N'est-il pas en effet intolérable qu'un horsain brave ainsi le gouvernement du pays qui lui a offert l'hospitalité? Dans ses souvenirs publiés en 1945, Camille Lemonnier rappelle que Hugo fut alors «ignoblement assailli place des Barricades et sa maison lapidée par une racaille héraldique, pour avoir protesté contre les massacres des Communiers et avoir offert asile chez lui aux survivants»⁴⁰. La police se garda bien d'intervenir contre les assaillants, de jeunes réactionnaires de bonne famille, et aucune

38 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 123.

39 *Ibid. loc. cit.*

40 Dans ses *Carnets intimes*, en date du 27 mai 1871, Hugo a rapporté avec une certaine grandiloquence ce qui fut appelé «l'incident belge»; traumatisé, le poète revécut longtemps le cauchemar de cette nuit d'attentat.

enquête judiciaire ne fut ordonnée. Le 30 mai, cet hôte décidément bien encombrant reçoit son arrêté d'expulsion signé par le roi Léopold II; seuls cinq députés l'ont publiquement défendu. Invité à quitter sur-le-champ le royaume, avec défense d'y rentrer à l'avenir, le vénérable grand-père, accompagné de sa famille au complet, embarque le 1^{er} juin à destination de Luxembourg. Ici prend fin, de façon assez lamentable, la longue et belle histoire de Hugo en Belgique où il fut assurément bien plus «qu'un passant ami de votre histoire, de votre art, de votre pays»⁴¹ —tel qu'il se définissait lui-même le 29 février 1852 dans une lettre à un membre du Conseil communal de Louvain—.

Hugo se lance alors dans un nouveau combat, l'amnistie des Communards, avec un succès certain puisque le gouvernement belge —que le poète prend soin de bien distinguer du peuple belge⁴²— s'abstiendra par la suite de leur interdire l'accès de son territoire. Et Hugo de conclure dans une lettre à *L'Indépendance belge*: «Le ministère belge [...] m'a expulsé, mais il m'a obéi»⁴³. Mince victoire peut-être, mais victoire quand même!

Fin mai 1885, aux funérailles triomphales de l'écrivain, que d'aucuns comparèrent à un sacre, les délégations belges⁴⁴, au milieu desquelles une bannière portait l'inscription: «Les Belges protestant contre l'arrêté royal du 30 mai 1871», vinrent nombreuses rendre un dernier hommage à l'illustre disparu. Dans *La Vie belge*, Lemonnier se souvient:

Il était venu des délégations de partout, on portait à bras tendus de vrais jardins de fleurs. Nous étions perchés, Picard, Rodenbach et moi, sur une échelle louée à prix d'or; toute l'armée défila, les tribunaux, les ministres, le corps législatif, et puis venait un petit corbillard, le corbillard des pauvres. Là dormait dans sa bière un des plus merveilleux génies du monde⁴⁵.

41 *Ibid.*, p. 61.

42 «Du reste, je persiste à ne pas confondre le peuple belge avec le Gouvernement belge, et, honoré d'une longue hospitalité en Belgique, je pardonne au Gouvernement et je remercie le peuple», écrit-il à MM. Couvreur, Defuisseaux, Demeur, Guillery et Jottrand, les cinq représentants du peuple belge qui prirent sa défense. Cité par PIÉRARD, L. - PIERSON, M.-A., «Victor Hugo», in *Belgique Terre d'Exil*, Bruxelles, Labor, 1932, pp. 67-68.

43 Cité par VILAIN, M., «Victor Hugo à Bruxelles, 4 place des Barricades», in HUGO, V., *Impressions de Belgique...*, *op. cit.*, p. 21.

44 Il y avait la Chorale des orphéonistes belges, les délégués de l'Association libérale de Bruxelles, la Société chorale «Les Enfants de la Belgique», des étudiants des Universités de Bruxelles, de Gand, de Liège et de l'École des mines de Mons, les délégués des anciens proscrits français résidant à Bruxelles et des membres de la colonie française de Bruxelles.

45 LEMONNIER, C., *La Vie belge*, in GORCEIX, P. (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans - Nouvelles - Théâtre*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 123.

Quant à Émile Verhaeren, qui n'avait pu être de la partie, il écrira à Georges Rodenbach:

C'est notre Dieu, qui meurt et qu'on emporte, mon cher ami, dans la pourpre de ses grands vers et tout ce que nous disons de la mort ne sera jamais aussi liturgique ni aussi grandiose que ce qu'il en a dit lui-même ... Hugo est le plus récent des dieux, il continue son éternité et désormais les soleils publieront sa gloire et les aubes et les midis et les crépuscules⁴⁶.

À deux reprises donc, Hugo dut quitter le royaume, de gré ou de force: le 1^{er} août 1852, au moment de la publication de son brûlot *Napoléon le Petit*; le 1^{er} juin 1871, après avoir offert, dans sa maison bruxelloise, l'asile aux communards battus.

Lors de chacun de ses départs forcés, Hugo, meurtri, semble trouver quelque réconfort dans une pensée et un projet qui lui tiennent particulièrement à coeur: celui de la formation des États-Unis d'Europe:

- Ainsi, en 1852, à Anvers, dans son discours d'adieu, après avoir harangué le peuple belge pour qu'il défende bec et ongles son indépendance contre les visées impérialistes de Bonaparte, Hugo forme des vœux pour une prochaine et complète réconciliation:

Amis, la persécution et la douleur, c'est aujourd'hui; les États-Unis d'Europe, les Peuples-Frères, c'est demain [...]. Il y a quelque chose qui est au-dessus de l'Allemand, du Belge, de l'Italien, de l'Anglais, du Français, c'est le citoyen; il y a quelque chose qui est au-dessus du citoyen, c'est l'homme. La fin des nations, c'est l'unité, comme la fin des racines, c'est l'arbre, comme la fin des vents, c'est le ciel, comme la fin des fleuves, c'est la mer. Peuples! il n'y a qu'un peuple. Vive la République universelle!⁴⁷.

- De même, dans une lettre qu'il envoie le 5 juin 1871 de Luxembourg à un ami bruxellois, Hugo réitère son credo européen: «Il n'y a ni Belges, ni Français, il y a les États-Unis d'Europe, il y a la République universelle. Vivons dans cette pensée en défendant la liberté»⁴⁸.

46 Cité par HOVASSE, J.-M., *op. cit.*, p. 136.

47 *Ibid.*, p. 71.

48 HUGO, V., *Impressions de Belgique...*, *op. cit.*, p. 116.

Quelque vingt années séparent ces deux déclarations, et, comme le signale Savy, ce sont précisément celles «où Victor Hugo construit sa vision de l'Europe»⁴⁹.

Cette expression: «Les États-Unis d'Europe», comme Hugo l'indique dans une lettre à son fidèle disciple Paul Meurice écrite de Bruxelles le 1er septembre 1870, il fut le premier à la prononcer, le 17 juillet 1851, à la tribune de l'Assemblée, «au milieu des huées»: «Donc, concluait-il, j'en serai exclu. Jamais les Moïses ne virent les Chanaans»⁵⁰.

L'année suivante, alors qu'il est sur le point de quitter la Belgique pour les îles anglo-normandes, le poète reprend donc, mais cette fois au milieu des

49 SAVY, N. (dir.), *France-Belgique (1848-1914)...*, op. cit., p. 245.

50 Cité par HOVASSE, J.-M., op. cit., p. 70.

Nicole Savy rappelle que, lorsque Victor Hugo est élu président du Congrès de la Paix qui s'ouvre à Paris le 21 août 1849, «l'idée d'unir les nations européennes a déjà fait un bout de chemin. (Cf. Saint-Simon, Guizot, Auguste Comte), et l'on commence à rêver de l'avènement de la paix par la diplomatie», in SAVY, N., «L'Europe de Victor Hugo: du gothique au géopolitique», in *Victor Hugo 1802-2002, Les Cahiers de l'Éducation permanente*, Périodique trimestriel de l'ACCS, n° 15/16, janvier-juin 2002, p. 146.

«Dans son grand discours sur la fraternité européenne, à l'ouverture du congrès de Paris, Hugo compare le rapport des nations à l'Europe avec celui des provinces françaises à l'État français, et prône les États-Unis d'Europe à l'instar des États-Unis d'Amérique, et cela sur une triple base suffrage universel, circulation des idées, circulation économique. «Un jour viendra où vous France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes, nations du continent, sans perdre vos qualités distinctes et votre glorieuse individualité, vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure, et vous constituerez la fraternité européenne, absolument comme la Normandie, la Bretagne, la Bourgogne, la Lorraine, l'Alsace, toutes nos provinces, se sont fondues dans la France. «Un jour viendra où il n'y aura plus d'autres champs de bataille que les marchés s'ouvrant au commerce et les esprits s'ouvrant aux idées. Un jour viendra où les boulets et les bombes seront remplacés par les votes, par le suffrage universel des peuples, par le vénérable arbitrage d'un grand sénat souverain qui sera à l'Europe ce que le parlement est à l'Angleterre, ce que la diète est à l'Allemagne, ce que l'Assemblée législative est à la France!». *Ibid.*, pp. 147-148.

De même, le 4 septembre 1869, de Bruxelles, il écrira à ses «Concitoyens des États-Unis d'Europe» réunis à Lausanne, au *Congrès de la ligue internationale pour la paix et la liberté*: «Permettez-moi de vous donner ce nom, car la république européenne fédérale est fondée en droit, en attendant qu'elle soit fondée en fait» (cité par HOVASSE, J.-M., op. cit., p. 109); et plus loin, de préciser: «Nous voulons que le peuple vive, laboure, achète, vende, travaille, parle, aime et pense librement, et qu'il y ait des écoles faisant des citoyens, et qu'il n'y ait plus de princes faisant des mitrailleuses» (cité par SAVY, N., «Images de la Belgique par Victor Hugo, ou l'inverse», in QUAGHEBEUR, M. - SAVY, N. (dir.)..., op. cit., p. 245). Victor Hugo en avait accepté la présidence sans se douter que sa présence allait être nécessaire. C'est Camille Lemonnier qui sera mandaté par le congrès pour prier Victor Hugo de se rendre en Suisse. Hugo accepte; il se rend à Lausanne le 14 septembre 1869 pour présider le *Congrès de la Ligue internationale pour la Paix et la Liberté*; il sait que la guerre est imminente. Il est ovationné pour ses discours sur la liberté, la République et le socialisme (voir HOVASSE, J.-M., op. cit., pp. 109-110).

acclamations, cette idée d'unité européenne, voire mondiale. À l'époque, soucieux de voir se muer en espace de paix, de liberté et de progrès le vieux champ de bataille européen, dont le destin s'est encore joué au début du siècle dans cette plaine de Waterloo qu'il scrutera longuement en 1861, Hugo se fait, par la plume et la parole, l'un des premiers avocats et l'un des promoteurs les plus tenaces «d'un mythe qui va, par saccades sanglantes, se transformer lentement en un projet politique réel, entrant enfin dans l'Histoire»⁵¹: «Je voudrais signer ma vie par un grand acte, et mourir. Ainsi, la fondation des États-Unis d'Europe», écrira-t-il à l'automne de sa vie⁵². Sceller son oeuvre immense par un acte aussi suprême que la signature du traité fondateur d'une Europe fédérale à laquelle s'intégreraient ses différentes nations, comme s'il se fut agi du plus important de ses livres, n'eût-ce pas été, pour cet infatigable champion de la paix, de la démocratie et des droits de l'homme, la plus belle des récompenses et des consécérations? Par ailleurs, formuler ce vœu digne d'un grand homme d'État, alors même qu'il ne cessa de sacrifier à son oeuvre littéraire une prometteuse carrière politique, n'était-ce pas affirmer de manière catégorique la nécessaire et inévitable correspondance entre son travail d'écrivain et son rôle de citoyen engagé? Les rapports du littéraire et du politique, Hugo —pour qui «On entre [...] plus profondément encore dans l'âme des peuples et dans l'histoire intérieure des sociétés humaines par la vie littéraire que par la vie politique»— les thématise d'ailleurs clairement dans une note de 1845 ou 1846:

Vie politique, vie littéraire, deux côtés d'une même chose qui est la vie publique. Les uns trempent dans la vie publique par l'action. Les autres y trempent par l'idée. Ce sont ceux-là qu'on appelle les rêveurs, les poètes, les philosophes. On appelle les autres les hommes d'État. Il faut dire à l'avantage des premiers que les idées sont toujours des actions, tandis que rarement les actions sont des idées⁵³.

Prophète, poète, visionnaire, génie, rêveur, utopiste, ce Hugo? «Utopie, soit. Mais qu'on ne l'oublie pas, quand elles vont au même but que l'humanité [...] les utopies d'un siècle sont les faits du siècle suivant»⁵⁴, écrivait-il dès 1842 dans la conclusion de son récit où s'observe avec le plus de netteté

51 SAVY, N., «L'Europe de Victor Hugo: du gothique au géopolitique»..., *op. cit.*, p. 148.

52 *Ibid.*, p. 139.

53 *Ibid.*, p. 140.

54 *Ibid.*, p. 148.

la gestation en lui de l'idée européenne, celui de son deuxième voyage, via les provinces romanes belges, autour du *Rhin*, de ce «noble fleuve, féodal, républicain, impérial, digne à la fois d'être français et allemand»⁵⁵.

Car c'est bien là, au bord de ce Rhin «séparateur et unificateur, arbre gigantesque qui dessine le cœur de l'histoire européenne, de ses empires, de ses nations et de son union à venir»⁵⁶, qui constitue le véritable «paysage-histoire»⁵⁷ de l'Europe moderne, son cœur historique et symbolique par excellence, que naît le rêve hugolien d'un authentique espace politique de réconciliation et de développement harmonieux. «C'est là que la civilisation européenne trouve ses fondations, pour se construire principalement dans le futur couple franco-allemand»⁵⁸.

Sur ce point le temps et l'histoire donneront raison au poète, même si le prix à payer sera tragiquement lourd. Car, pour les Français des premières décennies du XIXe siècle, dont Hugo lui-même, la France représentait le foyer même de la civilisation européenne; c'est dire que, pour les romantiques français, la construction de cette Europe passait inévitablement par la propagation des vertus politiques et spirituelles de la France révolutionnaire, celle qui, sous prétexte de rationalité géographique, revendiquait les Pyrénées, les Alpes et le Rhin comme les limites naturelles de leur nation. Et l'on sait combien pareille revendication exacerbera les nationalismes les plus meurtriers. Comme le rappelle Savy,

L'abcès des frontières naturelles est au cœur des relations franco-allemandes et de la question européenne. Il annonce les guerres qui vont, un siècle durant, renvoyer tout projet européen à l'utopie. C'est pourtant au même moment, du même mouvement, que ce projet va se construire⁵⁹.

Partisan comme nombre de ses contemporains de ces démarcations naturelles, Hugo ne se consolera jamais de la perte de la rive gauche du Rhin... Mais, dans son grand projet européen, où plaçait-il la Belgique et comment se figurait-il l'avenir politique du jeune État, ce merveilleux utopiste qui, en

55 Cité par SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, *op. cit.*, p. 138.

56 SAVY, N., «L'Europe de Victor Hugo: du gothique au géopolitique», in *Victor Hugo 1802-2002, Les Cahiers de l'Éducation permanente...*, *op. cit.*, p. 143.

57 «Victor Hugo aime constituer ce que Julien Gracq [*Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992] appellera des «paysages-histoire», individualisés par un événement historique qui à la fois les découpe et les consacre», in SAVY, N., «L'Europe de Victor Hugo: du gothique au géopolitique»..., *op. cit.*, p. 143.

58 *Ibid.*, p. 144.

59 *Ibid.*, p. 146.

1852, exhortait les Belges à lutter héroïquement contre les possibles envahisseurs du sud alors qu'une bonne dizaine d'années auparavant, lors de ses voyages touristiques, il avait décrit ce territoire comme une province naturellement vouée à retomber tôt ou tard sous la coupe française⁶⁰? Les quelque huit mois, de décembre 1851 à juillet 1852, passés au royaume de Léopold I^{er} auraient-ils entamé quelques-unes de ses convictions d'avant l'exil? Nullement, si l'on en juge par une conversation familiale —entre Victor et Charles— du 25 octobre 1854 reprise dans le *Journal* d'Adèle. Au cours de celle-ci, à son fils qui lui rappelle que Bonaparte pourrait bien envahir la Belgique et qui défend le droit des Belges à disposer d'eux-mêmes, le poète rétorque que, bien que n'approuvant aucun des actes de «ce drôle», il trouverait pourtant bon «que la Belgique soit envahie par la France, conquise par elle, et gardée comme faisant partie de la France»; que les Belges «ne doivent pas se refuser à l'agrandissement de la France, qui porte en elle l'idée, la civilisation, le progrès»; et, puisque la nature a assigné la Belgique dans les limites naturelles de la France, «[elle] est à proprement dire un département français comme l'Alsace, comme la Franche-Comté»; aussi, conclut-il, ne peut-elle se refuser à en faire partie⁶¹!

60 En 1840, dix ans après son indépendance et alors même que Guillaume I^{er} de Hollande a enfin levé l'hypothèque qui pesait sur son existence en ratifiant le traité des XXIV articles, la Belgique est encore considérée par Hugo comme un pays provisoire, une simple province destinée à retomber dans l'escarcelle française qu'elle a quittée après l'Empire, et à y retrouver ce qu'il tient pour sa place naturelle. D'ailleurs, trois ans auparavant, lors de son premier séjour en Belgique, Hugo n'hésitait pas à railler la Constitution belge. Dans la lettre à Adèle, datée d'Anvers, 22 août (1837), il raconte qu'«une fois revenu dans la belle Flandre» après son excursion du côté de Lierre, il remarqua, sur une petite place à l'entrée d'une bourgade, un grand peuplier desséché: «On m'a dit que c'était un arbre de la constitution. J'en suis fâché pour la constitution, mais cela faisait un piteux effet. Rien de plus chétif que cette idée politique plantée au milieu des paysages. Rien de misérable et d'effronté en même temps comme ce témoignage rendu à la petite puissance de l'homme en présence de la nature de Dieu. D'un côté des forêts, des plaines, des collines, des rivières, des nuages, la terre et le ciel; de l'autre, une méchante perche desséchée qu'on est obligé d'étayer contre le vent. Et puis quelles idées cela fait venir ! Il y avait un arbre qui avait une racine, des branches et des feuilles, qui était vert et vivant; on a pris cet arbre, on lui a coupé sa racine, les feuilles sont tombées, les branches sont mortes, et l'on a été bêtement le replanter dans un sol qui n'est plus le sien. Fidèle symbole de tant de constitutions modernes qui ne sont ni du passé, ni de l'avenir, ni du climat», in HUGO, V., *Impressions de Belgique...*, op. cit., p. 42.

Hugo se moque donc du résultat minable de cette transplantation contre nature de l'arbre symbolique et de tout ce qu'il figure. Ainsi, dans ces années-là, Hugo «ne croit pas que ce pays soit une véritable nation: plutôt une sorte de laboratoire provisoire, né des aléas de l'histoire européenne et encore susceptible de mutations», in SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, op. cit., p. 126.

61 HUGO, A., *Le journal d'Adèle Hugo*, t. III, Paris, Frances Vernor Guille, Lettres modernes-Minard, 1984, pp. 443-445.

Certes, une telle déclaration a de quoi choquer; il importe toutefois de relativiser l'apparente ingratitude de Hugo à l'égard de ce pays où tant de proscrits trouvèrent refuge et où lui-même séjournera en tout et pour tout quelque mille jours: d'une part, en rappelant, avec Savy⁶², que l'idée selon laquelle un territoire trop petit ne saurait être viable et de ce fait constituer une nation était commune aux romantiques; d'autre part, en signalant que, lors de sa visite à Charles Rogier en décembre 1851, Hugo s'entendit dire par son hôte que «les efforts de notre gouvernement doivent tendre à la destruction de la langue flamande pour préparer la fusion de la Belgique avec notre grande patrie, la France»⁶³; dans ce contexte, il convient d'admettre que, s'il arrivait à Hugo de tenir la Belgique pour un État provisoire, il ne s'agissait guère de sa part de nationalisme exacerbé.

Selon Savy, pour comprendre le fond de la pensée de Hugo, sans doute faut-il également se référer aux termes exacts de la lettre où il offrait, en mai 1871, le gîte aux Communards. Cette manière de déclarer que «la gloire de la Belgique, c'est d'être un asile», que les autorités belges ont tort de dénier ce droit, qu'il est lui-même comme toujours «Pro jure contra legem», n'est-ce pas en quelque sorte le discours d'un citoyen belge? «Est-ce que, par hasard, je serais un étranger en Belgique? je ne le crois pas», ajoutait-il d'ailleurs. La suite est éloquente: «Je me sens le frère de tous les hommes et l'hôte de tous les peuples»:

Autrement dit la citoyenneté est, par essence, universelle et l'amour sacré de la patrie s'accommode de l'effacement des frontières. C'est probablement grâce à ce petit pays, où il s'est senti à la fois chez lui et ailleurs, que Victor Hugo a pu concrètement expérimenter ce dont il fait, au-delà du projet européen, la matière même de son rêve politique⁶⁴.

62 SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, op. cit., p. 171.

63 Cité par HOVASSE, J.-M., op. cit., p. 49.

64 SAVY, N., *Victor Hugo, voyageur de l'Europe...*, op. cit., p. 172.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HOVASSE, J.-M., *Victor Hugo chez les Belges*, Bruxelles, Le Cri, 1994.
- HUGO, A., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973.
- *Le journal d'Adèle Hugo*, t. III, Paris, Frances Vernor Guille, Lettres modernes-Minard, 1984.
- *Impressions de Belgique*, in ARTY, P. (éd.), Bruxelles, Luc Pire-Dexia-Autrement dit, 2002.
- LEMONNIER, C., *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*, Bruxelles, Labor, 1945.
- *La Vie belge*, in GORCEIX, P. (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans - Nouvelles - Théâtre*, Bruxelles, Complexe, 1997, pp. 69-201.
- LIEBRECHT, H., «Victor Hugo pendant l'exil», in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, t. XXX, fasc. 3, 1952, pp. 189-203.
- PIÉRARD, L. - PIERSON, M.-A., «Victor Hugo», in *Belgique Terre d'Exil*, Bruxelles, Labor, 1932, pp. 61-68.
- SAVY, N., «Images de la Belgique par Victor Hugo, ou l'inverse», in QUAGHEBEUR, M. - SAVY, N. (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1997, pp. 237-248.
- *Victor Hugo, voyageur de l'Europe. Essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Labor, coll. «Archives du futur», 1997.
- «L'Europe de Victor Hugo: du gothique au géopolitique», in *Victor Hugo 1802-2002, Les Cahiers de l'Éducation permanente*, Périodique trimestriel de l'ACCS, n° 15/16, janvier-juin 2002, pp. 139-150.
- VILAIN, M., «Victor Hugo à Bruxelles, 4 place des Barricades», in HUGO, V., *Impressions de Belgique*, Bruxelles, Luc Pire-Dexia-Autrement dit, 2002, pp. 20-21.
- ZYLBERGELD, L., *Victor Hugo, Bruxelles et la Belgique*, Bruxelles, Crédit communal, 1985.

MONDO ET AUTRES HISTOIRES: UN ESPACE DE SYMBOLES

DOMINIQUE BONNET
Universidad de Huelva

Les contes de *Mondo et autres histoires* ont comme point commun celui de mettre en scène des enfants. Mondo, Lullaby, Jon, Juba, Daniel, Alia, Petite Croix, Khaf... sont des enfants qui ne parviennent pas à trouver leur place dans une société qui n'est pas faite pour eux. Ainsi partiront-ils à la recherche d'un ailleurs que J.M.G. Le Clézio nous présente comme forcément meilleur, ou du moins différent. Physiquement ou spirituellement, ils découvriront de nouveaux horizons qui atteindront des sphères dont ils ne seront pas toujours les maîtres. Si le fait de mettre en scène des enfants permet que Mondo et ses camarades deviennent des personnages attirants pour une jeunesse qui a soif d'aventures, le but de leurs rêveries n'est pas, comme nous allons le voir, aussi naïf qu'il peut paraître.

Lullaby décide un matin de partir, de laisser sa mère, son lycée, ses camarades et ses professeurs pour s'engager dans une vaste excursion, à la recherche de la mer et de son univers. Jon entreprend l'ascension d'une montagne qui le fascine tout en l'impressionnant quelque peu. Gaspar a fui la civilisation «des villes» attiré par ce monde désertique mais peuplé d'enfants. Daniel part réaliser son rêve, cherchant à imiter son héros de toujours: il va découvrir la mer en s'unissant à elle. Quant à Mondo, on le découvre déjà dans un monde qui n'est pas le sien, son monde de destination en quelque sorte, un monde qui lui est étranger.

Tous donc, partent ou sont partis, fuyant un entourage, un mode de vie qui ne leur convient pas, qui ne les satisfait plus. Si ce n'est physiquement, c'est par la pensée qu'ils échappent de ce monde aliénant et étouffant. Ainsi Juba, au fil de ses journées de travail aux champs, se construit un univers

qu'il finit par voir, qu'il peut presque toucher tant il est réel. De même Petite Croix, qui ne peut voir le paysage qui s'étend devant elle de par sa cécité, va-t-elle imaginer cet environnement, se créant son propre univers. D'autres n'ont, comme seul recours, que le rêve pour se construire cet ailleurs vers lequel s'évader. Alia commence à imaginer un monde différent, lorsque Martin lui ouvre l'esprit sur des connaissances nouvelles.

Chez tous ces enfants, le désir est le même: partir, s'évader. J.M.G. Le Clézio va nous décrire leurs voyages, leurs épopées. Nous découvrons en même temps qu'eux, ces paysages si chers à leurs yeux, leur beauté, leur immensité. Nous parcourons à leurs côtés les sentiers, les chemins, les pistes désertiques. Ce sont alors des descriptions de paysages qui veulent nous transmettre le sentiment de ces enfants.

Ainsi sautons-nous de rocher en rocher avec la même émotion dont est imprégnée Lullaby, «Elle courait presque, sautant d'un rocher à l'autre. Il n'y avait plus de chemin, par ici. Il fallait escalader les rochers, en s'agrippant aux racines de bruyère et aux herbes... Malgré le froid du vent Lullaby sentait la brûlure du soleil»¹. Une situation géographique qui n'est là que pour mieux exalter l'état d'esprit du personnage, son désir de se fondre dans la nature.

De même, dans «La Montagne du dieu vivant», Jon nous fait découvrir ce mont magique tout au long d'une course à perdre haleine, «Entre les parois de la faille, de larges blocs de basalte s'étaient écroulés pêle-mêle, et il fallait monter lentement, en s'aidant de chaque entaille, de chaque fissure. Jon escaladait les blocs l'un après l'autre, sans reprendre haleine. Une sorte de hâte était en lui, il voulait arriver en haut de la faille le plus vite possible» (M.A.H., p. 27).

Mais c'est peut-être avec le personnage de «Celui qui n'avait jamais vu la mer», Daniel, que Le Clézio nous emporte le plus loin. Les descriptions ne semblent en effet exister que pour et par les états d'âme de Daniel.

Il avait tellement pensé à cet instant-là, il avait tellement imaginé le jour où il la verrait enfin, réellement pas comme sur les photos ou comme au cinéma, mais vraiment, la mer tout entière, exposée autour de lui, gonflée, avec les gros dos des vagues qui se précipitent et déferlent, les nuages d'écume, les pluies d'embrun en poussière dans la lumière du soleil, et surtout, au loin, cet horizon courbe comme un mur devant le ciel! Il avait tellement

1 LE CLÉZIO, J.M.G., *Mondo et autres histoires*, Paris, Saint-Amand, 1982, p. 105. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (M.A.H., p. X).

désiré cet instant-là qu'il n'avait plus de forces, comme s'il allait mourir, ou bien s'endormir (M.A.H., p. 173).

Ces références géographiques ne sont donc au départ qu'un prétexte à l'évasion, une visualisation du rêve des enfants. Le simple fait de suivre le chemin parcouru par les enfants, de découvrir le paysage que nous campe Le Clézio, représente le plan manifeste² du texte c'est à dire le texte en soi. Ce serait celui que nous pourrions considérer comme étant le plus adapté à une lecture juvénile. Ce texte nous décrit les histoires dans lesquelles vont s'incorporer nos personnages, leurs parcours, leurs découvertes. Mais alors ces contes ne seraient-ils que description?

Comme nous venons de le voir, Le Clézio nous plonge dans chacune des histoires, au sein du voyage physique et spirituel de chacun des personnages. Mais, peu à peu, chaque narration s'imprègne d'un mystère qui fait que le paysage n'est plus qu'un élément du second plan. Ce mystère n'est ni intrigue, ni suspense et pourtant il capte notre attention, il fait que les lieux se transforment en symbole. Tous ces enfants qui partent vers une aventure nouvelle, découvrent quelque chose de beaucoup plus fort qu'un simple dépaysement géographique. C'est une fascination presque surnaturelle qu'ils ressentent car cette nature exerce sur eux un pouvoir quasiment mystique: «Ce qui éblouit dans l'oeuvre de Le Clézio est ce point de coïncidence de deux sphères: celle de l'être, celle de la terre. Tout est là»³. La rupture s'opère lorsque les enfants ont déjà atteint leur lieu de destination, c'est à dire lorsque Le Clézio nous a peint le nouveau décor qui les entoure. Ils sont en contact, dans ce nouvel univers, avec des forces naturelles, des éléments qui composent ce paysage qu'ils ont choisi ou non, dans certains cas. En effet, Juba, dans «La roue d'eau», ne fuit pas vraiment son milieu naturel, il en repousse simplement les limites afin d'élargir son champ de vision, «Juba ne dort pas. Il a ouvert les yeux à nouveau, et il regarde droit devant lui, au-delà des champs. Il ne bouge pas. L'étoffe blanche couvre sa tête et son corps, et il respire doucement. C'est alors que Yol apparaît» (M.A.H., p. 156). Lui, n'a donc pas choisi la fuite réelle mais l'évasion spirituelle. Il va créer son propre rêve, son propre monde. Lullaby, en revanche, décide un matin de partir, de rejoindre la mer et ses falaises, tout comme Daniel qui «n'avait jamais vu la mer».

2 Cf. GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1986.

3 Cf. FAYET, O., *L'écriture de J. M. G. Le Clézio. Une écriture magique*, Thèse de IIIème cycle, Université de Paris X, 1988, p. 3.

Pourquoi tous ces personnages fuient-ils? Que veulent-ils quitter? Que pensent-ils trouver? Autant de questions qui vont nous permettre de dégager le métatexte ou plan latent du texte.

Ces enfants Mondo, Lullaby, Jon, Juba, Daniel, Alia, Petite Croix, Khaf... sont tous en quelque sorte des personnes marginalisées. Que se soient par la société ou par eux-même, ils sont exclus ou se sentent rejetés du système social. Nous savons par exemple, dès le début du conte, que Mondo est déjà un étranger, un inconnu dans cette ville, «Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui» (M.A.H., p. 11). Ses amis sont des personnages étranges, dont le mode de vie nous révèle une attitude pour le moins particulière face à la société. La description qui nous en est faite correspond à celle de vagabonds vivant en marge de la société, «À cette époque-là il avait fait la connaissance du Gitan, du Cosaque et de leur vieil ami Dadi. C'étaient les noms qu'on leur avait donnés, ici dans notre ville, parce qu'on ne savait pas leurs vrais noms» (M.A.H., p. 25).

D'autres se sentent différents du reste des hommes. Petite Croix ne voit pas et de par cette infirmité sa considération du monde est forcément autre. Si elle n'est pas marginalisée par la société, elle choisit de s'en séparer, de vivre autrement. Tous veulent donc découvrir un ailleurs, un monde différent, quelque chose de meilleur, «Elle est calme, elle n'a pas peur. Elle sait bien que la réponse doit venir, un jour, sans qu'elle comprenne comment. Rien de mauvais ne peut venir du ciel, cela est sûr» (M.A.H., p. 224).

Cette attente, cet espoir vont faire que tous ces paysages si paisibles, si innocents au départ se bouleversent pour devenir des symboles de liberté, de fascination spirituelle. Ce métatexte⁴ est donc symbolisé par la quête spirituelle d'un monde meilleur. Ce n'est pourtant pas à une négation du monde à laquelle nous assistons de la part de ces enfants, mais plutôt à un changement d'optique. C'est en effet une épuration du monde qui nous est présentée, dans le sens où seuls les éléments de base seront fondamentaux aux yeux de nos personnages: l'eau, la lumière, le sable, la terre. C'est la naissance d'un nouveau monde, une Re-Création qui apparaît devant nous.

L'eau, source de vie, est toujours présente dans ces contes. Elle est tour à tour mer, flaque, fleuve, rivière ou lac. Pour Mondo, la mer fait partie de sa nouvelle vie, «Mondo aimait marcher ici, sur les brisants. Il sautait d'un bloc à l'autre, en regardant la mer. Il sentait le vent qui appuyait sur sa joue

4 Cf. GREIMAS, A. J., *op. cit.*

droite, qui tirait ses cheveux de côté. Le soleil était très chaud, malgré le vent. Les vagues cognaient sur la base des blocs de ciment en faisant jaillir les embruns dans la lumière» (M.A.H., p. 17). Elle représente pour lui une sorte de havre de paix, un lieu de pensée, de réflexion, de rêve. Cependant, Mondo semble garder ses distances face à la mer. Il la regarde, l'admire mais ne s'y mélange jamais, «A la base des brises-lames, là où la mer battait, le goémon vert faisait un tapis, et il y avait des populations de mollusques aux coquilles blanches. Mondo connaissait surtout un bloc de ciment, presque au bout de la digue. C'était là qu'il allait toujours s'asseoir, et c'était lui qu'il préférait» (M.A.H., p. 18).

Si nous rapprochons «Mondo» des deux autres contes sur la mer «Lullaby» et «Celui qui n'avait jamais vu la mer», c'est à une sorte de progression à laquelle nous assistons. Mondo, comme nous l'avons dit, reste face à la mer sans jamais y pénétrer. Lullaby part à la recherche d'une sensation plus forte, d'un contact physique avec cet élément qu'elle connaît déjà et qui lui permet d'éprouver une pleine sensation de liberté, qui semble réactiver en elle le feu sacré de la vie, «L'eau était très transparente, froide. Lullaby plongea sans hésiter, et elle sentit l'eau qui serrait les pores de sa peau. Elle nagea un long moment sous l'eau, les yeux ouverts» (M.A.H., p. 90). Les précisions de la description de la baignade, comme l'adjectif «froide» ou le fait que Lullaby ait gardé les yeux ouverts, démontrent une volonté de communion totale avec la mer de la part du personnage: le désir de découvrir ou de redécouvrir cet univers magique malgré la froideur des eaux. Cette relation de fusion arrive à son paroxysme avec le personnage de «Celui qui n'avait jamais vu la mer». Daniel sait par ses lectures que le monde marin est son monde, qu'il est tout ce qu'il a recherché jusqu'alors. Aussi décide-t-il de partir afin de découvrir «la vraie Mer»:

Même quand on parlait de la mer, ça ne l'intéressait pas longtemps. Il écoutait un moment, il demandait deux ou trois choses, puis il s'apercevait que ce n'était pas vraiment de la mer qu'on parlait, mais des bains, de la pêche sous-marine, des plages et des coups de soleil. Ce n'était pas de cette mer-là qu'il voulait entendre parler. C'était d'une autre mer, on ne savait pas laquelle, mais d'une autre mer (M.A.H., p. 168).

Lors de son arrivée, Daniel est ébloui par l'immensité et la beauté de ce qu'il attendait tant, «La mer! La mer!» pensait Daniel, mais il n'osa rien dire à voix haute. Il restait sans pouvoir bouger, les doigts un peu écartés, et il n'arrivait pas à réaliser qu'il avait dormi à côté d'elle» (M.A.H., p. 172). Cette attente, cette excitation nous est traduite dans le texte par un suspense

grandissant, l'auteur nous décrivant progressivement les abords marins pour en arriver enfin à la découverte de Daniel. De plus le mauvais temps, la faim rendent ce voyage plus difficile, plus héroïque aussi et font ressortir cette volonté à toute épreuve qui s'est emparée de Daniel, cette passion qui fait de lui un personnage presque mystique qui contre sa foi ne peut rien.

Au bout d'un moment, Daniel se sentit fatigué de marcher... Daniel chercha un endroit pour s'abriter de la pluie et du vent, et il entra dans une cabane de planches, au bord de la route... Cela faisait plusieurs jours qu'il n'avait pas dormi, et pour ainsi dire pas mangé... Il y avait un chemin qui conduisait jusqu'aux dunes, et c'est là que Daniel se mit à marcher. Son cœur battait plus fort, parce qu'il savait que c'était de l'autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine. Il courait sur le chemin, il escaladait la pente de sable, et le vent soufflait de plus en plus fort, apportant le bruit et l'odeur inconnus. Puis, il est arrivé au sommet de la dune, et d'un seul coup, il l'a vue (M.A.H., p. 171).

Cette façon de ne pas nommer la mer, en employant un pronom dans l'expression «il l'a vue», renforce la personnification de la mer qui devient ainsi un être à part entière. La suite de la description qui en est faite, toujours à l'aide d'un pronom personnel, l'élève à des sphères supérieures toutes puissantes, «Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui» (M.A.H., p. 172). Tout d'abord, c'est le premier contact physique avec l'eau. Progressif, il se fait en marchant, «Il se mit à marcher le long de la mer dans la frange de l'écume. À chaque vague, il sentait le sable filer entre ses orteils écartés puis revenir» (M.A.H., p. 174). Puis c'est à une sorte de communion par la bouche à laquelle nous assistons, «Daniel avait soif. Dans le creux de sa main, il prit un peu d'eau et d'écume et il but une gorgée» (M.A.H., p. 174).

De par ce rituel minutieusement décrit, il nous semble que la relation passionnelle, prend une tournure tout à fait religieuse, presque mystique. Jour après jour, il apprend à comprendre «sa mer», à lui parler, «Viens, avec tes vagues, monte, monte! Par ici, par ici!»... Puis il reculait, pas à pas, vers le haut de la plage. Il apprit comme cela le cheminement de l'eau qui monte, qui se gonfle, qui se répand comme des mains le long des petites vallées de sable» (M.A.H., p. 175). La passion affolante grandit et devient parfois effrayante, car c'est un véritable combat que Daniel livre à la mer. Nous comprenons que Daniel a pleinement réalisé son rêve, lorsqu'il nous est décrit de la sorte.

Le sel avait pénétré la peau de Daniel, s'était déposé sur ses lèvres, dans ses sourcils et ses cils, dans ses cheveux et ses vêtements, et maintenant cela faisait une carapace dure qui brûlait. Le sel était même entré à l'intérieur de son corps, dans sa gorge, dans son ventre, jusqu'au centre de ses os, il ron-geait et crissait comme une poussière de verre, il allumait des étincelles sur ses rétines douloureuses. La lumière du soleil avait enflammé le sel, et maintenant chaque prisme scintillait autour de Daniel et dans son corps (M.A.H., p. 183).

Il fait donc maintenant partie de la mer, il est devenue «elle» tant il a communiqué avec elle: les deux êtres se sont fondus l'un dans l'autre. Alors Daniel s'aperçoit que les pouvoirs que cette mer avait sur lui, sont aussi entrés en lui et sa victoire finale est peut-être de pouvoir contrôler cette immensité d'eau, de l'arrêter, «Maintenant Daniel avait le dos contre le fond de la grotte. Il ne pouvait plus reculer davantage. Alors il regarda la mer pour l'arrêter... Puis la mer cessa de monter tout d'un coup» (M.A.H., p. 186).

Mondo et Lullaby trouvent en la présence de la mer une paix intérieure qui les aide à continuer à vivre, alors que Daniel voit en lui se déchaîner les éléments d'une passion dont il ne soupçonnait pas l'existence. Tous cherchent et trouvent dans la mer une raison d'exister.

Lorsqu'elle n'est pas mer, l'eau est source de vie. Elle représente le besoin naturel de boire sans lequel nul ne peut survivre. Les scènes de la vie quotidienne deviennent alors des actes sacrés puisqu'ils représentent la Vie. «La Roue d'eau» en est l'exemple parfait. Ce moulin tiré par des boeufs, est la pièce d'un puzzle d'une civilisation où, chaque jour, vivre est un défi. Juba, chargé de faire fonctionner cette partie du puzzle, imagine un autre monde au-delà des rives du fleuve et finit dans son esprit à passer cette barrière de sable, pour arriver jusqu'à la mer. Il rêve d'un monde où l'eau ne serait plus un bien précieux et rare, mais une richesse abondante de la terre. Il crée, par la pensée, un monde et une vie qu'il voudrait meilleurs et dont il serait le Roi: «Alors Juba monte les dernières marches du temple de Diane. Il est vêtu de blanc, ses cheveux noirs sont ceints d'un bandeau de fil d'or... Il suit les méandres du fleuve Azan, passe l'étendue des champs déserts, va jusqu'aux monts Amour, jusqu'à la source de Sebgag. Il voit l'eau claire qui jaillit entre les rochers, l'eau précieuse et froide qui coule en faisant son bruit régulier» (M.A.H., p. 158). Il est ainsi transporté dans son paradis terrestre qui s'étend jusqu'à la mer.

Ses yeux sombres brillent du spectacle qui l'entoure. Juba ne cesse pas de regarder la ville, les maisons blanches, les terrasses, les jardins de palmiers. Yol vibre dans la lumière de l'après-midi, légère et irréelle comme les

reflets du soleil sur les grands lacs de sel. Le vent qui souffle fait bouger les cheveux d'or de Cléopâtre Séléne, le vent porte jusqu'au sommet du temple la rumeur monotone de la mer (M.A.H., p. 160).

Cette eau, source de vie, nous la retrouvons aussi dans «Les Bergers», dont la vie commence vraiment lorsque le point d'eau est proche. L'eau devient alors une fête, une résurrection:

Gaspar voyait la nappe d'eau devant lui, scintillante au milieu des herbes. Il pensait qu'il arriverait le premier, et il courait encore plus vite... En quelques enjambées, Gaspar rattrapa son retard. Il dépassa les deux plus jeunes garçons. Il arriva au bord de l'eau en même temps qu'Abel. Ils tombèrent tous les trois dans l'eau fraîche, à bout de souffle, et ils se mirent à boire en riant (M.A.H., p. 266).

Plus qu'un simple fleuve l'eau représente pour ces enfants le miracle de la Vie, un don du ciel. Enfin dans «Hazaran», l'eau est l'issue de tous les problèmes, la source d'espoir d'un peuple sans avenir:

Puis, sans dire une parole à la foule qui attendait, il a commencé à marcher sur le chemin, dans la direction du fleuve. Alors les autres se sont mis en route derrière lui... Les enfants ont pris la main des femmes et des hommes, et très lentement, la foule s'est avancée elle aussi dans l'eau froide du fleuve. Devant elle, de l'autre côté du fleuve noir aux bancs de cailloux phosphorescents, tandis qu'elle marchait sur le fond glissant, sa robe collée à son ventre et à ses cuisses, Alia regardait la bande sombre de l'autre rive, où pas une lumière ne brillait (M.A.H., p. 217).

La lumière aussi est primordiale. Elle apporte énergie, chaleur et clarté à tous ces êtres qui découvrent en elle un don de Dieu.

Lullaby, lors de ses escapades, se laisse envoûter par cette lumière et découvre en elle un pouvoir d'évasion immense. Elle se laisse porter par la chaleur jusqu'à ne plus toucher le sol afin de quitter ce monde si absurde à ses yeux. Elle part ainsi en rêve, comme Juba s'en va vers Yol, et s'unit à ces éléments naturels qui lui font découvrir cette extase si forte, «Lullaby s'asseyait sur le sol de la véranda, le dos appuyé contre la dernière colonne de droite, et elle regardait la mer. Le soleil brûlait son visage. Les rayons de lumière sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, par sa bouche, ses cheveux, ils rejoignaient les éclats des rochers et de la mer» (M.A.H., p. 98). La fusion que Daniel a connu avec les éléments marins, Lullaby la rencontre dans la lumière.

Juba est donc aussi ravi par la lumière, l'associant, lui, à la chaleur. Grâce à cette combinaison, il peut tout comme Lullaby «partir» dans ses rêves, laissant derrière lui la réalité si dure, si cruelle. Il s'étend au soleil, se protège et s'enfuit par la pensée, «Puis, tandis que le soleil monte lentement, entraîné par la roue et par les pas des boeufs, Juba ferme les yeux. La chaleur et la lumière font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant, le long d'un cercle si vaste qu'il ne semble jamais se refermer» (M.A.H., p. 155).

Tous deux se fondent complètement dans cet élément qu'est la lumière, de telle façon que celle-ci semble absorber leur moi. Lullaby et Juba ouvrent les yeux au moment où la lumière est la plus forte, à cet instant même où elle devient aveuglante. Ils semblent donc vouloir s'unir complètement à ce soleil, «Elle ne fermait pas les yeux. Les pupilles agrandies, elle regardait droit devant elle, sans ciller, toujours le même point sur le mince fil de l'horizon» (M.A.H., p. 156), «Juba ne dort pas. Il a ouvert les yeux à nouveau, et il regarde droit devant lui, au-delà des champs» (M.A.H., p. 156). La lumière, associée à l'immensité de l'horizon, n'est donc pas pour Lullaby et pour Juba la limite d'un monde qu'ils rejettent. Tout au contraire, elle est une ouverture à la liberté imaginative qui leur permet de créer un lieu sublime, presque un au-delà, pour ne cesser d'espérer.

Mondo s'enivre aussi de cette lumière, lorsqu'il se trouve devant la mer. Sa douceur, unie à la grandeur de la mer, contribue à la réalisation de cet univers paisible que semble aussi rechercher Mondo, «Mondo restait longtemps assis sur son brise-lames, à regarder les étincelles sur la mer et à écouter le bruit des vagues. Quand le soleil était plus chaud, vers la fin de l'après-midi, il s'allongait en chien de fusil, la joue contre le ciment tiède, et il dormait un peu» (M.A.H., p. 18).

Elle est donc pour certains un composant de l'évasion, tout comme l'était l'eau pour d'autres. Pourtant cette lumière ne donne pas toujours naissance à un sentiment de bonheur et de liberté. Elle peut devenir aliénante lorsqu'elle prend la forme d'une chaleur pesante et étouffante. Juba peut représenter la transition entre cette forme faste ou néfaste que prend la lumière. Dans «La roue d'eau», il cherche à lutter contre les conséquences de cette lumière si forte. Il vit dans un monde rongé par la chaleur, et rêve d'eau en abondance. Pourtant la lumière est bien l'élément qui lui permet de partir en rêve. Un sentiment paradoxal chez Juba, qui cherche un monde riche en eau mais qui ne peut se détacher de cette lumière qui est sienne et dont il se laisse enivrer puisque sans elle il ne peut s'évader.

C'est dans «Les bergers» que cette lumière, transformée en enfer du désert, devient la plus suffoquante, «L'air brûlant était traversé par des

essaïms de mouches minuscules qui bourdonnaient autour des cheveux des enfants. Le soleil dilatait les pierres et faisait crépiter les branches des arbustes. Le ciel était absolument pur, mais à présent il avait une couleur pâle de gaz surchauffé» (M.A.H., p. 256). Cette traversée du désert qu'accomplissent les enfants nous est décrite comme un véritable enfer, par l'adjectif «brûlant», ou encore le participe «surchauffé». Le mal est si grand, que Gaspar, contrairement à Lullaby qui s'imprégnait totalement de la lumière en ouvrant les yeux, doit fermer les siens, «Gaspar marchait derrière l'aîné des enfants, les yeux à demi fermés à cause de la lumière» (M.A.H., p. 257). Lullaby se laissait bercer, envoûter par la lumière, jusqu'à s'envoler vers elle. Gaspar, Khaf et les autres petits bergers sont brûlés, desséchés par la lumière tant et si bien qu'elle pénètre en eux par la force, «La chaleur avait séché les gorges. Gaspar avait respiré par la bouche, et sa gorge était si douloureuse qu'il étouffait» (M.A.H., p. 257).

Nous découvrons enfin la non lumière, celle que Petite Croix ne voit pas mais ressent, «Ici, le soleil était très fort, beaucoup plus fort que la terre. Petite Croix était assise, et elle sentait sa force sur son visage et sur son corps» (M.A.H., p. 222). Les yeux qui ont joué jusqu'à présent un si grand rôle, sont ici remplacés par le corps tout entier:

Petite Croix ne bouge pas la tête, ni le buste. Elle ôte ses mains de la terre sèche, et elle les tend devant elle, les paumes tournées vers l'extérieur. C'est comme cela qu'il faut faire; elle sent alors la chaleur qui passe sur le bout de ses doigts, comme une caresse qui va et vient. La lumière crépite sur ses cheveux épais, sur les poils de la couverture, sur ses cils (M.A.H., p. 225).

Une osmose parfaite avec la lumière qui, par ses sensations, transforme Petite Croix en lumière tout comme Daniel avec la mer. Tous deux se fondent dans les éléments qui les transportent, qui les aident à vivre autrement. C'est par ces mêmes sens, notamment le toucher, que Petite Croix découvre aussi son entourage et les éléments qui le composent, «Elle touchait la terre avec la paume de ses mains, elle suivait lentement du bout des doigts les petites rides laissées par le vent et la poussière, les sillons, les bosses» (M.A.H., p. 222).

La terre dont nous parle Petite Croix, fait aussi partie de ce monde recréé par les enfants. Elle peut, au départ, prendre la forme du sable du désert et rejoint alors le caractère négatif qu'acquerrait la lumière en se transformant en chaleur, ou symboliser la fertilité s'unissant à l'eau purificatrice. Le désert est, malgré son aridité, un espace cher au cœur des enfants. Il nous apparaît, en effet, à plusieurs reprises comme étant un lieu de méditation pri-

vilégié. Immensité et mystère sont donc à nouveau associés au sein de ces plaines de sables, «Il n'y avait rien d'autre ici que le sable, les arbustes épineux, les herbes sèches qui craquent sous les pieds et, par-dessus tout cela, le grand ciel noir de la nuit. Dans le vent, on entendait distinctement tous les bruits, les bruits mystérieux de la nuit qui effraient un peu» (M.A.H., p. 247).

Au sommet d'une montagne, sur un haut plateau, la grandeur de l'espace terrestre, comme le fut celle de la voûte céleste, aide nos personnages à trouver cette sérénité spirituelle dont ils ont entrepris la quête pour donner un sens à leur vie. Tout au long de son ascension vers le sommet de cette montagne «vivante», Jon va toucher, caresser son relief par nécessité tout d'abord puis par une attirance qu'il ne sait déterminer ni définir, «Entre les parois de la faille, de larges blocs de basalte s'étaient écroulés pêle-mêle, et il fallait monter lentement, en s'aidant de chaque entaille, de chaque fissure. Jon escaladait les blocs l'un après l'autre, sans reprendre haleine... Jon avançait avec ivresse vers le haut de la montagne, et ses gestes devenaient lents comme ceux d'un nageur» (M.A.H., p. 127). Par le simple contact avec la roche, il s'élançait vers des sphères comparables aux sensations qu'éprouvait Lullaby au contact de la lumière, ou Daniel face à la mer, «Ses mains s'accrochèrent à la paroi du rocher. Un peu de sueur mouillait son visage, malgré le froid. Maintenant, il était comme sur un vaisseau de lave, qui virait lentement en frôlant les nuages. Avec légèreté, la grande montagne glissait sur la terre, et Jon sentit le mouvement de balancier du tangage» (M.A.H., p. 129).

Ce toucher de la terre, du sable est le plus flagrant chez Petite Croix. Étant privée du sens de la vue, elle découvre et jouit du paysage qui l'entoure grâce à l'habileté de ses doigts, «Elle touche seulement la terre avec la paume de ses mains, puis elle touche son visage» (M.A.H., p. 224).

Enfin Mondo, lui aussi, trouve au contact de cette terre, sur laquelle il se couche souvent, tendresse et sécurité, «Au bout d'un moment, Mondo s'était couché en chien de fusil sur la terre, la tête appuyée sur son coude... C'était bien de dormir comme cela, au pied de l'arbre qui sent fort, pas très loin de la Maison de la Lumière d'Or...» (M.A.H., p. 44).

C'est donc au sein de ces éléments interchangeableables d'une nature à laquelle ils s'intègrent, que les petits personnages de Le Clézio tentent de réapprendre à vivre. S'ils ne rejettent pas le monde qui les entoure, ils essaient cependant de le restructurer, de l'adapter à une existence qu'ils voudraient pure et libre. Ainsi trouvent-ils apaisement et sérénité dans la grandeur de la Création divine qui se manifeste par l'immensité naturelle de certains paysages. Leur quête impossible les entraîne vers des horizons qui ne sont qu'illusion et rêve et dont le retour est parfois bien amère. Alors les

personnages de *Mondo et autres histoires* sont-ils dessinés pour transporter les enfants vers des contrées lointaines ou pour faire réfléchir les adultes sur leur véritable raison de vivre?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FAYET, O., *L'écriture de J. M. G. Le Clézio. Une écriture magique*, Thèse de III^{ème} cycle, Université de Paris X, 1988.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.
- LE CLÉZIO, J.M.G., *Mondo et autres histoires*, Paris, Saint-Amand, Folio, 1982.

ESPACIALIDAD SIMBÓLICA EN *UN AMOUR DE PÈRE*

M.^a DOLORES BURDEUS PÉREZ
Universitat Jaume I de Castellón

El título de los libros lleva inherente una serie de funciones comunicativas: unas funciones básicas (distintiva, fática y metatextual) y otras adicionales (descriptiva o referencial, expresiva y operativa)¹, por lo que el título *Un amour de père* nos transmite las claves de lectura que vamos a encontrar a lo largo de la obra: el tema del amor filial. Con esa novela, François Sonkin, médico de profesión pero con una dilatada trayectoria literaria, obtenía el premio Fémina de 1978. Lo que no deja de sorprender es que ese mismo año la Academia francesa hubiera premiado a dos autores de generaciones bien distintas, Pascal Jardin y Alain Bosquet por *Le nain jaune* y *Una mère russe* respectivamente, con la misma temática de la relación filial. Si en la primera de estas novelas el padre es idealizado, en la segunda, la madre es tratada negativamente.

El argumento de *Un amour de père*² nos viene presentado a través de un narrador que no ha conocido en su infancia más parientes que su padre, a quien le une una extraordinaria intimidad de amor en exclusividad, en medio de un ambiente vital monótono interrumpido esporádicamente por pequeñas experiencias amorosas del protagonista-narrador. Encerrados en ese universo de la deplorable casa del extrarradio de París donde son felices, las palabras, los objetos y los ritos cotidianos adquieren para el adolescente una

1 NORD, C., «Las funciones comunicativas y su realización textual en la traducción», in *Sendebar*, 5, 1994, pp. 85-103.

2 SONKIN, F., *Un amour de père*, Paris, Gallimard, 1978. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (A.P., p. X).

presencia mágica que hacen olvidar todo lo demás. Tras la muerte del padre, el joven intenta retornar al mundo exterior, pero después de algunas y vanas tentativas de relacionarse con mujeres, el protagonista se sumerge con deleite en la soledad de unos recuerdos perfectamente preservados, garantía de una superioridad paterna creadora de dependencias. En realidad ese final no hace más que corroborar la máxima *Perinde ac cadaver* que precede al propio texto novelado, divisa de la orden Jesuita; según esa regla fundamental cada miembro de la orden debe obedecer ciegamente a sus superiores sin oponer resistencia alguna, como un cadáver. El amor de ese padre posesivo hace del hijo un cadáver.

La coherencia de los planteamientos vivenciales de ese narrador, en proceso continuo de búsqueda de sí mismo, se manifiesta expresamente en una continua descripción de un universo hogareño, tanto el real como el de sus ensoñaciones, en el que la selección y la ordenación de los acontecimientos responden a una estética de la narración y a una percepción globalizadora imprescindible para que el lector virtual pueda enfrentarse al mensaje intimista que encuentra ante sus ojos.

El modo narrativo y la situación del narrador establecen las distancias entre narrador-narración-lector³. Así pues, desde la perspectiva de un narrador en primera persona, siempre presente en la historia que narra y —por tanto— claramente autodiegético y homodiegético⁴ ha escrito una novela de apariencia autobiográfica en la que el pacto narrativo preestablecido consiste en la presentación en tiempo pasado de unas experiencias que se recuperan en el presente por un narrador de personalidad compleja. Así ocurre cada vez que, dentro de un esquema discursivo determinado, surge la voz de un *yo* narrante que establece comunicación con el supuesto lector para hacerle partícipe de su manera de comportarse o de su forma de pensar, unas veces de manera imperceptible y otras bruscamente, como confirma con la frase «Mes souvenirs font des bosses» (A.P., p. 28). Tras esta función explicativa del narrador⁵ encontramos una gran abundancia de ejemplos de discurso anacrónico de naturaleza claramente analéptica. En ellos, además de recogerse ese nexo comunicativo, se prodiga la presencia de fragmentos que pueden interpretarse indistintamente como ensoñaciones o como hechos fehacientes de la vida social del protagonista, y en los que también se analizan sus propios recuerdos:

3 GULLON, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 19.

4 GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972.

5 LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. «Le point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.

Mes souvenirs ne sont pas de gros souvenirs comparés aux leurs. Mes souvenirs sont des souvenirs de pauvres, faits pour l'hiver. Quelques-uns vibrent d'une tendresse encore vivante. Les leurs débarquent de longs voyages, figés et conventionnels comme des cartes postales. Les miens descendent de ma chambre ou arrivent du fond du jardin de banlieue (A.P., p. 60).

Esos recuerdos son lo único que le mantienen con vida y le dan fuerza para superar sus frustraciones en una gran ciudad habitualmente hostil. Intenta superar su situación exponiendo nuevos propósitos de explorar la ciudad y de parecerse a sus gentes, intentos inútiles que desembocan en un lamento por su soledad que resume perfectamente sus frustraciones:

Assis dans mon fauteuil, je contemple la pièce remplie d'objets comme d'autant de cadavres. C'est bien moi, ce ratage, cet égoïsme, cette solitude malade. Tout est là et dégouline de peur. Je vais sans doute mourir dans ce stand de marché aux puces, à côté de ces faux jouets d'adultes, sans femme pour m'assister (A.P., p. 170).

No obstante, a pesar de un movimiento de la intriga tendente en líneas generales a representar cronológicamente ese pasado vivido en compañía del padre, se produce en la novela que estudiamos un constante desplazamiento hacia arriba o hacia abajo, es decir, un vaivén provocado por una narración mayoritariamente regresiva pero también progresiva en el seno de las rememoraciones que componen todo el texto novelado.

Por otra parte, el hecho de que la vida interior de ese protagonista —narrador de quien ni siquiera conocemos el nombre— se presente en primera persona, supone un inconveniente teórico para penetrar en su intimidad, a pesar de que la actividad narradora sea consciente y deliberada. Apelar a una completa sinceridad del narrador sería no tomar en consideración sus propios estados de ánimo o de crisis, solamente conocidos en tanto en cuanto que el narratorio (o destinatario de la narración) se fía de los análisis psicológicos que circulan por entre la cadena temporal, así como de la capacidad del narrador para dar detalles reveladores de sus vivencias. A tal efecto, François Sonkin evoca el pasado como si del presente se tratara, sin renunciar a sus privilegios cognitivos pero sin aludir nunca al hecho de escribir, transcribir o contar sus memorias. Para ello, el narrador se toma la molestia de disociar sus meditaciones de adolescente de las que expresa en la contemporaneidad del relato, consiguiéndolo mediante comentarios en los que se superponen pensamientos actuales y antiguos que siempre resultan coherentes, a modo de autocitas que recurren a un proceso memorístico preestablecido.

Nos encontramos, por lo tanto, con un narrador indiscutiblemente situado en el centro vital de su relato que se aferra ora a su *yo* pasado ora a su *yo* presente, focalizando la personalidad del único personaje con estatuto propio: su padre, personaje éste que es tratado y descrito de forma subjetiva por el hijo, único testigo de que dispone el lector virtual para aprehenderlo. Se trata de un narrador adulto que cuenta retrospectivamente ese largo período de su vida, desde la perspectiva de dos *yo* narrantes superpuestos: el de un niño y el de un adulto. Aprovechándose de ese campo de visión infantil, como por otra parte estudia Philippe Lejeune⁶, el autor presenta algunos comportamientos de dudosa moralidad que son descritos y juzgados inocentemente por un personaje-niño, el cual consigue de ese modo más impacto en el lector que si fueran puestos en boca de un adulto. Así sucede, por ejemplo, cuando se describen los inconvenientes de una industria paterna de perlas artificiales, contaminante y peligrosa para sus operarias, aunque menos dañina para la humanidad que las actividades de buceo por parte de los pescadores de perlas:

Mon père travaillait. Son métier était très utile. Il transformait des barres de verre en perles par des processus compliqués, mystérieux et irrationnels (A.P., p. 21).

Mon père, qui était bon et prévenant, leur offrait un verre de lait tiède pour prévenir l'intoxication. Mais je savais bien que certaines, le soir, en allant vers la gare, étaient éreintées par des quintes dans l'allée de mâchefer (A.P., p. 22).

Mon père me disait d'ailleurs, pour me rassurer, que les ouvrières poitrinaires étaient beaucoup moins en danger que les pauvres pêcheurs des îles Galapagos, auxquels les plongées faisaient éclater les tympanes quand ils avaient par miracle échappé au requins. Quelle reconnaissance l'humanité devait-elle avoir pour mon père qui avait déjà sauvé des milliers de pêcheurs! (A.P., p. 23).

Hemos adelantado ya referencias acerca de las estrechas relaciones entre padre e hijo, habida cuenta que son los únicos representantes de una familia (sin que se nos expliquen las circunstancias del hecho), relación contraproducente y enfermiza que, como reconoce el propio narrador, puesta en boca de cualquier médico o especialista, podría decir estas palabras: «Pas assez de fes-

6 LEJEUNE, Ph., *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 21.

sées, pas de mère, pas de frère, pas de soeur, même pas de cousine, mais beaucoup trop de père. Votre maladie, c'est d'avoir eu trop de père» (A.P., p. 141).

Lejos de todo anecdotismo, los elementos espaciales de esta novela gozan de un estatuto propio y perfectamente definido. Desde el momento en que la primera línea del libro empieza por «La maison de mon père» se es consciente de lo que va a seguir: hogar-refugio del niño y adolescente, universo fantasioso y protector, mundo exterior hostil paralelo a un estado de antropomorfización de las casas que van ocupando.

El primer indicio de esa hostilidad del exterior se produce durante los itinerarios de ida y vuelta a la escuela. En cambio, el universo de fantasía se construye con expediciones imaginarias en el jardín y por los alrededores de la casa, «dans l'île au trésor» (A.P., p. 23), o en «Le château de mon père» (A.P., p. 28), o en un interior habitado por el gigante Patapion o la princesa Badroulboudour, trasplantados en las ensoñaciones de adolescente de las que es protagonista en postales «carcassonnaises» (A.P., pp. 50, 85) llenas de vida, como las vidas de una casa cuyos ruidos le defienden de un mundo exterior lleno de peligros: «La maison avait pris une vie nouvelle [...] Toutes ces vies, tous ces battements me rassuraient, me défendaient contre un autre monde que je sentais hostile, incompréhensible et dangereux» (A.P., pp. 37-38). Son unas casas que se describen minuciosamente mientras están ocupadas por ambos, pero que se convierten en «maison mortes» (A.P., p. 105), ya sea en plena soledad y en la pobreza de un París y de una «chambre de bonne» donde se instala, ya sea en otros hogares que considera banales y que rechaza, incapaces de albergar ese «marché aux puces» (A.P., p. 170) en que se ha convertido la última casa a causa de tanta acumulación de objetos, muebles y recuerdos.

La casa es el espacio del que no puede ni quiere liberarse, porque es el marco de sus recuerdos y ensoñaciones, en especial el desván. Si experimenta una sensación de angustia o no entiende el significado de una palabra, sube a refugiarse al desván para encontrar una solución o disipar sus miedos. Así, cuando la palabra *hermafrodita* le causa una verdadera conmoción acude al desván: «ce mot maléfique capable de supprimer d'un coup toutes les femmes. J'avais envie de m'en débarrasser. J'espérais le semer en montant quatre à quatre les marches du grenier» (A.P., p. 38), y conturbado, desciende a la cocina, que a su vez simboliza el lugar de las transmutaciones alquímicas o de las transformaciones psíquicas⁷, donde su padre le pregunta

7 CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 604.

«Qu'est-ce qui t'est arrivé au grenier» (A.P., p. 39). Como afirma Bachelard⁸, «Au grenier, les peurs se «rationalisent» aisément». El desván funciona como símbolo de los diferentes estados del alma, y corresponde simbólicamente a la elevación espiritual del individuo. El propio narrador-adulto así lo reconoce cuando asegura: «Lorsque je sens que j'ai trop attendu, que je souffre, je monte me réfugier au grenier de mes souvenirs. [...] je me sens sauvé» (A.P., p. 92). Reconoce de forma explícita el doble simbolismo de la palabra *casa* en esta novela: el espacio de la realidad (en el primer ejemplo) y el espacio psíquico (en el segundo ejemplo).

Pero la casa tradicionalmente se asocia también a la figura materna, y como ella la casa protege, ofrece calor, luz y paz⁹. Como el propio narrador afirma:

Toutes les maisons blanches, symétriques et à perron, étaient des femmes. Toutes les maisons en brique étaient des hommes. «Méfie-toi des maisons crépies, disait mon père, elles dissimulent leur sexe sous ce revêtement hypocrite comme sous une robe» (A.P., p. 77).

En definitiva, la casa anhelada es el objeto femenino por excelencia, el refugio materno del cual carece, el objeto-espacio ideal que debe conseguir aunque sea mediante el recurso a los anuncios por palabras o por correspondencia, verdadero proceso paralelo al de búsqueda infructuosa de una mujer y de unos hijos con los que constituir una familia.

Je n'écris qu'à des femmes: «Madame ou Mademoiselle (rayer la mention inutile), je cherche une maison blanche, carrée, symétrique, dans l'Ile de France, une maison à deux étages dont un mansardé avec deux fenêtres à droite et deux fenêtres à gauche de l'escalier [...]» (A.P., p. 156).

En su búsqueda incansable de una nueva casa ideal confiesa que para encontrarla habría necesitado junto a él a su padre: «Je marche derrière le convoi de mes maisons mortes [...] Je sais que pour réussir dans l'achat d'une maison j'aurais eu besoin de mon père à mes côtés» (A.P., p. 105). Del mismo modo, la mujer candidata a compartir su vida debe ser del gusto del padre. Pero la animadversión de éste hacia ellas le condiciona más allá de la

8 BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1989, p. 36.

9 TASSEL, A., «La poétique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco», in *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997, p. 363.

muerte. Su insistente disgusto hacia las mujeres que tienen posibilidades de ser amadas por su hijo se expresa en varias ocasiones, unas veces de forma manifiesta pero las más a partir de la suposición del narrador, quien ni siquiera inicia una relación por no tener aprobación expresa del padre («Le jeu cessa sans laisser de traces parce qu'il n'avait pas été authentifié par mon père, ne satisfaisant pas aux règles qu'il avait soigneusement préétablies» (A.P., p. 27), o no se atreve a hablarle de una joven porque sabe a ciencia cierta que no tendría el beneplácito del padre, o no devuelve la sonrisa a otra por idéntica razón, o se percata de los celos paternos hacia la señora mayor a quien suele visitar: «Mon père tomba jaloux de la vieille dame» (A.P., p. 66); de ese modo, todas las posibilidades van agotándose una tras otra, ya sea un canon de belleza pictórico como el de la sabina del célebre cuadro de Louis David, ya sea otro tipo de mujer: «Bien qu'elle ne soit pas le type de femme que mon père aurait aimé, elle m'attire. Ce n'est pas normal. Il va falloir la mettre à l'épreuve, l'emmener visiter des maisons blanches [...]» (A.P., p. 116).

El parecer paterno repercute de tal manera en él, que llega a desconfiar de esa mujer que se adapta sospechosamente y demasiado pronto a sus gustos, quizá porque el escenario de la habitación donde se hallan «ne lui aurait pas déplu» (A.P., p. 137); sin embargo, la prueba definitiva, la de recibir una buena impresión de la casa de su niñez, cuando la lleva para que la conozca, tampoco es superada por la joven en cuanto que no manifiesta emoción alguna: «Elle ne réagit pas. [...] Elle n'a rien compris. J'ai pourtant tout fait pour la préparer à cette visite, pour lui faire aimer cette maison et partager mon père avec moi» (A.P., p. 141).

A veces los consejos del padre se tornan advertencias, como se lee en las últimas frases de la novela: «C'est plein de traquenards, dit-il. Méfie-toi. Les femmes, les mots, les maisons sont pleins de traquenards. Les objets aussi. Les pendules surtout» (A.P., p. 175). Finalmente imagina recibir la respuesta de una mujer que pretende tener una casa blanca conforme a las exigencias de sus anuncios y comienza una vida paralela, en la que forma una familia con ella y con sus dos hijas: «Dès qu'elles m'aperçoivent, elles se mettent à courir devant moi: une jeune femme brune à la belle allure et deux petites filles de percale blanche. C'est ma famille, symétrique, féminine et blanche comme la maison» (A.P., p. 159). Sin embargo le resulta difícil consolidar una relación estable: «ma famille n'arrive pas à me rejoindre. Elle piétine sur un tapis roulant en sens inverse» (A.P., p. 159). Tras algunos esfuerzos, consigue por fin reunirse con ellas e instalarse en la casa blanca, en la que no falta ningún elemento hogareño, como la chimenea con su fuego encendido o «la pendule principale» (A.P., p. 162). Pero la presencia del padre no

puede ser suplantada ni siquiera en una ensoñación y, esa familia imaginada, que ha comenzado a llenarse de parientes de semana en semana, lo rechaza. El lamento del protagonista es muy significativo: «J'aurais dû écouter mon père, rester dans le jardin de mon enfance» (A.P., p. 162).

El método educativo que el progenitor desarrolla con su propio hijo acaba por constreñir el ejercicio autónomo de la personalidad del educando. Una educación en la que *Patapion* —el personaje central del cuento infantil— no es definido sexualmente («Nous ne savions pas s'il était mâle ou femelle», [A.P., p.12]) y en la que ser hermafrodita (como el caracol que se describe) supondría no tener necesidad de mujeres¹⁰, como se revela en uno de los pocos diálogos de la novela transcritos como tales, no puede abocar más que a una concepción represiva de la sexualidad. En efecto, el resultado es una visión obsesiva de lo femenino en la que todo son sueños eróticos con una especial fijación por los senos y por las blusas más o menos insinuantes¹¹ y una repertoriada clasificación de los tipos de mujer:

Il y a plein de femmes dans les rues: des pauvres, des riches, des vieilles, des jeunes, des courtes, des longues, des jupes, des pantalons, des cheveux, des lunettes, des sacs, des sourires. Elles sont partout: dans les magasins, derrière les caisses et les comptoirs. Elles conduisent les taxis, les autobus,

10 —Dans sa coquille [...] il est fort et inexplorable comme une femme. Lorsqu'il a sorti ses antennes, il est fragile et s'expose comme un homme. C'est vraiment l'hermaphrodite dans toute sa splendeur.

—Qu'est-ce que ça veut dire, «hermaphrodite»?

—Tu regarderas dans le grand dictionnaire.

—Ce serait plus pratique, reprit mon père, si nous étions hermaphrodites: nous n'aurions pas besoin de femmes.

—Alors il n'y aurait plus de femmes?

—Plus du tout, puisqu'elles seraient devenues inutiles.

—Ça ne changerait pas grand-chose pour nous.

—Je t'assure que ça changerait beaucoup de choses. Réfléchis un peu. (A.P., p. 38)

11 Aunque los ejemplos son numerosos, anotamos unos pocos más ilustrativos:

—La fille était là, laide, [...] avec seulement des seins de paysanne fatiguée (A.P., p. 74)

—Leur tête était plus petite que leurs seins qui étaient plus gros que leurs fesses. [...] Elle dégrafa un corsage de satin rouge. Elle avait des seins très blancs [...]. (A.P., p. 79)

—[...] juste au niveau du troisième bouton de sa blouse, celui qu'il fallait faire sauter pour prendre ses seins. [...] J'hésitais encore un jour avant de la mettre à la porte, à cause de ses seins (A.P., p. 89)

—Vos seins ne sont que très peu flétris. Ils sont assez rapprochés l'un de l'autre et votre corsage est ouvert assez bas. (A.P., p. 157)

—Ses seins s'écrasent contre ma poitrine et ses cheveux m'étouffent [...] (A.P., p. 157).

—Ses jambes un peu trop maigres et ses seins un peu tristes (A.P., p. 173).

les machines à sous, les machines à faire le café. Tous les trottoirs trottaient: les secrétaires, les mères, les putains, les employées, les ouvrières, les bourgeoises, les infirmières, les fonctionnaires, les couturières (A.P., p. 99).

En realidad, nos encontramos como lectores ante un campo abonado para el uso de la descripción, que es lo que el autor ejercita constantemente en *Un amour de père*. Desde las primeras páginas de la novela, nos hemos ido encontrando con mil excusas para proceder a la inclusión de descripciones que, cuando se refieren a la casa, acaban conjugando elementos antropomórficos que van modernizándose con el paso inexorable del tiempo hasta comportarse como verdaderos espacios-fortaleza, a pesar de haber perdido el encanto de otros tiempos, en un proceso de identificación con un elemento femenino del todo inalcanzable: «La maison était défendue par une haute grille de fer. C'était une maison blanche parfaitement symétrique avec un toit à quatre pans. Il y avait deux autres bâtiments» (A.P., p. 33).

La casa de su infancia adquiere vida y experimenta unas manifestaciones «transpiratoires, sudatoires et exsudatoires» (A.P., p. 10), de ella emana una vida interior, una fuerza espiritual que perciben sus habitantes porque saben mimarla y conquistarla: «La maison ne résistait plus: elle se donnait, s'ouvrait, se laissait prendre. C'était la maison aimée du père où j'avais ma place d'enfant» (A.P., p. 35). Tan humana resulta la casa que enferma cuando él enferma (A.P., p.19), sana al sanar su dueño (A.P., p. 20) y se hace habitable «de caresse en caresse» (A.P., p. 35). Pero la casa no se muestra indulgente con los intrusos, languideciendo hasta morir cuando el extraño resulta ser una mujer, una enfermera que cuida al padre antes de su muerte:

La maison se dégradait de jour en jour sous l'effet de cette étrangère. Elle la violait méthodiquement pièce par pièce. Elle ouvrait les armoires, fouillait les tiroirs et vidait les boîtes. Elle déplaçait les objets, suffisamment pour m'agacer et pas assez pour que je puisse lui en faire le reproche, comme ces femmes de ménage qui n'ont jamais aimé une maison. (A.P., p. 88).

En *Un amour de père*, las descripciones no son en modo alguno para el lector, como ejemplifica Ph. Hamon¹², un lujo textual «qui risque de le mettre en état d'infériorité» y ante el cual puede optar libremente obviándolas; tampoco suponen ostentación o demostración alguna de competencias

12 Cf. HAMON, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 47.

descriptivas, sino una actividad indispensable en un sistema «demarcativo» como el que se presenta en esta novela. Describir es aquí recuperar el pasado, exorcizar para el futuro y jerarquizar en el presente los principios simbólicos del espacio, sin demasiada exhaustividad y para poder focalizar la atención del lector sobre los niveles léxicos y semánticos del texto, contribuyendo al uso de figuras estilísticas. Sin olvidar estos aspectos, podemos proceder a comentar algunos ejemplos que los ilustren.

Cuando interesa, basta que el lector sepa que la escuela de la infancia es «l'école Jules-Ferry en briques rouges» (A.P., p. 15), o que el protagonista frecuenta (sin demasiados detalles y cuando va en autobús o en metro) algunos espacios-itinerarios de la ciudad de París (Opéra, République, Batignolles, Gare Saint-Lazare, Denfert Rochereau, Paris-Creil-Chantilly, Clichy, Saint-Honoré). La referencia al espacio facilita la representación de la acción, y la acción transcurre en su mayor parte en una ciudad bien conocida, París, y en su extrarradio, pero la topografía de la novela se utiliza para dar verosimilitud al relato. París es para el lector, una ciudad que existe, pero aunque la ciudad sea real, los detalles de los lugares son necesariamente ficticios, imposibles de encontrar en un plano: «Nous allions habiter Paris, dans une rue légèrement en pente et en béton fracturé par endroits» (A.P., p. 26). La exactitud no es necesaria, la verosimilitud basta. La finalidad buscada es que los nombres sean plausibles y no la verdad de los lugares¹³. Es de señalar el fragmento donde se alude a la coneja Thâ (A.P., pp. 92-96), un animal que es moldeado tras su muerte por el padre para conservar una representación de su cuerpo, pero que es visto imaginariamente por el narrador presidiendo un monumento de la plaza parisina de Denfert-Rochereau, donde en realidad se encuentra el «Lion de Bartholdi», reducción en bronce del gran escultor que conmemora la batalla en defensa de la ciudad de Belfort (1870-1871) en homenaje al coronel Denfert-Rochereau. Algunas veces, de forma muy escueta, el narrador recurre de nuevo a la antropomorfización de los espacios relacionándolos con el sexo mediante el empleo de identificaciones metafóricas sobre algunos conocidos monumentos del París turístico:

Le Sacré-Coeur était une grosse chatte entourée d'une portée de clochetons. Saint-Gervais un homme obèse mais cultivé. Saint-Étienne-du-mont, une demoiselle longiligne de la Renaissance. Saint-Germain- l'Auxerrois, un moine mystique au visage émacié. Notre-Dame, une mère de famille

13 BAUDELLE, Y., «Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition», in *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997, p. 49.

étalée, dormant sur la table. Saint-Paul, une paysanne normande aux seins lourds. Saint-Séverin n'était ni une femme ni un homme, mais un lit; c'était un cas particulier. Saint-Sulpice, «ah Saint-Sulpice...», riait mon père, «... deux vieilles filles jumelles et prétentieuses». Et la tour Saint-Jacques, réduite à son seul sexe (A.P., pp. 76-77).

Otras veces, es la ciudad entera la que se antropomorfiza en una inmensa mujer: «La ville entière se gonfle. Elle devient une femme immense, une femme qui contient toutes les femmes. Allongé sur elle, je regarde les étoiles qui portent des noms de femmes» (A.P., p. 99).

En definitiva, la novela *Un amour de père* de François Sonkin, si bien no puede considerarse totalmente original en lo referente a la explotación simbólica del elemento espacial, sí que constituye un paradigma de simbolismo en cuanto que explota hasta la exageración las dependencias afectivas (o psicoanalíticas) de un protagonista-narrador cuya personalidad está totalmente subordinada a unos espacios compartidos en exclusividad con su padre ya desaparecido, verdadero artífice de su ensoñación existencial. Hasta tal punto es intensa esa subordinación, que, tras su ensoñación de haber constituido una familia propia, de cuyo fracaso no culpa a nadie, ni siquiera a los consejos de su padre, el protagonista expresa, a modo de postrera reflexión, las siguientes palabras: «Je ne suis pas à plaindre. C'est ce que j'ai voulu. Je n'ai rien trahi. Je n'ai oublié aucun des préceptes de mon père. Je n'ai rien renié de sa doctrine» (A.P., p. 163).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1989.
- BAUDELLE, Y., «Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition», in *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972.
- GULLON, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- HAMON, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- LEJEUNE, Ph., *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. «Le point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.
- NORD, C., «Las funciones comunicativas y su realización textual en la traducción», in *Sendebarr*, 5, 1994, pp. 85-103.
- SONKIN, F., *Un amour de père*, Paris, Gallimard, 1978.
- TASSEL, A., «La poétique de la maison dans l'oeuvre d'Henri Bosco», in *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.

LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO EN LA *CITÉ DORMANTE* DE MARCEL SCHWOB

NURIA CABELLO ANDRÉS
Universidad de La Rioja

Marcel Schwob (1867-1905) no ha pasado a la historia de la literatura como uno de los «grandes». Poco conocido, olvidado por la crítica y por los estudios de la literatura francesa, son escasos hoy en día los documentos referentes a su obra y a su persona. Sin embargo, este olvido no deja de ser una gran injusticia, tal y como ha ocurrido con otras «figuras» de la literatura. Marcel Schwob no es un «simple escritor»; poseedor de una gran erudición, formó parte de la elite cultural, literaria e intelectual de su época. Hombre de una gran cultura, escritor, traductor, poeta, lector, la pasión la lleva en las venas y se manifiesta desde su infancia.

Su obra, no muy extensa, pero sí intensa, se impregna de esa gran sabiduría y deja entrever tanto las inquietudes de ese final de siglo XIX tan cambiante como sus grandes obsesiones que eran también sus pasiones¹. Borges²

1 Para mayores precisiones sobre la obra y la corriente literaria en la que habitualmente se incluye a Schwob ver BARONIAN, J.-B., «Le fantastique fin de siècle», in *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, La Renaissance du Livre, 2000, pp. 115-147 y SCHNEIDER, M., «Fantastique symboliste», in *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1995, pp. 290-304, entre otros.

2 Una muestra de la influencia que Schwob ejerció en Borges se puede ver en la obra *Historia universal de la infamia*. En el prólogo de la misma, Borges reconoce lo mucho que le debe a Schwob. Esta influencia ha sido estudiada entre otros por HUALDE PASCUAL, P. en el artículo titulado «Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)», in MÁRQUEZ, M.A. - RAMÍREZ DE VERGA, A. - ZAMBRANO, P. (eds.), *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*, Actas del XII Simposio de la Sociedad española de Literatura General y Comparada, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 217-225.

supo llegar al fondo del alma de este autor a través de su obra y no duda en reconocer la deuda que le debe. Éste haya sido quizás el testimonio que más ha impulsado el reconocimiento, lento pero continuo, que se ha ido gestando hacia la figura de Marcel Schwob para devolverle con ello el lugar preeminente que ocupaba en su época.

En la obra de Schwob podemos vislumbrar unos ejes mayores, quizás derivados de sus «pasiones». Dos de éstas, François Villon y R. L. Stevenson³, son con toda seguridad las responsables de algunos de los motivos recurrentes de dos grandes libros de cuentos de este autor: *Cœur Double* y *Le roi au masque d'Or*. Son los temas del doble y de la máscara, perfectamente visibles desde el mismo título de estas antologías.

Por Villon sentía una admiración desmedida, admiración que intentó materializar en una gran obra sobre este autor y que desgraciadamente quedó inconclusa por su muerte.

Quizás lo que más le atraía de él era su carácter truhán y todo aquello que se desprendía de su vida y de su obra: el argot, el inframundo, los desposeídos, los desarraigados, esa cara «oculta» de toda sociedad.

R. L. Stevenson era para Marcel «el escritor». Admiraba de él su manera de representar la vida y compartía con él el gusto por la aventura, por otras épocas e incluso la pasión por Villon.

Tanto Villon como Stevenson muestran en sus obras y en su vida la dualidad y la máscara que ésta lleva implícita, ambos motivos presentes de manera insistente en la obra de Schwob.

Le roi au masque d'Or, colección de relatos publicados en 1892, expone como tema dominante la figura de la máscara. En la introducción a la misma, Schwob nos lo desvela sin tapujos:

Il y a dans ce livre des masques et des figures couvertes; un roi masqué d'or, un sauvage au mufle de fourrure, des routiers italiens à la face pestiférée et des routiers français avec des faux visages, des galériens heaumés de rouge, des jeunes filles subitement vieilles dans un miroir, et une singulière foule de lépreux, d'embaumeuses, d'eunuques, d'assassins, de démoniaques et de pirates, entre lesquels je prie le lecteur de penser que je n'ai aucune préférence, étant certain qu'ils ne sont point si divers⁴.

3 Un estudio sobre los temas recurrentes en ambos autores aparece en RIO ROMERO, F., «Marcel Schwob-R. L. Stevenson: un «Coeur Double», in *Estudios de lengua y literatura francesa*, nº 8-9, 1994-1995, pp. 169-182.

4 SCHWOB, M., «Préface», *Le roi au masque d'Or*, Paris, Parangon, 2002, p. 7.

Este fragmento redonda en la máscara como línea conductora de los cuentos del libro, los sintagmas: «roi masqué», «mufle de fourrure», «face pestiférée», «faux visages», «heautés de rouges»... ponen de manifiesto ya desde el comienzo del libro la presencia de una máscara que cubre la verdadera cara de los personajes.

*La cité dormante*⁵ es uno de los cuentos de esta colección, utilizado a modo de ejemplo por Marcel Schwob para mostrarnos que la máscara siempre esconde algo. En este caso el alma de los «Compagnons de la Mer». La «cité» se muestra como el reflejo, la representación de la cara oculta de los piratas es lo que se esconde bajo la máscara.

Marcel Schwob se sirve de los diversos espacios del cuento para plasmar esta doble cara: por un lado, el mar, espacio en el que los piratas viven y llevan a cabo sus más terribles acciones y que ilustra, en mi opinión, la máscara bajo la que se ocultan los piratas. Por otro, en el lugar opuesto, «la cité dormante», reflejo del alma de los piratas que se muestra como el espacio de la soledad, del vacío, de la pasividad. Espacio aislado, oscuro escondido que no se revela totalmente tal y como es hasta que los piratas no han abandonado la máscara, es decir, hasta que no han dejado su barco y el mar.

El camino que les lleva de una a otra es lento y lleno de sufrimiento. La progresión es constante, a modo de depuración paulatina hasta la culminación total: la exteriorización del alma de los piratas. La purificación a través de este «descenso a los infiernos» culmina con su reconocimiento, cada uno de ellos ocupará su lugar en el espacio, identificará su alma y recobrará la identidad individual.

Lo que vamos a tratar de esbozar en este somero análisis es cuál es y cómo se produce este proceso de «purificación» que permite la identificación de cada uno de los espacios con los elementos que acabamos de introducir.

Los piratas aparecen representados como una unidad, con las mismas características, los mismos actos, las mismas pasiones, los mismos miedos y la misma necesidad: la acción. El pillaje, la muerte, el sadismo, la crueldad son sus actos; el silencio, la inmovilidad, el acto de pensamiento: sus miedos.

... ils n'étaient liés que par une passion semblable et des meurtres collectifs. Car ils avaient tant coulé de vaisseaux, rougi de bastings à la tranche saignante de leurs haches, éventré de soutes avec leurs leviers de manœuvre, étranglé silencieusement d'hommes dans leurs hamacs, pris

5 En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (C.D., p. X).

d'assaut les galions avec un vaste hurlement, qu'ils s'étaient unis dans l'action; ils étaient semblables à une colonie d'animaux malfaisants et disparates, habitant une petite île flottante, habitués les uns aux autres, sans conscience, avec un instinct total guidé par les yeux d'un seul (C.D., p. 105).

El vocabulario utilizado da muestras de la uniformidad con la que se caracteriza a los piratas, adjetivos como «semblable», «collectifs», «habitués», el sustantivo «colonie», los adjetivos posesivos «leurs», la forma gramatical del plural inciden en el aspecto uno del grupo y no del individuo. El grupo es UNO en su constitución y no una suma de uno + uno de individualidades. La asimilación de este grupo de piratas con una manada de animales que viven aislados, en su mundo y con una vida diferente, sin participar del universo exterior acentúa el carácter de «no-humanos» de los «Compagnons», este carácter no humano insiste en la falta de personalidad, de alma, de identidad, de individuo. Todos necesitan actuar y no pensar. La acción colectiva sobre el pensamiento individual y la reflexión.

La caracterización unificadora que testimonia el texto muestra que lo exterior no deja que se vea el interior, o mejor, los piratas necesitan ese exterior para no ver su interior. Necesitan actuar y no pensar, necesitan ruido, movimiento, acción: «Ils agissaient toujours et ne pensaient plus. (...) Sans doute le silence leur eût été funeste» (C.D., p. 103).

Esta caracterización de los piratas se complementa a la perfección con su espacio de vida y de acción. El mar es el movimiento continuo, la movilidad, la acción, el oleaje, más fuerte o más suave, siempre es continuo; el mar es así el espacio idóneo para la vida de los piratas, que necesitan del movimiento y de la acción, y materializa todas las características atribuidas a estos piratas.

El mar se identifica, por tanto, con la máscara bajo la que se esconden los piratas, es el espacio en el que actúan y evitan reconocerse e identificarse.

Frente a este espacio abierto, móvil, animado aparece como un fantasma una isla. Esta aparición «par enchantement» produce desasosiego, temor y terror:

Mais la vue de la falaise nous troublait; ceux qui avaient remué les tarots dans la nuit et ceux qui étaient ivres de la plante de leur contrée, et ceux qui étaient vêtus de façon diverse, quoiqu'il n'y eût pas de femmes à bord, et ceux qui étaient muets ayant eu la langue clouée, et ceux qui, après avoir traversé, au-dessus de l'abîme, la planche étroite des flibustiers, étaient demeurés fous de terreur, tous nos camarades noirs ou jaunes, blancs ou

sanglants, appuyés sur les plats-bords, regardaient la terre nouvelle tandis que leurs yeux tremblaient (C.D., p. 102).

Este terror que sienten los piratas, terror injustificado, hace presagiar lo que más adelante veremos y nos pone sobre aviso de que en este espacio se encuentra aquello que provoca los miedos más profundos de los piratas, es decir, lo que está escondido y no debe mostrarse.

Por lo tanto, ya desde la primera aparición de ese otro espacio vemos que está presentado como algo opuesto al mar, lugar con el que los piratas se identifican y en el que se sienten seguros. La isla y en concreto la «cité dormante» va a ser por tanto la plasmación de lo contrario a la máscara: el reflejo del alma de los piratas.

La primera frase del texto insiste en esta misma idea, la claridad del mar y del cielo contrastan con la oscuridad de la masa de la isla: «La côte était haute et sombre sous la lueur bleu clair de l'aube» (C.D., p. 102).

Toda la caracterización posterior de ambos espacios va a incidir en la oposición, acentuando las diferencias a medida que los piratas vayan pasando de un espacio a otro, así la progresión queda reflejada de manera más clara y la identificación final se revela como natural.

De esta manera, la brisa, el aire constante del mar desaparece y el ambiente se vuelve tórrido y sofocante, el movimiento propio del mar se transforma en una naturaleza inmóvil y en una tierra estéril. La libertad, la inmensidad del mar contrasta con el aislamiento, la soledad, el alejamiento, el misterio que rodean y que caracterizan este otro espacio.

Là s'ouvrait un couloir rocheux, dont les murs verticaux semblaient se rejoindre dans l'air, tant ils étaient hauts; mais au lieu d'y sentir une fraîcheur souterraine, le Capitaine et ses compagnons éprouvaient l'oppression d'une extraordinaire chaleur, et les ruisselets d'eau marine qui filtraient dans le sable se desséchaient si vite que la plage entière crépitait avec le sol du couloir (C.D., p. 103).

O también:

La nature inanimée avait perdu la vie mouvante de la mer et le crépitement du sable; l'air du large était arrêté par la barrière des falaises; les plantes semblaient fixes comme le roc, et les bêtes brunes, rampantes ou ailées, se tenaient dans une bande étroite hors de laquelle il n'y avait pas de mouvement (C.D., p. 104).

La identificación de los espacios con ambos elementos, la máscara con el mar y la cité con el alma se fundamenta en las características que aca-

bamos de ver pero se ve agudizada por otros motivos propios de la ciudad y del mar. El mar se muestra como algo perteneciente a la superficie, siempre en contacto con la luz, su inmensidad se une a la horizontalidad y a la ausencia de fronteras; por lo tanto estamos en el ámbito de lo exterior, de lo que se enseña, como la máscara. Sin embargo, en la caracterización de la ciudad vamos a asistir a la aparición de una serie de elementos contrarios a los anteriores y que insisten en la idea de oscuridad, de profundidad, de algo escondido como el alma, el «elemento constitutivo» más profundo del hombre.

Grandes paredes rocosas, muros verticales, pasadizos estrechos, escaleras que descienden hasta la «cité». Esta ciudad está pues escondida tras unas murallas de arena y al final de unas escaleras que hay que descender (C.D., pp. 103-104). El descenso hasta lo escondido, lo oscuro, lo que está debajo se va a identificar con el camino que lleva de la máscara al alma.

El alma se encuentra, por tanto, en el interior, camuflada bajo la máscara, por ello el camino que lleva de una a otra debe ser un descenso. Las escaleras que dan acceso a la ciudad son una prueba más de que la ciudad es el reflejo del alma de los piratas: «... le rempart de sable était le contrefort des murailles d'une cité, où de gigantesques escaliers descendaient de la route de garde» (C.D., p. 104).

El texto muestra indicios que nos permiten llevar a cabo esta identificación. El paso de una a otra se realiza, como acabamos de decir, a través de un descenso, este descenso se puede interpretar como un camino de purgación que les llevará al reconocimiento y a la identificación como individuos, a la aceptación de su alma, escondida antes bajo la máscara. Este camino simbólico se recorre bajando las escaleras y accediendo a la «cité dormante».

El camino no es sencillo está lleno de dificultades, de sufrimiento ante el que se rebelan por momentos:

Le terrible calme de cette cité nous faisait hâter le pas, agiter les bras, crier des paroles confuses, rire, pleurer, hocher la tête à la manière des aliénés (...) L'air semblait avoir un poids de chose corporelle; les oiseaux, planant sur les rues, au bord des murs, entre les pilastres, les marches immobiles et suspendues, paraissaient des bêtes varicolores emprisonnées dans un bloc de cristal (C.D., pp. 105-106).

Los gestos de los piratas, sus voces, la lucha contra el silencio responden precisamente a la confrontación de la máscara con el alma; los piratas, seme-

jantes a los pájaros, aletean intentando escapar de la representación de su interior.

El paseo por la ciudad, aunque corto en el tiempo, se presenta como un proceso lento con grandes penalidades, a modo de purgatorio donde poco a poco cada pirata aceptará su individualidad antes rechazada. Individualidad existente pero escondida bajo la máscara, individualidad propia del alma y que se manifiesta claramente desde el atisbo de la isla que alberga a la ciudad. Cada uno de los piratas experimenta individualmente y no como colectivo el terror que le inspira descubrir el alma que poseen bajo la máscara. Los pronombres «ceux qui» y los atributos con que se les caracteriza, individualizan y separan, rompiendo así la concepción de grupo uniforme de los piratas y mostrando con ello el reconocimiento que están experimentando los «Compagnons de la Mer» (C.D., p. 102).

El proceso culmina dentro de la ciudad, la máscara cae y con ello el alma de los piratas aflora al exterior. Las escenas de la ciudad se comprenden como imágenes llenas de vida pero paradójicamente se muestran totalmente inmóviles:

Or toutes ces figures étaient immobiles, comme dans la galerie d'un statuaire qui pétrit des statues de cire; leur mouvement était le geste intense de la vie, brusquement arrêtée; ils se distinguaient seulement des vivants par cette immobilité et par leur couleur (C.D., p. 105).

Esta ciudad se presenta como el universo de ahí que los piratas se identifiquen y se reconozcan en sus habitantes inmóviles:

Et parmi les peuples aux quatre couleurs qui nous regardaient fixement, immobiles, ils choisirent dans leurs fuite effrayée chacun le souvenir de sa patrie lointaine; ceux d'Asie étreignirent les hommes jaunes, et leur couleur safranée de cire impure; et ceux d'Afrique saisirent les hommes noirs, et devinrent sombres comme l'ébène; et ceux du pays situé par delà l'Atlantique, embrassèrent les hommes rouges et furent des statues d'acajou; et ceux de la terre d'Europe jetèrent leurs bras autour des hommes blancs et leur visage devint couleur de cire vierge (C.D., p. 106).

Los piratas pierden su unidad como podemos ver una vez más a través de los pronombres «ceux qui» introducidos por la conjunción «et», que insiste en la misma idea, la suma de individualidades y no la uniformidad de un grupo considerado como UNO. Los habitantes de la ciudad representan las razas del mundo y los diferentes habitantes de cada continente. La plasticidad y el colorido de la narración acentúan la diversidad, los pueblos del

mundo son varios y no uno, de la misma manera los piratas son individuos no una colectividad. Así aparecen las individualidades, cada alma se reconoce, elige y ocupa su lugar en el universo, la purificación tiene efecto por el hecho de asumir su identidad y se realiza a través del sueño:

Et la somnolence de cette cité dormante mit dans nos membres une profonde lassitude. L'horreur du silence nous enveloppa. Nous qui cherchions dans la vie active l'oubli de nos crimes, nous qui buvions l'eau de Léete, teinte par les poissons narcotiques et le sang, nous qui pouissions de vague en vague sur la mer déferlante une existence toujours nouvelle, nous fûmes assujettis en quelques instants par des liens invisibles (C.D., p. 106).

El sueño adquiere el carácter de la reparación, de la purificación: es el «sueño reparador». El alma de los piratas, a semejanza de la ciudad, no está muerta sólo dormida bajo la máscara de su vida en el mar marcada por la acción. El reconocimiento demuestra precisamente eso.

Este camino hacia la ciudad ha llevado a los piratas, a través de un proceso de purgación, a la purificación con el reconocimiento de sus almas y su posterior identificación. La identidad individual de los piratas recobrada prueba que la máscara ha caído y que el alma se muestra sin tapujos.

En este proceso un único personaje no asume la identificación: el capitán. Este personaje participa de las mismas características que sus piratas, pero aparece descrito siempre individualmente. El cambio en la voz narrativa y en la focalización a lo largo de todo el texto caracteriza a la figura del capitán como diferente del resto de los piratas. El paso de «nous», que le otorga la pertenencia al grupo, a «ils», que lo separa de él, y por último a «je», que introduce el reconocimiento interior, muestra las diversas facetas de su personalidad, integrante del grupo pero diferente de él. En este caso, a diferencia del resto de los piratas, la primera persona «je» supone, no la caída de la máscara sino, al contrario, su reafirmación. La primera persona del último párrafo deja claro que el capitán a pesar de pertenecer al grupo no sufre la misma transformación, no acepta el reconocimiento de su alma, la identificación no tiene lugar, prefiere mantener la máscara y volver al espacio que le es propio: el mar.

Mais moi, le Capitaine au pavillon noir, qui n'ai pas de patrie, ni de souvenirs qui puissent me faire souffrir le silence tandis que ma pensée veille, je m'élançai terrifié loin des Compagnons de la Mer, hors de la Cité dormante; et malgré le sommeil et l'affreuse lassitude qui me gagne, je vais essayer de retrouver, par les modulations du sable doré, l'Océan vert qui s'agite éternellement et secoue son écume (C.D., p. 106).

La Cité dormante, cuento de una belleza extrema, refleja la importancia del tema de la máscara en la obra de Marcel Schwob. Sin precisiones temporales ni espaciales, el encuentro con una tierra que parece contener los sueños y las riquezas soñadas supone para los «Compagnons de la Mer», el reconocimiento de su individualidad y la adquisición de su identidad, dejando caer la máscara bajo la que vivían y actuaban para que aflore su alma escondida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARONIAN, J.-B., «Le fantastique fin de siècle», in *Panorama de la littérature de langue française*, Paris, La Renaissance du Livre, 2000.
- HUALDE, P., «Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)», in MÁRQUEZ, A.-RAMÍREZ DE VERGER, A.-ZAMBRANO, P. (eds.), *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*, Actas del XII Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada, Miguel, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 217-225.
- RÍO ROMERO, F., «Marcel Schwob-R. L. Stevenson: un 'Coeur Double'», in *Estudios de lengua y literatura francesa*, nº 8-9, 1994-1995, pp. 169-182.
- SCHNEIDER, M., «Fantastique symboliste», in *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1995.

DEL ESPACIO NARRATIVO Y DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN SAMUEL BECKETT: DE *MERCIER ET CAMIER* A *EN ATTENDANT GODOT*

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

La obra de Samuel Beckett presenta una gran movilidad por múltiples espacios genéricos que, si en un principio se suceden unos a otros, pronto se alternan con la mayor agilidad. En este sentido, es oportuno recordar que Beckett comienza escribiendo textos poéticos, para seguir reflexionando sobre la literatura y el arte en unos ensayos sin desperdicio; y que luego pasa al relato, ya sea breve o largo, en inglés o en francés, para terminar representando sobre la escena unas historias cada vez más desprovistas de intriga, en consonancia con lo que será la tendencia dominante de su obra: el despojamiento y la depuración extremos, según un afán reduccionista que obedece a un esfuerzo denodado por conferir la mayor expresividad posible —o imposible— a la nada y al silencio.

Personalmente, siempre me ha intrigado en Beckett el paso de la novela y relato breve al teatro. Este cambio genérico se produce en los años de posguerra, entre 1946 y 1948, crudos momentos de febril actividad literaria, terapéutica sin duda, a lo largo de los cuales Beckett concibe sus grandes obras narrativas. Unas son relatos breves, recogidos bajo el título de *Nouvelles et textes pour rien*, en edición de 1955. Otras son textos más largos, como *Mercier et Camier* primero y, después, las tres joyas de la trilogía: *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable*. Estos últimos textos le habían conducido progresivamente a un *impasse* narrativo que parece resolverse

gracias, en parte, al cambio de registro con *Esperando a Godot*. De alguna manera, esta obra constituye la crónica de una mutación, anunciada ya por la voz de Malone:

Cette fois, je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer, Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent. J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais (...) Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière¹.

Como se desprende de la cita, el deseo de Malone pasa por la representación de sí mismo bajo las luces (las de los focos, quizás), con una necesidad absoluta de ser visto por el otro (la alteridad de los espectadores y/o de su yo desdoblado) y desprenderse de esa lacerante soledad que supone la ausencia de mirada:

Maintenant, ça va changer, je ne veux faire autre chose que jouer (...) je jouerai une grande partie du temps (...) Mais je ne réussirai peut-être pas mieux qu'autrefois. Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière. Alors je jouerai tout seul, je ferais comme si je me voyais.

Jouer se convierte en palabra clave, nuclear. Pero no sólo se trata de adoptar un papel, sino también de jugar a mentir, de fingir, de inventarse historias que se representan, en el caso de Malone, en un marco aún inaprehensible, esto es, en el decorado de una mente que *visiona* de antemano aquello que posteriormente necesitará encarnarse en el lenguaje y adquirir definitiva corporeidad física sobre la escena. Así, los personajes de las novelas, Murphy, Molloy o Watt gozan de una existencia apriorística en el gran *escenario* mental descrito por la voz de *l'Innommable*, en el que las luces se encienden y se apagan, dejando percibir sombras aún irreales. Sombras que pueblan la escena interior, la caja china, craneal, de la que dimana una voz —la voz creadora— cuya función es exteriorizarlas, lanzarlas, gracias al lenguaje, hacia la realidad ficcional del espacio narrativo y dramático, hacia la realidad física del espacio escénico. Se trata de hacer manifiesto, de alumbrar² el espectáculo interior por medio de unas figuras desprendidas, desga-

1 BECKETT, S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 9.

2 Nunca mejor dicho, *alumbrar*, en la doble acepción de dar a luz y de dar luz, o iluminar.

jadas del espacio matricial en el que fueron concebidas. El personaje teatral, con la contundencia física de su presencia en el aquí y ahora de la escena, se ofrecerá por fin a la mirada del otro, necesaria para su existencia, culminando así el largo proceso de gestación que refleja el metadiscurso de la creación literaria³ diseminado por la trilogía. Y en esta exposición directa a la mirada del otro que supone la representación, ya no resultará necesaria la *mediación de la voz narradora* que, en *Mercier y Camier*, desempeña aún un papel esencial.

El trecho recorrido desde lo *visto* (en el escenario mental) a lo *dicho* (en el escenario teatral) pasando por lo *escrito* (en el escenario ficcional del texto narrativo o dramático), es considerable, pero no se hace ni mucho menos de manera súbita. La transición de la prosa narrativa a la teatral, que culmina con *Godot*, se anuncia ya en dos obras de interés desigual:

- Una primera obra dramática, nunca representada ni publicada en vida del autor, titulada *Eleutheria*⁴, que reformulaba elementos surrealistas a lo Vitrac y parodiaba fórmulas estereotipadas del vodevil, desarrollando la problemática del yo mediante un héroe de corte kafkiano, tan subversivo respecto a las convenciones sociales y familiares como otros protagonistas de Beckett: Belacqua (*Bande et Sarabande*) o Murphy (héroe-antihéroe de la novela homónima)
- Y una novela, *Mercier et Camier*, que instaura en la narración el dominio del diálogo y su necesaria re-presentación, por medio de una *pseudopareja*⁵, en la que los dos miembros mantienen relaciones de amor y de odio, de dominio y sumisión, con los roles intercambiables y perfectamente reversibles.

3 En realidad, la obra entera de Beckett deja traslucir una profunda reflexión acerca del proceso de gestación de la obra literaria, insertando de manera más o menos explícita indicios de este proceso.

4 Beckett había escrito *Eleutheria* antes que *Godot*, y había entregado a la vez ambas obras a varios directores, para su puesta en escena. Mientras Roger Blin accede a representar *Godot* en el Teatro de la Huchette en enero de 1953, obteniendo un gran éxito de crítica y público, nadie se hace cargo de *Eleutheria*, texto que permanecerá en el cajón del olvido durante muchos años, quedando temporalmente oculta una muestra peculiar de la creatividad polimorfa de Beckett.

5 *Pseudopareja* es el término que emplea la voz del *Innommable* para referirse a Mercier y Camier. La obra de Beckett construye un complejo entramado de ecos y reenvíos entre sus obras. Así, en *l'Innommable* se alude a personajes que aparecieron en obras anteriores, e incluso que aparecerán en obras posteriores, in BECKETT, S., *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 16.

Mercier et Camier se escribe a lo largo de 1946, pero esta novela no será publicada hasta 1970, momento en que, habiéndosele concedido el Nobel un año antes, Beckett no tiene el valor de desatender las amistosas presiones de Jérôme Lindon, el editor que, desde el principio, había apostado por su escritura. Bastante relegada, tanto por el propio Beckett como por la crítica, la novela anuncia, en nuestra opinión, muchos de los esquemas ficcionales de obras futuras, ofreciendo un peculiar tratamiento del espacio y, por ende, del tiempo.

Dado precisamente el tema del Congreso, nos proponemos ver cómo aparece la *figuración* espacial en *Mercier et Camier* y *En attendant Godot*, entre las cuales encontramos esquemas vertebradores comunes, pero también diferencias sustanciales.

Para ello, deambularemos alternativamente por tres niveles interrelacionados:

- a) El espacio como topos de ficción y marco de la acción.
- b) El espacio de la palabra, a partir del predominio del diálogo en ambas obras.
- c) El espacio metafórico que les confiere espesor simbólico.

Sin olvidar, claro está, el paso determinante que supone la materialización sobre la escena de los niveles anteriores, esto es, la construcción del espacio escénico como traducción espacial de temas y conceptos que ha de ser *visualizada y presentificada*. En este sentido, el análisis de las acotaciones en el texto teatral resulta sumamente productivo, tanto más cuanto que su función se revela doble: por un lado, crean un *efecto de lectura* que compensa la ausencia de narrador; por otro, inscriben la teatralidad en el interior del texto marcando las pautas de su puesta en escena⁶, aspecto este último que, por razones obvias de espacio y de tiempo, no abordaremos en el presente trabajo.

EL TOPOS DE FICCIÓN, SOPORTE ESPACIAL DE UN VIAJE CONTINUAMENTE ABORTADO

A primera vista, *Mercier et Camier* se presenta bajo la estructura del *viaje* que realizan dos personajes de nombres homónimos al título. Pero, ya desde

⁶ Como se sabe, Beckett dirige, con el tiempo, el montaje de sus propias obras, mostrándose como director escenográfico pendiente del menor detalle con una minuciosidad extrema, casi enfermiza. Así se desprende de sus cuadernos de anotaciones, en concreto, aquéllas destinadas a la representación de *Godot* en el Schiller Theater de Berlín, en 1975.

el principio, el concepto de viaje como desplazamiento que implica una partida, un recorrido y un destino concretos y la consiguiente transformación de la situación inicial, se halla viciado: los motivos del mismo son difusos; el rumbo, incierto; la meta, variable y oscilante. Pronto se deriva hacia el vagabundeo sin proyecto.

Si, como dice Greimas, el desplazamiento constituye «la manifestación figurativa del deseo o del querer»⁷, en el caso de Mercier y Camier, este deseo responde fundamentalmente, a una necesidad de huida y de movilidad compulsivas originadas por un sentimiento de carencia, frustración o insatisfacción permanentes. En realidad se genera, a nivel profundo, por un malestar de índole existencial que impide el sosiego. Como dice el narrador, «les raisons ne manquent jamais pour changer de place»⁸, si bien, un poco más adelante se puede leer la afirmación contraria —«les raisons ne manquent jamais pour s'arrêter»⁹— en un discurso cuyas aporías reflejan de manera especular un transitar por el espacio de ficción que, paradójicamente, no implica avance alguno, ni desde una perspectiva anecdótica, ni existencial. Se trata de un eterno recomenzar abocado al fracaso; como apunta Camier: «il fallait partir, sans partir»¹⁰, ilustrando a la perfección uno de los ejes rectores que dominarían la obra posterior de Beckett: el de la movilidad inmóvil.

En realidad, ya no importa tanto el objeto del viaje, ni el destino, como el *ir hacia* algún lugar. Mercier responde airadamente a Camier quien, presa de ansiedad, le había preguntado con insistencia sobre el lugar de destino: «Qu'est-ce que ça peut nous faire, où nous allons? Nous allons, c'est suffisant»¹¹. Basta, por lo tanto, con seguir yendo, pues, de alguna manera, el simple acto de *ir hacia* (de transitar, *trans-ire*) se convierte en justificación existencial. No hay necesidad de explicar los porqués, ni para qué de un itinerario decidido al azar y realizado por una topografía que alterna lo urbano y lo natural, cuyas descripciones apenas si contribuyen a la localización geográfica: podría tratarse de cualquier ciudad, de cualquier camino que atra-

7 GREIMAS, A.J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 146.

8 BECKETT, S., *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970, p. 181.

9 *Ibid.*, p. 184.

10 *Ibid.*, p. 63.

11 *Ibid.*, p. 151. Esta reflexión sobre el espacio encuentra un sorprendente eco en el discurso de Pozzo, en *Esperando a Godot*. La diferencia es que, en este caso y no por casualidad, el motivo de la irritación de Pozzo es la interrogación sobre el tiempo: «Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres (...)», in BECKETT, S., *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 126.

viesa cualquier campo o cualquier llanura. Los lugares que recorren Mercier y Camier resultan fácilmente intercambiables, si bien algunos indicios mínimos en su discurso permiten ubicarlo en el espacio insular de la campiña irlandesa.

Por otra parte, las etapas del supuesto *viaje* se hallan claramente marcadas según las viejas tradiciones literarias del relato itinerante, que resultan sistemáticamente parodiadas: la alternancia de períodos de marcha y de descanso; la llegada de la noche y la consiguiente búsqueda de un lugar donde dormir; albergues, casas de antiguas amantes, o refugios provisionales de los que con frecuencia son expulsados¹², o deben salir huyendo. Novela de la ruta, *Mercier et Camier* presenta aún una dinámica de la acción, cuyas secuencias, en función de peripecias irrisorias, se hallan perfectamente delimitadas por el narrador. Este se siente legítimamente autorizado a contarlas, puesto que ha sido testigo presencial¹³ directo de las mismas y, además, ejerce como tal de manera minuciosa y concienzuda, tanto, que termina destruyendo la ilusión de verdad narrativa, y dejando al desnudo el proceso de creación, esto es, su andamiaje constructivo. El lector puede así presenciar la deriva de la escritura, pues queda al descubierto la voz narradora de carácter autorial, que se impone prolijidad o brevedad según conveniencia. Así, si el capítulo X se abre con una larguísima descripción de las tierras desoladas y estériles que recorren Mercier y Camier, concluye con una intrusión del narrador —*fin du passage descriptif*— que pone de manifiesto

12 El tema de la expulsión se reitera con insistencia en la obra de Beckett, explicitándose en un primer relato breve, quizás matricial, como *L'Expulsé*. A ello nos hemos referido en artículos anteriores, que reseñamos en la bibliografía.

13 El *incipit* retoma claramente los subterfugios que el narrador de la novela francesa del XVIII emplea para crear la ilusión de verdad novelesca, aquí empleados con fines paródicos: «Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps», in BECKETT, S., *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 7.

El párrafo que le sigue no tiene desperdicio, pues el narrador se encarga de dar cuenta anticipada de lo que será el resto del texto, en una prolepsis ciertamente destructora del suspense narrativo: Ce fut un voyage matériellement assez facile, sans mers ni frontières à franchir, à travers des régions peu accidentées, quoique désertiques par endroits. Ils restèrent chez eux, Mercier et Camier. Ils n'eurent pas à affronter des mœurs étrangères, une langue, un code, un climat et une cuisine bizarres (...). *Ibid. loc. cit.* Llama la atención el doble valor que adquiere aquí el *chez eux*: no sólo se trata ya de la casa o domicilio, sino también del terruño, región o país, lo que implica una correspondencia entre lo ficcional y lo autobiográfico en Beckett, puesto que en el momento de la redacción de la obra llevaba ya unos cuantos años afincado en Francia, país de adopción a raíz de un exilio totalmente voluntario, pero ciertamente costoso, como se deduce del texto. Esta proximidad entre voz narrativa y voz autorial de carácter autobiográfico se irá disolviendo a medida que la obra avanza.

tanto su conciencia creativa como su responsabilidad narrativa, además de una continua vigilancia crítica sobre la propia escritura.

En efecto, este narrador que se pretende dueño del discurso realiza, cada dos capítulos y a modo de guión de autor, un sumario de las aventuras vividas por la pareja de viajeros parlanchines. Como siempre en Beckett, cuanto más insignificantes sean aquéllas, mayor espacio narrativo ocupan y, también, como siempre en Beckett, la acción termina estancándose, o incluso abortada. El movimiento de los personajes se revela con frecuencia gratuito, inútil, vano¹⁴ al no haber progresión real y realizarse con total desorientación: «ne sachant pas où aller» se convierte en uno de los leit-motifs del narrador, mientras que los personajes admiten vagar, eligiendo su rumbo al azar, por ejemplo, allí donde les señala un paraguas¹⁵ lanzado al aire. Por su parte, en uno de esos momentos de total extravío, Camier propone lo que nos parece una puesta en abismo, o reflejo especular, de la novela entera, en la que los personajes vuelven una y otra vez sobre sus pasos, desandando lo recorrido: «Nous n'avons qu'à marcher encore un peu, jusqu'à ce que nous estimions qu'il nous reste juste assez de forces pour revenir ici. Puis nous ferons demi-tour et nous reviendrons ici, devant les ruines, complètement épuisés»¹⁶.

La imposibilidad, tanto física como psicológica, de alejarse del *ici*, resume muy bien la constante de la obra: ambos personajes deambulan extraviados por páramos y llanuras, para regresar siempre al punto de partida. El avance puede llegar a verse paralizado, tal y como constata Camier: «il n'y a plus moyen d'avancer. Reculer est également hors de question»¹⁷.

De este modo, se anuncia ya en la novela lo que efectivamente se producirá en *Godot*: «Il est possible enfin, dit Camier, car il faut tout prévoir, que nous prenions l'héroïque résolution de rester sur place», responde un lúcido

14 El adjetivo *vano*, cuyo empleo es redundante en la obra, designa el ámbito sémico de la inutilidad y el fracaso, aplicables ambos al triple nivel de la acción, del discurso y de la existencia.

15 Mercier y Camier lanzan un paraguas al aire para determinar el rumbo a seguir, totalmente aleatorio. Este episodio presenta el eco intertextual del poema «L'Albatros» de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*), introduciendo la isotopía animal, muy presente a lo largo de toda la obra: «Le parapluie répondit, À gauche. Il avait l'air d'un oiseau blessé, un grand oiseau de malheur que des chasseurs venaient d'abattre et qui haletant attendaient le coup de grâce. La ressemblance était frappante. Camier le ramassa et le pendit à sa poche». *Ibid.* Es una prueba evidente de la indefinición del lugar de destino de ambos personajes, que deambulan con el azar como único guía.

16 BECKETT, S., *Mercier et Camier*, op. cit., p. 173.

17 *Ibid.*, p. 32.

Camier a la confidencia desesperada de Mercier: «La seule nécessité que je ressente, dit Mercier, c'est de m'éloigner de cet enfer, le plus vite possible»¹⁸. No cabe duda de que la opción enunciada por Camier resulta anticipativa de la *heroica decisión* de Vladimir y Stragon; adquiere, por tanto, un valor proléptico.

Lo que encontramos, pues, en *Mercier et Camier* es un *simulacro o caricatura* de viaje, en definitiva totalmente *deceptivo*, que les lleva de la ciudad al campo y del campo a la ciudad, en inútil ajetreo. Si al salir, por fin, de la ciudad laberíntica y claustrofóbica se dirigen al canal, la obra termina con la despedida de Mercier y Camier al borde del agua. Existe una circularidad en el recorrido anecdótico por el espacio de ficción, claramente isomorfa de la de los pensamientos obsesivos, igualmente estériles, por el espacio mental. El narrador avisado se encarga de establecer tal similitud: «Car c'est bien entendu vers la ville qu'ils vont, comme à chaque fois qu'ils la quittent, comme après de longs calculs vains la tête retombe parmi les données»¹⁹.

Como la comparación circunstancial indica, la acción gira sobre sí misma del mismo modo que los pensamientos toman y retoman, una y otra vez, los mismos derroteros. Los personajes dan vueltas a la redonda, ya sea por un espacio insular, o por el escenario, estableciéndose un paralelismo claro entre el espacio de la ficción narrativa, el lugar de la acción dramática sobre la escena y el espacio mental en el que los anteriores se gestan. Todos ellos propician recorridos zigzagueantes y titubeantes, que terminan, de una manera o de otra, girando sobre sí mismos.

El comienzo del supuesto viaje de Mercier y Camier nos ofrece un buen ejemplo de todo ello. Habiéndose dado cita en una plazoleta cualquiera, cuya descripción reúne oximóricamente las características de apertura y clausura, cuando por fin coinciden los dos personajes, después de una divertidísima escena de desencuentros de talante muy cinematográfico, cuando por fin se reúnen y emprenden el camino, no tardan en contemplar la posibilidad de regresar a casa por motivo de la lluvia pertinaz. La solución que propone Mercier, cobijados bajo el soportal en tanto escampa, anuncia gran parte de los inútiles trajines venideros por un espacio siempre limitado: «Allons marchons de long en large, dit Mercier. Donnons-nous le bras et faisons les cent pas. L'espace est réduit, mais il pourrait l'être davantage»²⁰.

18 *Ibid.* pp. 64-65.

19 *Ibid.*, p. 184.

20 *Ibid.*, p. 13.

Es algo que harán Vladimir y Stragon con frecuencia, según indican las acotaciones que suceden a la sugerencia de Vladimir: «Viens, on va marcher un peu. (Il prend Stragon par le bras et le fait marcher de long en large, jusqu'à ce que Stragon refuse d'aller plus loin)»²¹.

Desde las primeras páginas se enuncia, así pues, una de las constantes del tratamiento del espacio de la ficción en Beckett, a saber, una reducción y compresión de efectos claustrofóbicos, paralelas a una acción que se estanca y a un movimiento que se paraliza. Numerosas expresiones adquieren un doble o triple sentido, instaurándose un juego sutil entre los registros narrativo y dramático. Como dice Mercier, los dos viajeros emprenden su viaje en cuanto *le temps se lève*, mientras la representación del *viaje de la vida* comienza cuando sube el telón, es decir, en cuanto *le rideau se lève*. De alguna manera, se prepara ya en *Mercier et Camier*, novela en la que existen numerosos guiños al espacio teatral²², lo que será la reducción física del espacio de la escena: ese *ici* del que resulta imposible alejarse, puesto que impone una presencialidad categórica.

EN ATTENDANT GODOT: UN TRAYECTO DE VIDA EN EL TIEMPO, QUE NO EN EL ESPACIO

Es precisamente éste el lugar donde, cuando se alza el telón, se hallan Vladimir y Stragon esperando a Godot, sorprendidos en un día cualquiera de su anodina existencia, en un lugar cualquiera del campo, a la sombra de un árbol desnudo que constituye la única, pero inquietantemente incierta, referencia espacial. La movilidad y *búsqueda* infructuosas de *Mercier et Camier* da paso aquí a estatismo y a la *espera* que, a los pocos momentos, se adivinan también vanos. La aventura parece haberse corrido en épocas anteriores, aquellas a las que ambos personajes aluden con nostalgia en unas narraciones mínimas, enunciadas en *analepsis*²³ en el ahora de un presente interminable de febril y tensa inactividad.

Convencidos ya de la inutilidad de los esfuerzos (recordemos el impactante *incipit* de Stragon en su terrible y, al tiempo, irrisoria lucha por quitarse el zapato: *rien à faire*) deciden no hacer nada para rellenar o amueblar el

21 *Ibid.*, p. 99.

22 En realidad, la novela es ya un esbozo de obra dramática. Fundamentalmente, por su dominio del diálogo, por esas situaciones cómico-burlescas con voluntad siempre paródica, por unos paisajes que constituyen decorados de cartón-piedra.

23 Entendemos por *analepsis* el relato de aventuras vividas en el pasado y enunciadas en un presente. La recuperación fragmentaria de episodios de ese tiempo anterior, que se ensueña más tolerable que el presente, aparece con frecuencia en las dos obras.

tiempo²⁴, sino esperar. A la pregunta de Vladimir «Alors, quoi faire?», Stragon responde: «Ne faisons rien, c'est plus prudent»²⁵. Y un poco más adelante, se constata lo más terrible: la afirmación de Vladimir «Nous n'avons plus rien à faire ici», se ve completada por la continuación de Stragon, que justifica de manera definitiva la inutilidad de cualquier esfuerzo: «Ni ailleurs». La certeza del fracaso es, así pues, absoluta, y los sueños, por completo abolidos. Se deja atrás el ánimo combativo de aquel tiempo en el que, como Mercier, Vladimir se decía a sí mismo que aún no lo había probado todo, lo que le proporcionaba un magnífico pretexto para reemprender la *lucha*. Ahora —una vez muerto Sísifo y probada su incompetencia respecto a la vida— sólo importa ya *permanecer* a la espera, porque esta permanencia, ese *estar ahí*, es la única garantía de existencia. De alguna manera, *En attendant Godot* parece la continuación lógica de la búsqueda compulsiva e inútil de Mercier y Camier. La *búsqueda* (de no se sabe qué) se sustituye por la *espera* (de no se sabe quién)²⁶, en un lugar del que no se tiene certeza de ser el supuestamente convenido con Godot. Como tampoco se tiene certeza del cuándo de la cita, ni si realmente ésta se ha llegado a concertar.

Beckett desmonta así grandes soportes de la ficción narrativa y dramática: figura o, más bien, desfigura una dinámica actancial que se mantiene gracias a la palabra; habilita un lugar donde transcurre la inacción, perfectamente anodino e intercambiable, instituyendo el eco dramático perfecto a la pregunta que abre *L'Innommable*: «Où maintenant?» La intriga, desnuda, pende de un doble pero frágil hilo: el que segregan la palabra y el tiempo, en casi total anulación del espacio.

En efecto, el marco ficcional, el decorado por el que se mueven los personajes carece de importancia; sólo queda el lugar que se ocupa, totalmente anónimo y también circunscrito. Anónimo, porque no hay nada más vago e impreciso que las acotaciones iniciales: «Route à la campagne avec arbre.

24 En *Fin de partie* se alude claramente a la costumbre reconfortante de recurrir a la acción para paliar la terrible vacuidad del transcurso temporal; es precisamente la fácil solución a la que no recurren Vladimir y Estragon. Como dice Hamm: «Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent paraître raisonnables, mais dont nous avons pris l'habitude». In BECKETT, S., *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 135.

25 BECKETT, S., *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 22.

26 Son múltiples y muy diversas las identidades que crítica, lectores y espectadores han atribuido a Godot, en función de la perspectiva adoptada: metafísica, filosófica, política, etc. Se sabe que Beckett, ante semejante pregunta, recurrente y molesta, contestaba invariablemente lo mismo: *De haber sabido quien es Godot, ya lo habría dicho!*

Soir»²⁷. Circunscrito, porque Vladimir y Estragon se sitúan en un repecho del camino, en ese *plateau* que no sólo es espacio físico y geográfico, sino también escénico. De este modo, se establece un hábil juego de correspondencias entre el espacio dramático de ficción y el espacio escénico, explicitado por el discurso de los personajes, que destroza sistemáticamente la ilusión teatral. Así, en el segundo acto, Vladimir y Estragon toman conciencia de la imposibilidad de escapar de un lugar que, a pesar de estar abierto, se ha convertido en trampa o celda, *plateau*, ya sea meseta o escena, carcelarias ambas. Después de una salida de escena de Estragon, de la que vuelve jadeante y asustado (demostrando así que el peligro se halla fuera, entre bastidores, en el espacio virtual del *hors-scène*) Vladimir concluye: «En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau (...) Nous sommes cernés!»²⁸.

Tal constatación desencadena en Estragón una representación paroxística del miedo, a partir de la figuración de situaciones de tensión propias de las novelas de aventuras o de espías, que les hace permanecer siempre en vilo, al acecho, hasta que llegan los grotescos Pozzo y Lucky. Se trata ésta de una aparición providencial, que *les asegura la velada*, es decir, el espectáculo que les distrae de ellos mismos y les procura divertimento, contribuyendo a que el tiempo transcurra de otra manera, aunque en el mismo sitio de siempre. Menos mal que se trata de un *lugar delicioso*, según comenta irónicamente Estragón, ese lugar que le incita permanentemente a marcharse²⁹, a huir del *horror de la existencia*. Nunca se llega a marchar Estragon: tanto por la imposibilidad de escaparse como por el sabio consejo de Vladimir, que le proporciona el pretexto indiscutible, ese *alibi*, que ritma la obra, a modo de estribillo:

ESTRAGON.—(...) Allons-nous-en.

VLADIMIR.—On ne peut pas.

ESTRAGON.—Pourquoi?

VLADIMIR.—On attend Godot.

ESTRAGON.—C'est vrai.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ El discurso de Estragon viene a invalidar los gestos que indican la didascalia y que representan una inspección del espacio circundante, de doble valor ficcional y escénico, tras la que termina escupiéndolo con evidente desazón. Es una prueba más de la antítesis casi sistemática que establece Beckett entre el gesto y la palabra, entre la indicación didascálica y el discurso de los personajes, siempre susceptible de una doble, o triple, lectura.

Si nos atenemos al texto dramático, el espacio físico donde transcurre la espera no puede estar más desprovisto y desolado, en correspondencia con los páramos que atraviesan Mercier y Camier. Aquí se mantiene de manera hiperbólica una unidad de espacio que se corresponde con la unidad de acción y, en menor medida, de tiempo³⁰. El tiempo de la acción se reduce a dos días, no consecutivos, pues entre ambos ha transcurrido el lapso de tiempo suficiente para que le crezcan algunas hojas al árbol, en un violento e inverosímil *raccourci* entre los dos actos. Ambos comienzan de manera similar, pues la acotación inicial del segundo acto indica permanencia — *Lendemain. Même heure. Même endroit*— y ambos se cierran con las mismas palabras y al caer la noche.

Existe en Beckett una inclinación manifiesta por la hora crepuscular. En *Mercier y Camier*, aquella resultaba determinante, pues marcaba tanto la necesidad de cobijarse para pasar la noche, como de echar un trago, lo que conducía a la pareja, como primera providencia, al bar más próximo, propiciando la ruptura inmediata de su inicial pacto de abstemia.

El desenlace de la obra también se produce al anochecer, al borde del canal: Mercier se queda solo, en la oscuridad, escuchando el ruido del agua, que se confunde con el murmullo de voces, esas que se escuchan cuando baja el telón una vez la función finalizada:

Seul il regarda son ciel s'êteindre, l'ombre se parfaire. L'horizon englouti, il ne le quitta pas des yeux, car il connaissait ses sursauts, par expérience. Dans le noir, il entendait mieux aussi, il entendait des bruits que le long jour lui avait cachés, des murmures humains, par exemple, et la pluie sur l'eau³¹.

En *En attendant Godot* los dos actos se cierran al anochecer. La tarde cae súbitamente, y los dos vagabundos, contentos de haber *matado* otra interminable jornada, hacen como si buscaran un refugio inexistente. En el primer acto, la acotación es considerablemente larga: «La lune se lève, au fond, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une clarté argentée»³². Remite a la atmósfera de una de las imágenes fundacionales del texto, extraída de su memoria pictórica, esto es, el cuadro de G.D.

30 Al igual que hay un espacio *hors scène*, existe, según se ha indicado, un tiempo anterior al que se refieren los personajes en tono nostálgico, a través de breves analepsis o flash-back. En *Mercier et Camier*, el recuerdo de tiempos pasados de aparente felicidad se inmiscuía también de manera esporádica en el diálogo entrecortado: «Ils avaient parlé de cette époque, trop parlé, par bribes, selon leur coutume». *Op. cit.*, p. 13.

31 *Ibid.*, p. 210.

32 *Ibid.*, p. 73.

Friedrich titulado *Dos hombres contemplando la luna* (1819)³³, en el que dos hombres de diferente estatura contemplan la luz de la luna en un paisaje provisto de árbol y piedras. En el segundo acto, la acotación es mínima, indicando un cambio de decorado fulgurante: «Le soleil se couche, la lune se lève»³⁴.

La alusión al crepúsculo viene dada también por el discurso de los personajes, muy breve en el caso de Vladimir y Estragon, que se limitan a constatar un hecho que ya se ha marcado escenográficamente por la atenuación de la luz, pero sorprendentemente larga en el caso de Pozzo, que desarrolla una larguísima tirada descriptiva, verborreica y pseudopoética, en la que destroza, desmitificándolos, todos los tópicos literarios al uso, además de derivar hacia la identificación metafórica entre noche y muerte, en el abrupto final de un monólogo plagado de acotaciones.

AL CABO DE NUESTRO BREVE RECORRIDO, NECESARIAMENTE INCONCLUSO

De lo dicho anteriormente, se desprende que Vladimir y Estragon parecen encontrarse al final de ese camino que Mercier y Camier habían emprendido bajo el signo de la aventura mortal, pues como decía Mercier: «C'est aujourd'hui enfin, après des années de tergiversations, que nous partons, vers une destination inconnue, et dont nous ne reviendrons peut-être pas vivants»³⁵. El isomorfismo simbólico entre el recorrido espacial, el viaje, y el trayecto de la vida resulta, así pues, evidente: la novela de la ruta es también la novela de la vida, sólo que, en *Esperando a Godot*, su signo va a ser no la acción sino la espera, no el movimiento por el espacio, sino el espacio de tiempo que ha de transcurrir para que aquella —la vida— se agote de la mejor manera posible.

En *Esperando a Godot*, el camino, que constituía el espacio ficcional preferente de sus novelas anteriores, y que, tanto Mercier y Camier, como Molloy y Moran, recorrían con esfuerzo, a pesar de sus múltiples achaques, para volver una y otra vez al punto de origen, reaparece en la escena tan sólo como *script situacional*³⁶, esto es, para generar en el lector una espera que se va a frustrar de manera sistemática. Si el *script* proporciona el marco de

33 En el transcurso de una visita a la colección de Friedrich expuesta en el Museo Mies Van de Rohe, Beckett, señalando el citado cuadro, comentó a su amiga y crítico teatral Ruby Cohn: «Sabes, aquí está el origen de *Esperando a Godot*», in KNOWLSON, J., *Beckett*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 485.

34 BECKETT, S., *En attendant Godot*, op. cit., p. 131.

35 BECKETT, S., *Mercier et Camier*, op. cit., p. 24.

36 GERVAIS, B., *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 165.

una acción previsible y cerrada, fácilmente reconocible por el lector, también sirve para la creación de un contexto de estereotipos susceptible de ser subvertido. Así, el camino, lugar por excelencia de la novela de aventuras desde los tiempos más remotos, y convertido en topos literario de la narrativa tradicional, íntimamente ligado al motivo del viaje, se transforma en *Godot* en lugar de inmovilidad y estatismo.

Ya no se hace ruta alguna, sino que se espera que la recorran otros, como Pozzo y Lucky, o el propio Godot. Los primeros pasan por el lugar, en dos ocasiones en las que sus respectivos papeles se invierten; el segundo, a través de su enviado, pospone indefinidamente su llegada, otorgando a los dos personajes una excusa para vivir y seguir anclados en un aquí y ahora de duración indefinida.

En *Mercier et Camier* existía aún esa manifestación figurativa del deseo a través del desplazamiento continuo, aunque inútil, en función de una voluntad que alternaba la búsqueda y la huída. La huída de un aquí al que irremediamente estaban condenados a volver, la búsqueda de un lugar donde asentarse —y sosegarse— en el espacio. Ambas han desaparecido como motor de acción en *Godot*, donde el peso de la intriga recae en la Palabra que intenta devorar el Tiempo, para terminar siendo devorada por él, habiéndose los personajes de inventar sobre la marcha, la marcha de su discurso, una coartada válida, aunque fútil, de existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
 — *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
 — *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
 — *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970.
- CARRIEDO, L., «La trilogía narrativa de Samuel Beckett: el exilio del ser y del lenguaje» in *Revista de Filología Francesa*, nº 6, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 61-71.
- «Poética de la desorientación en la narrativa de Samuel Beckett», in PÉREZ - CABALLOS - RAVENTÓS (eds.), *Creación espacial y narración literaria*, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 162-169.
- CLÉMENT, B., *L'Oeuvre sans qualités. Rhétorique de S. Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

- GERVAIS, B., *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- GREIMAS, A.J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- KNOWLSON, J., *Beckett*, Paris, Actes Sud, 1999.
- KNOWLSON, J. - MC MILLAN, D., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, Faber and Faber, Grove Press, Londres-New York, 1994.
- ROBBE-GRILLET, A., «Samuel Beckett ou la présence sur scène», in *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963, pp. 95-107.

EL ESPACIO EVANESCENTE EN *GARGANTUA Y PANTAGRUEL* DE RABELAIS

BEATRIZ COCA MÉNDEZ
Universidad de Valladolid

El espacio difuminado y borroso en el que transcurren las mitologías pantagruelinas se debe a tanto a la intencionalidad del autor como a la naturaleza gigantesca de los héroes epónimos. El picturalismo¹, el interés por la realidad circundante y contemporánea, se traduce en la presencia de retazos de vida, lo cual es un testimonio de la visión, de la experiencia del escritor², a pesar de que estas alusiones vienen dadas por los personajes, los lugares y el tiempo de la ficción narrativa. Además, si Rabelais contraviene los preceptos humanistas que reprueban la prosa de ficción, no cesa en su empeño edificante y, por lo tanto, moldea la ficción de las gestas gigantescas conjugando los parámetros de un *illo tempore* ancestral con la realidad palpitante; de manera que la realidad ambienta la ficción de su prosa y ésta es el pretexto para reflejarla³, aunque sea distorsionada. Este libertino enredo entre realidad y fantasía obedece a una *inventio* personal, dado que el «parfum d'époque» con el que Rabelais aromatiza la prosa obedece a su mirada crítica, a fin de ilustrar el sueño del humanismo. Esto explica que Gargantúa y Pantagruel frecuenten gentes de toda índole, asistan a escenas campestres y a sesudas disputas, y estudien en París, donde se enfrentan a instituciones familiares de Rabelais. No obstante, la naturaleza gigantesca de los protago-

1 MÉNAGER, D., *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*, Paris, Bordas, 1968, pp. 160-161.

2 MUCHEMBLED, R., «Le temps des médiateurs», in *L'invention de l'homme moderne*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1988, p. 95.

3 JOURDA, P., *Le Gargantua de Rabelais*, Paris, Nizet, 1969, p. 147.

nistas y su facilidad para desplazarse favorecen la labilidad espacio-temporal de estas crónicas. Siendo indiscutible la originalidad de las mitologías pantagruelinas, éstas no surgen *ex nihilo* y para saborear la novedad de esta prosa hay que tener en cuenta el numen que inspiró a Rabelais: *Les grandes et inestimables cronicques du grand et énorme geant Gargantua*, publicadas en 1532. Cualesquiera que sean las causas que le empujan a darles una continuación en la nueva crónica de *Pantagruel*, es obvio que Rabelais ha de respetar el peso de la tradición, es decir, adoptar y aclimatar a su universo literario los estereotipos del gigante ancestral que perviven en el imaginario colectivo: la fuerza y la altura excepcionales, la reputación de «gros mangeur et gros buveur» y, por último, el ayudar a un rey injustamente agredido.

PANTAGRUEL

Las *Inestimables* gratifican a Rabelais con un cómodo esquema tripartito, en el que entrevera las esperanzas del naciente siglo XVI. Sin embargo, la desigual acogida que *Pantagruel* tuvo entre los lectores provoca la aparición de *Gargantua*, en la que Rabelais es más explícito en sus intenciones. En este sentido, la escritura «à rebours»⁴ es indicativa de la voluntad del autor por dar a sus mitologías la linealidad y la sucesión de las que carecían en apariencia, de ahí que *Pantagruel* se transforme en el segundo libro que impone la lógica de la filiación. Este deseo por alejarse del fondo gargantuino es manifiesto en la idéntica disposición del gigantismo en el preludio y final de la crónica, de lo que se infiere la poca vocación de Rabelais por sublimarlo. En cambio, la impronta de la realidad en los capítulos relativos a la educación destaca el interés por la vida ordinaria, en la vida cívica, la mirada del gigante actúa como un correctivo porque, al medirse con los usos e instituciones coetáneos de Rabelais, adquiere un valor intelectual y ético.

El advenimiento de la nueva pareja mítica Gargantúa / Pantagruel ratifica la originalidad de Rabelais. La sutil disposición de los gestos y gestas que honran al proto-Gargantúa legendario dan lugar a un doble relato de formación: Pantagruel es el beneficiario de los gestos, mientras que Gargantúa es el adalid de las gestas que perpetúa la tradición gargantuina. Este bricolaje narrativo no es sino la consecuencia de la propia re-escritura, de modo que la cronología de la creación y de la ficción esclarece la perspectiva de futuro y el mito fundador del nuevo linaje de la casa de Utopía. Con esto queremos decir que Pantagruel, el intruso que alteró la tradición gargantuina,

⁴ MARI, P., *François Rabelais. Pantagruel. Gargantua*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 37.

es el depositario de una nueva casta y, por lo tanto, de una nueva fundación, de ahí que Rabelais permute las relaciones de vasallaje, que pervivían en las crónicas gargantuinas, por las de filiación: padre / hijo, rey / heredero. La aparición *Pantagruel*, inspirada en las *Inestimables*, tiene como consecuencia el advenimiento de un nuevo Gargantúa: uno que se pierde en el imaginario folclórico y colectivo, y otro que resurge después de Pantagruel. Atendiendo a la cronología de la ficción, el lamento del tiempo «ténébreux et sentant l'infidélité et calamité des Ghotz» solicita la doble ubicación espacio-temporal de las mitologías pantagruelinas. En consecuencia, la extranjería de Pantagruel requiere la novedosa ubicación de su reino, mientras que la inveterada asociación del Gargantúa mítico a la geografía francesa explica la omnipresencia de un territorio más real y menos difuminado en la crónica paterna.

La cronología de la creación se salda, pues, con dos mitos fundacionales. Es indiscutible que Pantagruel constituye el primer relato de los orígenes, en el que Gargantúa aparece sólo de manera testimonial y bastante alejado de los estereotipos gigantescos. Sin embargo, Rabelais conserva el aire legendario y propio de las cronologías, «Gargantua, en son eage de quatre cens quatre-vingtz quarante et quatre ans, engendra son filz Pantagruel», pasado remoto que parece corresponder al tiempo gótico necesario para que se gesten las aspiraciones del primer humanismo⁵. El sueño de concordia y de romper moldes⁶ que le inspira da sentido al nuevo emplazamiento: Utopía.

La onomástica de este reino es sustantiva, porque el sentido de «nolugar, imposible de localizar» exime de las contingencias de la realidad tangible⁷, al igual que la evanescencia de las fronteras favorece la facilidad del gigante para traspasarlas. La extranjería de Pantagruel, la cosmogonía bufa que precede su advenimiento y la encomienda que recibe contra los monstruos de la razón solicitan la ubicación *a remotis* de un reino imaginario. La geografía fantasiosa de esta nueva fundación conjuga el relato de formación y la sed de hazañas prodigiosas, es decir, una andadura que arranca en una mirífica edad de oro, la instrucción parisina y el regreso a Utopía para restablecer el orden quebrantado.

5 GARIN, E., *L'éducation de l'homme moderne 1400-1600*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1968, p. 72.

6 LESTRINGANT, F., «Renaissance ou XVIe siècle? Une modernité étranglée», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 102, 2002, p. 763.

7 RENAUD, M., «Le livre / le monde. Notes sur l'idée de nature chez Rabelais», in *Rabelais. Actes de la journée d'étude du 20 octobre 1995*, Cahiers Textuel, n° 15, 1996, p. 67.

El cometido del «rey de los Dipsodas» es proporcional a la infinitud geográfica de los espacios que ha de visitar. Teniendo en cuenta que la educación del príncipe ha de ser sancionada con las proezas guerreras, no es insustancial que Rabelais fundamente el gigantismo en los capítulos referentes a la infancia de su héroe. Con esta ocurrencia Rabelais contraviene el peso de la tradición, aunque la educación proporciona a Pantagruel el privilegio de vivir aventuras propias. El abandono del hogar paterno y, por ende, su traslado de Utopía a París —«l'envoya à echole pour apprendre et passer son jeune eage»— perpetúa la intrínseca envergadura física del gigante. Además, para dar credibilidad a su periplo universitario, Pantagruel tenía que ser tan viajero como el Gargantúa legendario, dando muestras de su fuerza y dejando en la geografía las huellas de su paso —«au chemin fist le pont du Guard et l'amphitéâtre de Nîmes, en moins de troys heures»—.

La novedosa geografía por la que ahora transita Pantagruel poco tiene que ver con un reino nebuloso, de manera que la secuenciación de topónimos aporta un sentido de veracidad, de concreción, unas veces por la alusión a monumentos —la Pierre Levée de Poitiers, el subterráneo de Valence, el campanario de Orleáns— y otras por el recuerdo de acontecimientos —la peste de Angers, las persecuciones a los luteranos en Toulouse—. La fugaz permanencia del héroe en la villas visitadas da la razón a Lestringant cuando afirma «ils n'impliquent guère de conséquences quant à la suite de la narration et peuvent être oubliés aussitôt que produits»⁸; sin embargo, se puede objetar que Rabelais se vale de la habilidad espacial para estigmatizar sus fobias. En este sentido, el tour universitario de Pantagruel recrea el topos del «*estudiosus vagans*»⁹ y, por lo tanto, difícil es determinar si con él Rabelais pretendía clasificar universidades o estigmatizar su inoperancia¹⁰. En cualquier caso, Rabelais pone en escena una curiosa búsqueda del saber gracias a la atmósfera lúdica de un itinerario jalonado con juegos y divertimentos. En este telón de fondo se establece una relación de causa/efecto entre un dudoso provecho y las manifestaciones del gigantismo. La concatenación «vint à... s'en partit» es injustificable sin el carácter errático del gigante y, sobre todo, sin la envergadura de unas buenas piernas: «à troys pasa et un sault vint à Angiers».

8 LESTRINGANT, F., «Rabelais et le récit toponymique», in *Poétique*, nº 50, 1982, p. 208.

9 MANDROU, R., *Des humanistes aux hommes de science*, Paris, Seuil, 1973, p. 32.

10 PLATTARD, J., *L'oeuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1967, p. 53.

Ahora bien, para que este periplo universitario tenga los visos de un viaje iniciático¹¹, la educación de Pantagruel ha de inscribirse en episodios de marcado aire escolástico, a fin de que sea más evidente el concepto ornamental de cultura que se había entronizado, es decir, la discusión aparatosa de asuntos minúsculos expresada en un lenguaje tan técnico que casi resultaba esotérico:

Ainsi vint à Bourges où estudia bien long temps et proffita beaucoup en la faculté des loix. Et disoit aulcunesfois que les livres des loix luy semblo-yent une belle robbe d'or triumpante et précieuse à merveilles, qui feust brodée de merde, «car disoit il, au monde n'y a livres tant beaulx, tant aornés, tant elegans, comme sont les textes des Pandectes, mais la brodure d'iceulx, c'est assavoir la glose de Accurse est tan salle, tant infame, et punaise, que ce n'est que ordure et villenie»¹².

A tal efecto, Rabelais no pierde de vista la realidad contemporánea para situar su primera crónica en la órbita del progreso, y por ello recurre a la ambigüedad temporal para trazar el panorama universitario y la enseñanza que prodiga «l'alme, inclite et célèbre académie que l'on vocite Lutèce». La indefinición cronológica de estos capítulos —el encuentro con el estudiante limosín, la visita a la librería de San Víctor y la carta de Gargantúa— constituyen el reverso del himno glorioso del saber que traza Gargantúa en su misiva. Con esta astucia Rabelais estigmatiza los usos de su tiempo, porque la petulancia inveterada de los limosines¹³ se aviene a la sátira de un saber tan pomposo como el que alberga la Librería de San Víctor.

La salvaguarda que pudiera proporcionar el pintoresquismo del estudiante limosín poco tiene que ver con la alusión directa a esa imponente biblioteca, que gozó de la protección real. El burlesco fondo bibliográfico que desgrana Rabelais es fruto de su habilidad para conjugar la realidad y la fantasía: la realidad por la importancia que tenía esa biblioteca, la fantasía por su pericia para escamotear la hostilidad que profesaba a Erasmo en particular y al humanismo en general. La audacia de Rabelais es doble, ya sitúa este capítulo en un pasado remoto y, en buena lógica, no hay mención alguna a las obras escritas o publicadas en 1532, circunstancia que ratifica que la crónica

11 DEFAUX, G., «Deux paraboles de l'humanisme chrétien: Pantagruel et Pic de la Mirandola», in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, Société d'éditions «Les Belles Lettres», n° 30, 1978, p. 51.

12 *Pantagruel*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», cap. V, p. 231.

13 DEFAUX, G., *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVIe siècle*, La Haye, Nijhoff, 1973, p. 84.

de Pantagruel se sitúa en una perspectiva de futuro: «dans la mesure où la satire de la bibliothèque a un certain parfum d'époque, elle nous renvoie à la fin du XV^e siècle et jusque vers le début des années 1520»¹⁴.

La estancia parisina de Pantagruel es un proceso a la Facultad de Teología y favorece la trasfiguración de Pantagruel, de modo que ya puede emprender su cruzada contra las «tromperies, cautèles de Cepola», es decir, contra esa noción que hizo de la cultura un ornato.

Como la declaración de la guerra establece el fin de la instrucción del príncipe, Pantagruel ha de regresar a su reino para restablecer el orden quebrantado y, por lo tanto, ha de demostrar los frutos del aprendizaje. El abandono de un espacio conocido, París, y el retorno a un reino, cuya ubicación es imposible de determinar, explica el largo recorrido para ganar el puerto de Utopía. Esta nueva singularidad da verosimilitud al itinerario que siguen Pantagruel y sus adyuvantes, y que curiosamente reproduce el itinerario seguido para llegar a las Indias. No obstante, la irrealidad de Utopía solicita la intrusión de una geografía ficticia en las últimas escalas de este periplo: «Passans par Medem, par Uti, par Udem, par Gelasim, par les isles des Phées, et jouxte le royaulme de Achorie, finalement arriverent au port de Utopie: distant de la ville des Amaurotes par troys lieues, et quelque peu davantaige»¹⁵.

En suma, el espacio evanescente de esta prosa se aviene a la verosimilitud que exige el gigantismo del héroe epónimo. En otro orden de cosas, la extranjería de Pantagruel en el tejido gargantuino requiere que deambule por espacios ignotos, para que no fuese fagocitado por la tradición. En última instancia, dado que Pantagruel es el fundador de las mitologías pantagruelinas su señorío tiene que ser novedoso y tan evanescente que solo merecerá una alusión en el *Tiers Livre* (capítulo 1).

GARGANTUA

Por coherencia, la crónica de Gargantúa exige repetir el mismo esquema narrativo, al igual que la cronología de la ficción solicita destacar aquellos episodios que honran las gestas del Gargantúa legendario, aunque adaptados a las requisitorias del «temps caphart». Si la topografía ficticia de Pantagruel sitúa esta crónica en la órbita del progreso, la impronta chinesca en la crónica paterna ha de entenderse como un paso atrás, con el fin de dar cartas de naturaleza a la encomienda del «rey de los alterados». Además, Rabelais ha

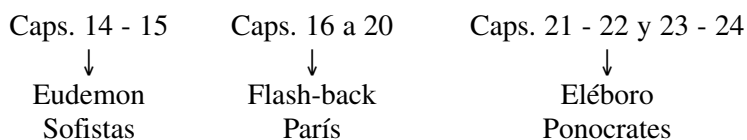
14 SCREECH, M.A., *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1979, p. 88.

15 *Pantagruel*, *op. cit.*, cap. XXIII, p. 301.

de conservar la inveterada asociación del Gargantúa legendario a la geografía francesa¹⁶, para que la filiación de esta nueva crónica parezca la continuación que pretendió con Pantagruel.

Como consecuencia de esta vuelta atrás, *La vie treshorricque du grand Gargantua* conserva la tríada ancestral —Gargamelle, Grandgousier y Gargantúa— porque la verosimilitud de la ficción narrativa así lo requiere. No obstante, Rabelais tampoco elude las novedades ya ensayadas en Pantagruel, de manera que la fundación de la casa de Utopía ha de ir secundada con un nuevo emplazamiento geográfico: su Chinon natal. Si en la primera crónica, Rabelais se sirve de una geografía ficticia, ahora la concreción espacial sufre los efectos de la sombra gigantesca, de modo que el espacio se dilata y adquiere unas dimensiones descomunales.

En este escenario también se representa la formación del héroe, de manera que se vuelve a repetir el esquema tripartito de *Pantagruel*. La educación es el signo más evidente de las novedades ya ensayadas; ésta implica el abandono del hogar paterno y se acompaña con el motivo del viaje que, lógicamente, se corona en París. No obstante, en la antesala de la educación parisina Rabelais juega deliberadamente con los parámetros temporales, como ya hiciera en *Pantagruel*, de manera que la ambigüedad que opone antaño/ahora es el pretexto para estigmatizar nuevamente la educación: «affin d'entendre par quel moyen, en si long temps, ses antiques precepteurs l'avoient rendu tant fat, niays et ignorant»¹⁷. Bajo el velo aparente de la sucesión lineal de la trama, asoma la habilidad de Rabelais para fragmentarla, procedimiento que contribuye a emplazar en el pasado remoto aquello que se presentó como pasado inmediato; de modo que la oposición de categorías temporales adquiere un sentido absoluto y literal:



La evanescencia del espacio da paso a la inmensidad temporal. Obviamente, la dilatación de la educación sofista es una forma de estigmatizarla, aunque también es el pretexto para situarla en un tiempo pretérito: «quelle différence y a entre le sçavoir de voz resveurs matéologiens du

16 PILLARD, G.-E., *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*, Paris, Imago, 1987, pp. 54-76.

17 HUCHON, M., *Gargantua*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», cap. XXI, p. 56.

temps jadis et les jeunes gens de maintenant»¹⁸. A tal efecto, Rabelais la emplaza definitivamente en el pasado gótico anterior a la imprenta, cuando sitúa el fallecimiento¹⁹ de Thubal Holoferne en «l'an mil quatre cens et vingt». El abandono del espacio paterno —«pour cognoistre quel estoit l'estude des jouvenceaulx de France en icelluy temps»—, supone un paso adelante en la conquista del ansiado tiempo presente y, por ello, contiene el germen del cambio que sufrirá Gargantúa: el paso a la edad adulta y la toma de conciencia de las funciones que le están reservadas como príncipe.

La perspectiva de futuro es paralela al cambio espacial. Ahora bien, para que esto sea posible, Rabelais recurre al gigantismo y al recuerdo de las crónicas gargantuinas. Como París era un alto en el camino del gigante legendario, Rabelais devuelve a su criatura el fiel jamelgo, compañero de fatigas en la infancia que reproducen las *Cronicques*, para ilustrar el motivo del viaje, con sus respectivas etapas: Orléans, París y, en el futuro, el regreso al señorío de Grandgousier. Los dos episodios tomados de las *Cronicques* abren un período de transición entre el pasado escolástico y el futuro de la nueva pedagogía, de manera que este paréntesis atiende al relato de formación y a la ficción de las aventuras gargantuinas: el combate caballar contra las moscas bovinas y el robo de las campanas de Notre-Dame.

Teniendo en cuenta la cronología de la creación, la ausencia de Merlín en esta nueva crónica es poco llamativa, habida cuenta de la ostensible emancipación del legado artúrico en Pantagruel. Sin atenuar la avidez de maravillas, la fascinante yegua, dádiva del rey de Numidia, permite obviar los sortilegios de Merlín y dar verosimilitud a la facilidad para traspasar fronteras. Además la enormidad de la yegua y, especialmente, la asombrosa dimensión de su cola fundamentan el episodio que sorprende a la tropa gargantuina en Orléans. En este bosque, la mezcla de realismo y fantasía es relevante, ya que la exactitud de sus dimensiones —«la longueur de trente et cinq lieues, et de largeur dix et sept»— prefigura las secuencias de la tala. La teatralidad del gigantismo se pone al servicio de las causas nobles, de modo que el tono épico-burlesco, atiende a la cómica investidura caballeresca de la mula y al singular combate que libra, «vengea honestement tous les oultraiges». La impertinencia díptera se metamorfosea en un ejemplar acto civilizador, cuando Rabelais trasmuta el instinto animal en un instrumento de justicia y de fertilidad. En este sentido Rabelais, se habría valido

¹⁸ *Ibid.*, cap. XV, p. 44.

¹⁹ *Gargantua*, *op. cit.*, p. 1102.

de la ausencia de bosques en la Beauce para destacar el origen de los beneficios agrícolas que de ella resultan²⁰.

En esta nueva crónica, París es un destino más que obligado. Ahora, la cronología de la ficción solicita que Rabelais sea más explícito, con el objeto de realzar la magnitud del acontecimiento. A tal efecto, la inveterada asociación gargantuina con las campanas favorece el registro del gigantismo²¹, lo que no conlleva la gigantización del lugar. Habida cuenta del contexto que lo sitúa Rabelais, esta rapacería es significativa, por cuanto simboliza una concepción de la vida religiosa y de la pedagogía, es decir, por aludir a la todopoderosa Sorbona. Rabelais, valiéndose de un signo emblemático, podía enlazar este episodio con los anteriores y entronizar la sátira cómica de los teólogos *du temps jadis*.

Quizá inspirado en el «art stéganographique»²², Rabelais amplifica y transforma este legendario robo, hasta el punto de darle un significado político. El contexto histórico en el que lo sitúa se hace eco de las circunstancias que rodearon el *Affaire des Placards*²³, de ahí que las intenciones de Rabelais trasciendan el divertimento gigantesco. La relevancia de estas históricas sombras chinescas se debe a la *dispositio* de los motivos tradicionales, hasta el punto de que el contexto histórico ensombrece la carga folclórica y, lo más llamativo, Gargantúa se eclipsa ante el protagonismo del representante teológico: Janotus de Bragmardo.

La historia contemporánea incide en el desarrollo novelesco de esta andadura y, por lo mismo, en la causalidad de los acontecimientos. La admiración irrespetuosa que provoca la altura del gigante ahora desata la ira de Gargantúa contra la necedad parisina, detalle que Rabelais aprovecha para encubrir sus simpatías por el evangelismo, cuando compara la muchedumbre parisina con la congregada por un «porteur de rogatons» y el escaso predicamento de un «bon prescheur évangélique».

En adelante, la educación principesca se puebla con manifestaciones de un gigantismo de cuño rabelaisiano y, por lo tanto, ajeno a la fuente inspiradora.

20 HOFFMANN, G., «Rabelais à la limite de la fable: le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste», in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 34, 1992, pp. 27-39.

21 DONTENVILLE, H., *La France mythologique*, Paris, Henri Veyrier, 1966, pp. 333 y 341.

22 *Gargantua*, *op. cit.*, pp. 1045-1050.

23 DEFAUX, G., «Rabelais et les cloches de Notre-Dame», in *Études Rabelaisiennes*, T. IX, Genève, Droz, 1971, p. 8. SCREECH, M.A., *op.cit.*, p. 211.

La declaración de la guerra pone fin al «repos d'estude» y fuerza el regreso de Gargantúa al hogar paterno. Lógicamente, este cambio de escenario obedece al espíritu edificante de esta nueva etapa; ahora bien, es significativo que Rabelais, a diferencia de las *Croniques*, recupere el protagonismo de la yegua —XXVIII—, lo que le permite soslayar las facilidades de lo maravilloso; aunque, la recuperación del gigantismo es un indicio de la gravedad de los acontecimientos y de la celeridad con que Gargantúa ha de llegar a su señorío. Por otra parte, el recuperado protagonismo de la yegua se debe a que la guerra Picrocholina no acontece en un país situado *a remotis*, sino en pleno corazón chinonés; en consecuencia este regreso tampoco reproduce el viaje de Pantagruel a una *terra incognitae*.

El cometido de la yegua es facilitar el retorno veloz a la Roche-Clermault; aunque también es el pretexto para introducir un juego de dimensiones, donde se mezclan la escala gigantesca y la humana, la fantasía y la precisión realista²⁴. Cual caballo de posta, este rocín da continuidad a asuntos ya planteados, de modo que esta nueva etapa condensa y teatraliza los gestos que laurean al gigante adulto.

En este momento crucial del relato, el gigantismo es una garantía de triunfo para hacer frente a la magnitud de los acontecimientos. El espacio geográfico se dilata al ritmo imparable de la «folle responce» enemiga, de manera que el altercado vecinal de Lerné adquiere tales proporciones que hacen de Chinon el escenario de una conflagración mundial:

En ces mesmes jours, ceulx de Bessé, du Marché vieux, du bourg saint Jacques, du Trainneau, de Parillé, de Rivière, des roches saint Paoul, du Vau breton, de Pautille, de Brehemont, du pont de Clam, de Cravant, de Grandmont, des Bourdes, de la ville au Mere, de Huymes, de Sergé, de Hussé, de saint Louant, de Panzoust, des Coldreaux, de Verron, de Coulaines, de Chosé, de Varenes, de Bourgueil, de l'isle Boucard, du

24 «Nul détail, nul propos n'est inventé: c'est la vie même», dijo Lefranc acerca del realismo de esta guerra. A partir de este análisis, se ha aceptado que Rabelais se inspira en un litigio paterno y que, con una precisión escrupulosa, el mapa de las operaciones moviliza villorrios, recuerdo de la infancia. Echando mano de esta evocación y apelando al talento iconoclasta del autor, Dontenville barrunta que, para la onomástica de la yegua, Rabelais pudo recordar el nombre de un estanque próximo a Chinon llamado «la Grand Jument», lo cual justificaría el aguacero caballar que diezma las huestes de Picrocholle en el «gué de Vède». En cuanto al árbol de san Martín, la solidez de un dolmen llamado la «Allée couverte de la Pierre Folle» le habría inspirado las dimensiones colosales de este arma, *in* DONTENVILLE H., *op. cit.*, p. 334.

Croulay, de Narsy, de Cande, de Montsoreau, et aultres lieux confins
envoierent devers Grandgousier embassades...²⁵.

La dimensión de este enfrentamiento requiere, por lo tanto, que la aparición de Gargantúa se ciña a los convencionalismos tradicionales; aunque el fragor de esta guerra proclama el elogio razón contra la locura. Siguiendo el ejemplo de Pantagruel, el gigantismo se pone al servicio del orden y de la astucia concertada para enmendar los excesos del monarca colérico. Por ello, en un primer tiempo se establece una correspondencia entre la dilatación espacial y el gigantismo que también atrapa a los adyuvantes de Gargantúa. En contrapartida, el gigantismo geográfico realza la enajenación ambiciosa que hostiga a las huestes Picrocholinas, hasta el punto de que el delirio de conquista virtual parece ser el único acicate del Estado Mayor de Picrochole.

La magnitud y el largo desarrollo de esta contienda modifican considerablemente el significado del soberano agresor. La cadencia de las plazas asaltadas se corresponde con el protagonismo de Picrochole, que ya no se ve eclipsado por sus vasallos. Evidentemente, este carácter nefando da más relumbrón al monarca protector, pero también honorífica a Picrochole porque se ve elevado a una dignidad hasta ahora inaudita: la encarnación del tirano, según la increpa Ulrich Gallet: «vouldroyz-tu comme tyran perfide, piller ainsi et dissiper le royaulme de mon maistre?».

La inmortalidad de Picrochole resulta de un esmerado trabajo de elaboración, en el que se superponen tres tipologías: el señor provincial, el tirano contemporáneo y el agresor universal. Aun cuando Rabelais se sirve de los recuerdos familiares, la ficción trasciende los vínculos con la realidad afectiva por las alusiones que hay a la realidad contemporánea. El aire histórico de esta guerra se debe a la rivalidad que enfrentó a Francisco I y a Carlos V, de manera que el largo conflicto que los opuso habría bastado para que el público identificase a Picrochole con el emperador.

Según su costumbre, Rabelais no menciona a Carlos V, pero la cadencia del «passons outre», en todas sus variantes, es una transparente alusión a su divisa. Además, el consejo de guerra de Picrochole precipita la identificación²⁶, cuando se menciona explícitamente el emblema imperial: «vous passerez par l'estroit de Sibyle, et là érigerez deux colonnes plus magnifiques que celles de Hercules à perpétuelle mémoire de vostre nom». Esta alusión

25 *Gargantua*, *op. cit.*, cap. XLVII, pp. 126-127.

26 SCREECH, M.A., *op.cit.*, pp. 221-223.

es significativa porque simboliza la extensión de un imperio hasta entonces inimaginable. Si bien, la sátira rabelaisiana lo hace aún más inimaginable dando la palabra a los consejeros, cuyos parlamentos espolean la ambición de Picrochole. Más allá del afán propagandístico de Rabelais, el protagonismo del estado Mayor hace de Picrochole un caricaturesco «*prétendant et aspirant à l'empire univers*».

El desarrollo de esta contienda establece una relación de proporcionalidad entre la sinrazón agresora y la dilatación geográfica, de manera que la intemperancia patológica de Picrochole adquiere un significado moral: el orden será el correctivo al desorden. Esto explica, por lo tanto, la imponente movilización de hombres que ponen sus armas al servicio de Grandgousier y el correctivo que les impone Gargantúa, permutando un ejército ordinario por otro ordinario:

Seulement envoya qui ameneroit en ordre les legions lesquelles entretenoit ordinairement en ses places de la Deviniere, de Chaviny, de Gravot, et Quinquenays montant en nombre deux mille cinq cens hommes d'armes, soixante et six mille hommes de pied, vingt et six mille arquebuziers, deux cens grosses pieces d'artillerye, vingt et deux mille Pionniers, et six mille chevaux légers²⁷.

Como la ficción épica augura la perdición del monarca agresor, el dualismo entre el buen monarca y el tirano va más allá de un binomio maniqueo. Al quebrantar la sociabilidad, la guerra moviliza personajes variopintos, de modo que la restitución del orden no es más que el empeño por restablecer el bien común y la armonía social.

A pesar de las concesiones al relumbrón de las gestas gigantescas, la evanescencia espacial y la honda transformación del gigante dan cuanta de las esperanzas depositadas en la potencialidad del hombre para cambiar y transformarse²⁸. Esto nos lleva a pensar, siguiendo a Jean Paris²⁹, que la instrucción del príncipe y la guerra están íntimamente relacionadas, no tanto porque ésta ponga fin al «*repos d'étude*» como que el delirio de conquista tiene un efecto adverso, es decir, la restitución del sueño del humanismo.

²⁷ *Gargantua*, *op. cit.*, cap. XLVII, p. 127.

²⁸ JEANNERET, M., «Rabelais une poétique de la métamorphose», *Poétique*, n° 103, 1995, p. 261.

²⁹ PARIS, J., *Rabelais au futur*, Paris, du Seuil, 1970, p. 109.

WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966.

En última instancia, el espíritu crítico de Rabelais se camufla entre el juego de espejismo que emana de la presencia gigantesca. Como la poética de Rabelais obedece al *serio ludere*, el desarrollo de las mitologías pantagruelinas no desdora el encomio de los *studia humanitatis*, por ello el legado popular se inserta en la trama atendiendo a una causalidad y, sobre todo, para ilustrar los postulados del autor. *Ridentem dicere verum*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEFAUX, G., «Rabelais et les cloches de Notre-Dame», in *Études Rabelaisiennes*, T. IX, Genève, Droz, 1971.
- *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Nijhoff, 1973.
- «Deux paraboles de l'humanisme chrétien: Pantagruel et Pic de la Mirandola», in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, Société d'éditions «Les Belles Lettres», n° 30, 1978.
- DONTENVILLE, H., *La France mythologique*, Paris, Henri Veyrier, 1966.
- GARIN, E., *L'éducation de l'homme moderne 1400-1600*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1968.
- HOFFMANN, G., «Rabelais à la limite de la fable: le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste», in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 34, 1992.
- HUCHON, M., *Gargantua. Notes et variantes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 1102.
- JEANNERET, M., «Rabelais une poétique de la métamorphose», in *Poétique*, n° 103, 1995.
- JOURDA, P., *Le Gargantua de Rabelais*, Paris, Nizet, 1969.
- LESTRINGANT, F., «Rabelais et le récit toponymique», in *Poétique*, n° 50, 1982.
- «Renaissance ou XVI^e siècle? Une modernité étranglée», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 102, 2002.
- MANDROU, R., *Des humanistes aux hommes de science*, Paris, Seuil, 1973.
- MARI, P., *François Rabelais. Pantagruel. Gargantua*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- MÉNAGER, D., *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1968.

- MUCHEMBLED, R., «Le temps des médiateurs», in *L'invention de l'homme moderne*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1988, pp. 83-134.
- PARIS, J., *Rabelais au futur*, Paris, Seuil, 1970.
- PILLARD, G.-E., *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*, Paris, Imago, 1987.
- PLATTARD, J., *L'oeuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1967.
- RENAUD, M., «Le livre/le monde. Notes sur l'idée de nature chez Rabelais», in *Rabelais. Actes de la journée d'étude du 20 octobre 1995*, Cahiers Textuel, n° 15, 1996.
- SCREECH, M.A., *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1979.

ESPACES DE LA MODERNITÉ ET DOUCEUR DE VIVRE

M.^a ISABEL CORBÍ SÁEZ
Universidad de Alicante

Assez de mots, assez de phrases! ô vie réelle,
Sans art et sans métaphores, sois à moi.
Viens dans mes bras, sur mes genoux,
Viens dans mon coeur, viens dans mes vers, ma vie.
Je te vois devant moi, ouverte, interminable [...]¹.

Valery Larbaud a sans aucun doute contribué à la rénovation du genre narratif avec ses deux nouvelles en monologue intérieur *Amants heureux amants*² et *Mon plus secret conseil*³. Certes, son acheminement vers la modernité remonte à des oeuvres antérieures tel que le *Journal intime d'A. O. Barnabooth*⁴ et même encore plus antérieures *Enfantines*⁵, mais qu'en

1 LARBAUD, V., «Musique après une lecture», in *Poèmes par un riche amateur, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958, p. 57.

2 LARBAUD, V., «Amants heureux amants», in *La Nouvelle Revue Française*, t. XVII, Paris, nov. 1921.

3 LARBAUD, V., «Mon plus secret conseil...», in *La Nouvelle Revue Française*, t. XXI, sept./oct. 1923.

4 LARBAUD, V., «A. O. Barnabooth: journal d'un milliardaire», *La Nouvelle Revue Française*, t. IX, mars, avril, mai, juin 1913. La première publication des oeuvres d'A. O. Barnabooth remonte à 1908 avec *Poèmes par un riche amateur*. Dans ce cas le nom de Valery Larbaud n'apparaît pas. Composé des poèmes d'A. O. Barnabooth, du conte «Le pauvre cheminier» et d'une biographie rédigée par X. M. Tournier de Zamble. Le titre des ouvrages destinés au public étant: *Le livre de M. Barnabooth. Prose et vers* et de ceux destinés aux collègues étant: *Poèmes par un riche amateur, ou oeuvres françaises de M. Barnabooth*. C'est dans la deuxième série de Barnabooth que le nom de Valery Larbaud apparaît comme éditeur.

est-il des poésies⁶ qui occupent une place unique dans son oeuvre. Les quelques vers avec lesquels nous commençons notre communication nous mettent sur la voie et anticipent déjà que le «riche amateur» s'est fait écho de la situation de la «crise des valeurs symbolistes»⁷ du début du XX^e siècle et tient compte du point de convergence de ces tendances poétiques confuses: une poésie nouvelle qui colle de très près la vie, la vie réelle dans toute sa splendeur, sa complexité et sa richesse. L'égarément dans l'imaginaire, dans l'au-delà, dans ces paradis perdus —berceau par excellence de l'absolu symboliste— ne retient donc plus l'attention des poètes. Michel Décaudin insiste précisément sur les manifestations diverses qui s'érigent contre le symbolisme «au nom de la vie, de la nature, de la cité, des valeurs du coeur, de la simplicité et de la clarté»⁸.

Valery Larbaud, s'est nourri sans aucun doute des enseignements symbolistes dans les débuts de sa carrière —G.-Jean Aubry⁹ le signale dans la biographie de jeunesse et Larbaud lui-même l'a pointé à plusieurs reprises¹⁰—, mais très tôt il se dégage des influences pour nous offrir une poésie nouvelle qui réponde aux exigences de son temps. «Son vice impuni de la lecture», sa connaissance des langues étrangères, son goût de l'étrangeté, son non conformisme et surtout cette recherche du neuf¹¹, le mènent

Grâce à l'encouragement d'André Gide, Valery Larbaud remodèle la biographie et compose le «Journal intime d'A. O. Barnabooth». Publié d'abord en revue sous le titre «A. O. Barnabooth: Journal d'un milliardaire» et ensuite regroupant les oeuvres d'A. O. Barnabooth en volume sous le titre *A. O. Barnabooth. Ses oeuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*. Paris, NRF, 1913.

5 La publication des nouvelles qui composent le recueil *Enfantines* remonte à 1908, année où il publie à *La Phalange* «Portrait d'Éliane à quatorze ans», publiant les autres soit dans cette revue soit dans *La Nouvelle Revue Française*, c'est en 1918 que le projet de les regrouper en volume voit le jour. LARBAUD, V., *Enfantines*, Paris, NRF, 1918.

6 Les poèmes d'A. O. Barnabooth se divisent en deux parties: une première partie qui est une suite de poèmes regroupés sous le titre de «Borborygmes» et une autre qui présente XI divisions sous le titre d'«Europe». Les «Borborygmes» sont précédés d'un «Prologue» et «Europe» d'une épître à l'éditeur. De l'édition de 1908 à l'édition de 1913 il y eût des poèmes qui furent supprimés et modifiés tel que le soulignent G. Jean-Aubry et Robert Mallet in LARBAUD, V., «Notes», *Oeuvres Complètes, op. cit.* pp. 1156-1154.

7 DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française*, Genève, Slatkine, 1960.

8 *Ibid.*, p. 55.

9 JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, Monaco, Rocher, 1949, p. 56.

10 Valery Larbaud le dévoile à plusieurs reprises dans sa correspondance avec Marcel Ray, et dans la lettre à Ernest Raynaud il le déclare très clairement, 10-08-1930, Fonds Larbaud, Vichy.

11 LARBAUD, V., «Conversation Léon-Paul Fargue-Valery Larbaud», in H.J.M. Levet, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1921, p. 15.

vers des parages méconnus et inconnus et l'aiguillent sur les chemins de la modernité. *Poèmes par un riche amateur* —publié en 1908— retint dès sa parution l'attention des amis et des collègues de Valery Larbaud dans la mesure où cette oeuvre apportait des éléments résolument novateurs. Pour André Gide, si la «biographie de Monsieur Barnabooth était insuffisante et indécise», les poèmes, par contre, lui paraissaient «presque tous excellents»¹². Charles-Louis Philippe, poussant plus loin son analyse, lui fit part, avec grande exaltation de son admiration et de sa réjouissance face à un recueil qui était des «plus étonnants et des plus neufs paru en France depuis des années»¹³.

Valery Larbaud, tout au long de sa carrière a avoué son enthousiasme envers Walt Whitman et l'importance que celui-ci eut dans ses débuts. Le poète des *Feuilles d'herbe* étant à la source de nombre d'aspects de sa poésie. Le lyrisme whitmanien lui permet de s'éloigner de la prosodie symboliste —contraignante du fait même qu'elle repose sur une structure mélodique—, d'avoir comme mesure l'unité syntactique ou l'image exprimée dans chaque vers. «C'est l'essentiel de Walt Whitman, sa poésie reconnaissable à ce ton, que M. Basil de Sélincourt «appelle ton de conversation» mais auquel convient mieux le mot que Jacques Rivière employait récemment en parlant de la poésie de Paul Claudel: «l'effusion» nous dit Larbaud¹⁴. Ce ton de conversation ou d'effusion lyrique étant le plus adéquate à l'exaltation de la vie dans ses aspects les plus communs et cependant d'une très grande beauté, facilitant de même l'utilisation d'un langage poétique simple qui s'ajuste à la quotidienneté et à la nature, rompant ainsi avec l'artificialité et la complexité du symbolisme, car comme le souligne Michel Décaudin: «Cette effusion lyrique, tout en protégeant la poésie contre les tentations du récit ou du raisonnement procède également de la défiance à l'égard des fausses beautés poétiques»¹⁵.

Il est vrai que Walt Whitman lui inspire par ailleurs d'autres thèmes tels que le chant aux immenses espaces vierges du continent Américain, l'exaltation des plaisirs vulgaires de la vie, le rythme trépidant de l'homme et du monde moderne, l'utilisation du train comme symbole de cette modernité, or

12 GIDE, A., lettre à Valery Larbaud, in LIOURE, F., (éd.) *Correspondance Valery Larbaud-André Gide*, Cahiers d'André Gide, n° 14, Paris, Gallimard, 1989, 30-07-1908, p. 34.

13 PHILIPPE, C.-L., *Lettres à Valery Larbaud*, Paris, NRF, 1939. Lettre du 1-08-1939.

14 LARBAUD, V., «Postface aux études whitmanniennes», in *Walt Whitman*, Paris, Gallimard, 1918, p. 265.

15 DÉCAUDIN, M., *op. cit.*, p. 354.

la poésie larbaldienne n'a rien de ce lyrisme humanitaire et de ce messianisme social whitmanien, bien au contraire, c'est une poésie qui chante l'homme intérieur avec une certaine dose d'ironie et de fantaisie trouvée chez H. J. M. Levet. Du poète des *Cartes postales* «le riche amateur» affirme:

[...] et je rêvais d'un poète «comme ça» fantaisiste, sensible à la diversité des races, des peuples, des pays, pour qui tout serait exotique, ou pour qui rien ne serait exotique (je crois que cela revient au même), très «international» (comme «l'Oeuvre d'art!»), humoriste, c'est à dire capable de faire du Walt Whitman à la blague, de donner une note de comique, de joyeuse irresponsabilité qui manquait dans Whitman¹⁶.

Cependant Valery Larbaud dépasse toutes les influences¹⁷ et offre avec les «Borborygmes» et «Europe» une poésie nouvelle qui servirait de parangon de la modernité à ses contemporains.

Le thème du cosmopolitisme, du voyage et de l'errance n'est sans aucun doute pas nouveau en littérature, au XVIII^e siècle nombre d'oeuvres l'exploitent, devenant un topo privilégié dans la période romantique et la symboliste, cependant sous la plume de Valery Larbaud il acquiert des caractéristiques différentes. Si l'exotisme se fondait jusqu'au déclin du XIX^e siècle sur le goût de l'étrangeté, de la couleur locale, du pittoresque, sur la conquête de lointains horizons —si possible les contrées exotiques—, la poésie larbaldienne ouvre de nouvelles voies et introduit une nouvelle dimension. Avec elle, c'est l'Europe qui se déploie dans toute sa splendeur, ses richesses et ses particularismes.

Les «Borborygmes» —titre de la première partie des poèmes— sont en réalité l'expression d'un drame intérieur et par conséquent une tentative de conquête d'une identité perdue. Ces «voix, ces chuchotements irrépressibles»¹⁸ qui procèdent de la vie organique, mais aussi de la pensée¹⁹ ont donc beaucoup à voir avec l'expression spontanée de la vie intérieure et par conséquent avec cette quête du moi non pas superficiel mais profond. Cette «âme perdue»²⁰, ayant «renoncé à son passé»²¹, qui se livre au voyage et s'aban-

16 LARBAUD, V., «Conversation Léon-Paul Fargue-Valery Larbaud», *op. cit.*, pp. 25-26.

17 Nous devons relever que Charles-Louis Philippe fut le premier à avoir constaté ce fait. PHILIPPE, C.-L., «Lettres à Valery Larbaud», *op. cit.*, 1-08-1939.

18 LARBAUD, V., «Borborygmes», «Prologue», in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 43.

19 LARBAUD, V., «Prologue», *ibid.*, pp. 43-45.

20 LARBAUD, V., «Alma perdida», *ibid.*, p. 54.

21 Nombreux sont les poèmes qui abordent le thème de la rupture avec le passé. Nous pourrions citer entre autres «Centomani», «L'ancienne gare de Cahors», «Nuit dans le port»...

donne aux «splendeurs de la vie commune et ordinaire»²², fait preuve d'une grande soif de connaissance du monde et de soi-même. C'est ainsi que le poète se tourne vers le voyage comme un art de vivre, nous dit Frida Weissman, ayant besoin de la découverte du nouveau, de la joie procurée par les paysages ou des gens inconnus, [...] du désir toujours renouvelé que lui apporte un site, un livre, un visage nouveau»²³. Les poèmes révèlent cette quête des beautés du monde et de la vie réelle, mais aussi la quête d'une Beauté supérieure capable d'assouvir cette inquiétude spirituelle. «Cet enfant», nous dit A. O. Barnabooth, «un enfant qui ne veut rien savoir sinon espérer des choses éternellement vagues»²⁴ a «faim de choses inconnues»²⁵. Les différents espaces parcourus et habités —espaces ouverts/espaces clos— jouant un rôle primordial dans cette tentative d'apaisement d'une âme souffrante à la recherche de la douceur de vivre. «J'ai besoin de douceur et de paix, ô ma soeur»²⁶ nous dit le poète.

Si Larbaud, bien avant Saint-John Perse, inaugure dans la poésie française le chant aux immenses espaces vierges²⁷, il est aussi celui qui ouvre le chemin à Blaise Cendrars et à Guillaume Apollinaire dans cette exaltation de la vie moderne²⁸. Exaltation car celle-ci s'avère une source inépuisable de jouissance. D'une part, le train —symbole par excellence de la modernité— représente une source indéniable de plaisir esthétique grâce à la beauté de la machine: «les portes laquées aux loquets de cuivre lourd»²⁹, «les quatre wagons jaunes à lettres d'or»³⁰, et d'autre part il déclenche une exultation immense car si l'«Orient Express», le «Sud-Brenner-Bahn» lui permettent d'aller aux confins de l'Europe, ils lui dévoilent et accordent cette allègre cadence, cette douce allure, ces rythmes chantonnants:

[...]

Prêtez-moi, ô Orient Express, Sud- Brenner-Bahn, prêtez-moi
Vos miraculeux bruits sourds et

22 LARBAUD, V., «Alma perdida», *ibid. loc. cit.*

23 WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, pp. 51-52.

24 LARBAUD, V., «Ode», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 45.

25 LARBAUD, V., «Nevermore», *ibid.*, p. 48.

26 LARBAUD, V., «Carpe diem», *ibid.*, p. 62.

27 CROHMÀLNICEANU, O. S., «Un mythe moderne, A. O. Barnabooth, le milliardaire poète», *Europe*, oct 95, 73e année, n° 798, p. 31.

28 SABATIER, R., *La poésie du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1982, t. 1, p. 324.

29 LARBAUD, V., «Ode», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 44.

30 *Ibid.*, *loc. cit.*

Vos vibrantes voix de chanterelles;
 Prêtez-moi la respiration légère et facile
 Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
 Si aisés, les locomotives des rapides,
 Précédant sans effort quatre wagons jaunes à lettres d'or
 Dans les solitudes montagnardes de la Serbie,
 Et, plus loin, à travers la Bulgarie pleine de roses [...] ³¹.

Certes, la vie à bord des trains de luxe et des paquebots est une vie confortable, douillette, riche en voluptés de tout genre, mais ce qui devient d'autant plus important aux yeux et à l'âme du poète, c'est la joie de la fuite en elle-même, et le défilé filmique des espaces parcourus. Le poète jouit de l'élan et du spectacle que lui offre ce nouveau mode de locomotion:

Je parcours en chantonnant tes couloirs
 Et je suis ta course vers Vienne et Budapest,
 Mêlant ma voix à tes cent mille voix,
 O Harmonika-Zug! ³².

Se laissant emporter par le vertige de la course, ayant assimilé les rythmes et la musique, tous ses sens sont activés. Le poète se souvient de ce premier voyage à bord de la cabine du Nord Express et de la «douceur du glissement à travers les prairies» ³³,

[...]
 Et vous, grandes places à travers lesquelles j'ai vu passer
 La Sibérie et les monts du Samnium,
 La Castille âpre et sans fleurs, et la mer de Marmara sous
 une pluie tiède!
 [...]
 Et, plus loin encore, à travers la Bulgarie pleine de roses... ³⁴.

Ivresse physique mais aussi ivresse sensuelle puisque les parcours sont jalonnés de paysages tourbillonnants multicolores, de parfums enivrants... «Ces poèmes, datés de partout, sont assoiffants comme une carte de vins» affirma André Gide ³⁵, préférant «cette stricte et voluptueuse sensibilité». Et

31 *Ibid.*, pp. 44-45.

32 *Ibid.*, *loc. cit.*

33 *Ibid.*, *loc. cit.*

34 *Ibid.*, *loc. cit.*

35 GIDE, A., *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1999, p. 161.

effectivement, cette «Grande poésie des choses banales: faits divers; voyages»³⁶ est en fait l'expression de l'appréhension et de la conquête du monde à travers les sens. Si Larbaud sous le masque d'A. O. Barnabooth nous dévoile les souvenirs, les sensations et les impressions de ses voyages de jeunesse à travers l'Europe³⁷, l'hédonisme impénitent larbaldien entre en jeu et multiplie à l'infini les nuances des sensations déclenchées par le voyage et l'observation de ces paysages parcourus. De chaque lieu il a retenu un parfum caractéristique: «Oh, vivre dans cette odeur d'orange en brouillard frais!»³⁸ s'exclame-t-il au sujet du Portugal, cette «odeur du foin frais coupé»³⁹ de la Bavière, ou encore celui beaucoup plus enivrant de cette «Bulgarie pleine de roses», sans oublier l'«odeur fade des machines du navire»⁴⁰. De ses voyages en mer que dire de cette senteur et de la fraîcheur de la brise marine qui enivrent le poète et l'invitent à la rêverie⁴¹. Par ailleurs, toute une palette très variée de couleurs nous est offerte: du gris nuancé des villes industrielles et brumeuses du Nord, au bleu lumineux et azur des villes du Sud⁴² passant par ces «villages couleur de la terre»⁴³ de la côte turque. Une luminosité qui s'accentue ou s'estompe selon l'endroit et le moment face à l'obscurité de la nuit. Mais la poésie larbaldienne est d'une richesse inouïe quant à la diversité des sonorités. Cette «collection de papillons sonores» selon Léon-Paul Fargue joue toute une gamme de sons qui vont des «bruits sourds des locomotives»⁴⁴, du «sifflement du train sur les ponts de fer»⁴⁵, du «roulement et du murmure»⁴⁶ des vagues sillonnées par le transatlantique, du «craquement des boiseries, des grincements des lampes oscillantes»⁴⁷ du navire, au «sifflement du long vent féroce»⁴⁸ qui bat les cordages... ou encore à ces «sérénades jouées à la veille de Saint Joseph qui remplissent son âme de douceur»⁴⁹... Sans oublier, par ailleurs, l'utilisation très fréquente de mots et d'expressions qu'il a recueillis sur son par-

36 LARBAUD, V., «Alma perdida», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 54.

37 DELVAILLE, B., *Essai sur Valéry Larbaud*, Paris, Seghers, 1963, p. 22.

38 LARBAUD, V., «Nuit dans le port», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 46.

39 LARBAUD, V., «Nevermore», *ibid.*, p. 48.

40 LARBAUD, V., «Thalassa», *ibid.*, p. 59.

41 LARBAUD, V., «Yaravi», *ibid.*, p. 55.

42 LARBAUD, V., «Musique après une lecture», *ibid.*, p. 57.

43 LARBAUD, V., «Yaravi», *ibid.*, p. 55.

44 LARBAUD, V., «Ode», *ibid.*, p. 44.

45 LARBAUD, V., «Image», *ibid.*, p. 64.

46 LARBAUD, V., «Europe», *ibid.*, p. 69.

47 LARBAUD, V., «Thalassa», *ibid.*, p. 59.

48 *Ibid.*, *loc. cit.*

49 LARBAUD, V., «Musique après une lecture», *ibid.*, p. 57.

cours de pays en pays et qui confèrent au texte des sonorités aussi alléchantes qu'attrayantes, révélant une fois de plus cette passion larbaldienne des langues et des mots.

Mais le voyage en lui-même n'est pas suffisant, face à ce désir de liberté et d'expansion, à cette contemplation des villes qui défilent, le besoin d'une pause se fait impérieux pour ce «coeur de vagabond»⁵⁰. Jean-Claude Corger de dire:

Larbaud aime aussi jouir en spectateur du glissement des choses et des êtres, c'est à dire de ce mouvement continu et doux qui procure bonheur et sécurité grâce, peut-être, à la double expérience qu'il propose: expérience d'une fuite et contradictoirement mais simultanément, expérience d'un séjour⁵¹.

Cette Europe qu'il «surprend de nuit sur son lit parfumé»⁵², «pleine de lumières et de couleurs»⁵³, berceau «des nations civilisées»⁵⁴, cette «Europe qui est comme une seule grande ville, pleine de provisions et de tous les plaisirs urbains»⁵⁵ a accueilli, accueille et accueillera sans aucun doute le poète. Si ses richesses matérielles sont suffisantes pour satisfaire les caprices d'un dandy tel qu'A. O. Barnabooth, les richesses intellectuelles et sensuelles ne sont pas moindres.

Europe! Tu satisfais ces appétits sans bornes
De savoir, et les appétits de la chair,
Et ceux de l'estomac, et les appétits
Indicibles et plus qu'impérieux des Poètes,
Et tout l'orgueil de l'Enfer⁵⁶.

Le désir de connaissance du monde passe aussi par l'étude «Oh tout apprendre, Oh tout savoir, toutes les langues! avoir lu tous les livres et tous les commentaires, Oh le sanscrit, l'hébreu, le grec et le latin! pouvoir se reconnaître dans un texte quelconque qu'on voit pour la première fois, et

50 LARBAUD, V., «Europe», *ibid.*, p. 74.

51 CORGER, J.-C., «Quelques considérations sur le "glissement" chez Valery Larbaud», in *Valery Larbaud l'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud, discussions*. Colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, p. 82.

52 LARBAUD, V., «Europe», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 70.

53 *Ibid.*, *loc. cit.*

54 *Ibid.*, *loc. cit.*

55 *Ibid.*, p. 72.

56 *Ibid.*, p. 71.

dominer le monde»⁵⁷ s'exclame le poète. Certes, c'est au sein de ce Vieux Monde, où siègent les plus anciennes bibliothèques, que sa soif intellectuelle peut être rassasiée, obtenant par là même une grande satisfaction et une importante source de douceur de vivre.

Nombreuses sont les villes chantées par le poète: les villes qui s'échelonnent sur le parcours de l'Europe, mais aussi les villes qu'il a habitées⁵⁸. La cité, dans la poétique larbaldienne joue plusieurs fonctions: d'une part elle est source de jouissance car elle porte en son sein les beautés du monde moderne. Le poète aime se mêler à cette foule grouillante, partager la bousculade, déambuler le long de ces paysages urbains et se remplir les sens de sensations nouvelles. «Des villes, et encore des villes; J'ai des souvenirs de ville comme on a des souvenirs d'amours»⁵⁹ avoue-t-il. En fait, tel que dans une liaison amoureuse, ce qui subsiste c'est l'expérience des sens. La beauté physique, la beauté spirituelle, la beauté des instants vécus et partagés ne sont-ce pas ce qui gagne la bataille au temps. De la monumentale et fourmillante Londres, le poète nous dévoile sa «douce» flânerie à travers le temps et l'espace:

[...] Il y a la Tamise, que Madame Aulnoy
 Trouvait «un des plus beaux cours d'eau du monde».
 Ses personnages historiques y naviguaient, l'été,
 Au soir tombant, froissant le reflet blanc
 Des premières étoiles;
 Et les barges, tendue de soi, chargées de princes
 Et de dames couchées sur les carreaux brodés,
 Et Buckingham et les menines de la Reine,
 S'avançaient doucement, comme un rêve sur l'eau,
 Ou comme notre coeur se bercerait longtemps
 Aux beaux rythmes des vers royaux d'Albert Samain.
 La rue luisante ou tout se mire;

57 *Ibid.*, pp. 70-71.

58 Valéry Larbaud a certes été un grand cosmopolite. Or, nous devons relever que son penchant pour les voyages, la connaissance de lieux nouveaux, des gens et leurs langues acquièrent chez notre auteur des traits différenciateurs. Si les cités parcourues ont été très nombreuses, celles qu'il a habitées —moindres en nombre— ont été très importantes dans sa vie aussi bien professionnelle que personnelle. Citons notre ville d'Alicante où il a séjourné pendant quatre années —durant la Grande Guerre—, non pas en touriste mais en habitant établissant des liens amicaux et affectifs avec «nuestra terreta» tel qu'il en fait part dans son journal.

59 LARBAUD, V., «Europe», *ibid.*, p. 77.

Le bus multicolore, le cab noir, la girl en rose
Et même un peu de soleil couchant, on dirait...⁶⁰.

De Berlin, il «aspire son air joyeux et froid, pur et grandiose avec délices»⁶¹; de Stockholm, d'où il garde le souvenir de ces «mystérieuses fillettes vendeuses de journaux», toutes desquelles «il était amoureux», il retient non seulement les «jardins pâles, loin des quais de pierres grises d'un gris si doux, si pur et estival»⁶², mais aussi «ce caloric punch, qu'on sert sur la place Stromparterren, et qui est la chose la plus douce»⁶³. De Rotterdam, il garde le souvenir de ces deux jeunes femmes qui s'embrassaient tendrement «au milieu des passants affairés, alors que les remorqueurs grondaient sur le fleuve, et que des trains manoeuvraient en sifflant sur les ponts de fer»⁶⁴. De Barcelone que dire de ses «paseos ombragés»⁶⁵... Valery Larbaud est bien «le premier à chanter les réalités de la vie moderne: non pas la ville, mais telle ou telle ville avec ses rues et ses habitants [...]»⁶⁶ nous dit Michel Décaudin. L'émerveillement que sent le poète face aux villes, aux choses et aux êtres, cette fascination que lui procure la modernité est exprimée à l'aide d'un lexique très simple parfois même prosaïque, mais comme l'affirme E. Glancier, la poésie larbaldienne est «capable de conférer sens et sens fascinant aux mots et aux faits en apparence dénués de valeurs»⁶⁷.

Certes, cette Europe —«ce magasin pittoresque, multicolore et ardent»⁶⁸— qu'il parcourt est déjà un «espace clos»⁶⁹, bien connu et rassurant»⁷⁰ tel que le souligne Yves- Alain Favre, or le poète aspire à des lieux

60 *Ibid.*, *loc. cit.*

61 *Ibid.*, p. 77.

62 *Ibid.*, p. 75.

63 *Ibid.*, *loc. cit.*

64 LARBAUD, V., «Images», *ibid.*, p. 64.

65 LARBAUD, V., «Yaravi», *ibid.*, p. 56.

66 DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 356

67 GLANCIER, G. E., «Valery Larbaud, poète du romanesque ou ... le milliardaire sortit à cinq heures», in *Valery Larbaud et la littérature de son temps*. Actes du colloque de Vichy, tenu du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, p. 125.

68 FARGUE, L.-P., «Souvenirs d'il y a deux fois vingt ans: un poète qui a couru le monde», *Le littéraire*, 1ère année, n° 6, 27-4-1926.

69 Nous considérons qu'effectivement par rapport au reste du monde, c'est un espace clos, mais cependant son extension, permet au poète d'exploiter cette soif de liberté et d'expansion. Dans ce sens l'Europe aussi remplit cette fonction d'espace ouvert, inépuisable...

70 FAVRE, Y.-A., «Nuances et rythmes dans la poésie de Larbaud», in *Colloque Valery Larbaud. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, *op. cit.*, p. 101.

encore plus fermés pour faire des pauses, ayant besoin de stabilité et de permanence, c'est au sein de la ville, qu'il va pouvoir se recueillir:

Vivre dans un coin des cent mille replis d'une ville,
Comme une pensée criminelle dans un cerveau,
Et pouvoir acheter tout ce qu'il y a dans les boutiques,
Flamboyantes, comme celle de Paris, de Vienne ou de
Londres,
[...] ⁷¹.

Le désir d'un univers fermé, douillet, feutré, chaleureux n'est que plus ardent. Ce repliement dans un coin imperceptible d'une ville devenant obligatoire quand il s'agit de la quête de cette identité. Yves-Alain Favre de dire:

Goutte d'éternité dans le flux incessant de l'univers, le lieu fermé hermétiquement rassure le poète en effaçant l'inquiétude. Nous atteignons ici le thème fondamental de ce recueil. Nous entendons par là la manière dont l'écrivain se situe face au monde, face aux autres et face à lui-même: autrement dit son expérience singulière de l'existence ⁷².

Cet «amour du Monde et de la Terre» ⁷³, s'avère insuffisant pour assouvir cette inquiétude spirituelle, car:

[...]
Prenez donc tout de moi: le sens de ces poèmes,
Non ce qu'on lit, mais ce qui paraît au travers malgré moi:
Prenez, prenez, vous n'avez rien.
Et où que j'aïlle, dans l'univers entier,
Je rencontre toujours,
Hors de moi comme en moi,
L'Irremplissable Vide,
L'Inconquérable Rien ⁷⁴.

Le poète, bien que «lui-même et ses aspirations soit du troupeau» ⁷⁵, se sent un peu différent du monde, du fait même qu'il voit:

71 LARBAUD, V., «Voix des servantes», in *Oeuvres Complètes, op.cit.*, p. 52.

72 FAVRE, Y.-A., *op.cit.*, p. 101.

73 WEISSMAN, F., *op. cit.*, p. 52.

74 LARBAUD, V., «Le don de soi-même», in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 61.

75 LARBAUD, V., «L'innommable», *ibid.*, p. 67.

[...] Ici, au milieu de vous, comme une apparition divine,
 Au-devant de laquelle je m'élançais pour en être frôlé,
 Honnie, méconnue, exilée,
 Dix fois merveilleuse,
 La Beauté Invisible⁷⁶.

Dans l' «Eterna Volutta», le poète avoue que «Ni les choses les plus douces/Ni les parfums des fleurs décomposées/Ni la musique en pleine mer [...]»⁷⁷ ne sont capables d'assouvir la douleur.

Mais ma douleur ... Oh ma douleur, ma bien aimée!
 Qui adoptera cette douleur sans raison,
 Que le passé n'a pas connue et dont l'avenir
 Ignorera sans doute le secret?
 Oh, prolonger le souvenir de cette douleur moderne,
 Cette douleur qui n'a pas de causes, mais
 Qui m'est un don des Cieux⁷⁸.

Douleur chérie, douleur infiniment douce, délectation dans cette douleur, car en fait, c'est grâce à elle que le poète a le privilège de «laisser rire et hurler cette bête lyrique qui bondit dans son sein»⁷⁹. Le thème de l'écriture poétique se pose donc. En fait tout le long du recueil nous avons un discours métapoétique qui dévoile et déploie la conception de la poésie larbaldienne. Un lyrisme novateur, qui accueille le monde de la modernité, qui suggère cette vie intérieure «indicible», parsemé de touches de fantaisie et d'humour qui rompent avec les élans de gravité antérieurs, et qui présentent des rythmes nouveaux en accord avec les temps modernes. L'écriture poétique devient en fait le point d'arrivée de cette errance et de cette quête de douceur de vivre. Le rapport que le poète entretient avec l'écriture n'est pas seulement un rapport intellectuel, la liaison sensuelle n'est pas moindre. L'acte d'écriture se réalise au sein d'un espace fermé, protégé, intime, associé à nouveau à la tiédeur, tel l'acte amoureux. Conquête du monde mais aussi «cours» et conquête de l'écriture. Souvent apparaissent les images du frôlement, de l'effleurement, de la légèreté et de la fraîcheur qui exprimeraient la préparation et l'acheminement vers l'écriture poétique:

⁷⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷⁷ LARBAUD, V., «L'Eterna Volutta», *ibid.*, p. 48.

⁷⁸ LARBAUD, V., «Yaravi», *ibid.*, p. 56.

⁷⁹ LARBAUD, V., «Musique après une lecture», *ibid.*, p. 58.

Je désire un matin de printemps, un peu grisâtre, dans
la chambre d'hôtel,
La fenêtre ouverte en coin sur la rue de Noailles,
à l'air frais [...] ⁸⁰.

Mais le désir du «baiser lourd» n'est que plus impérieux:

[...]
(Hausse vers moi ton baiser lourd, colorada!
Qu'il me pénètre jusqu'à l'essoufflement,
Laissant du feu parfumé après lui
Et une moiteur délicate sur tout mon corps...)
[...] ⁸¹.

Et finalement:

Cueille ce triste jour d'hiver sur la mer grise,
Et laisse-moi cacher mes yeux dans tes mains fraîches;
J'ai besoin de douceur et de paix, ô ma soeur.
Sois mon jeune héros, ma Pallas protectrice,
Sois mon certain refuge et ma petite ville;
Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme
Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée ⁸².

C'est précisément dans l'«accalmie et la tiédeur humide» de la chambre, inondée d'«odeur de miel de tabac» que la «dorure de ce livre devient plus claire à chaque instant: un essai de soleil sans doute» nous dit le poète ⁸³. Douceur du glissement de l'écriture, mais aussi réjouissance et bonheur de vivre car le poète a conquis ses aspirations poétiques. L'écriture en elle-même est donc aussi et fort heureusement source de douceur et de bonheur. Si l'errance a permis au voyageur de savourer le monde et de se délecter dans les espaces de la modernité remplissant son âme et son cœur de sensations multiples et diverses, il n'est pas moins vrai que cette errance prend fin dans l'espace clos qui accueille et rend possible cette écriture: une écriture poétique nouvelle qui remplit de bonheur et de jouissance le poète en quête de modernité.

80 LARBAUD, V., «Océan Indien», *ibid.* p. 47.

81 LARBAUD, V., «L'Eterna Volutta», *ibid.*, p. 49.

82 LARBAUD, V., «Carpe Diem», *ibid.*, p. 62.

83 LARBAUD, V., «Europe», *ibid.*, p. 77.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CORGER, J. C., «Quelques considérations sur le “glissement” chez Valery Larbaud», in *Valery Larbaud l'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud, discussions*. Colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975.
- CROHMALNICEANU, O. S., «Un mythe moderne, A. O. Barnabooth, le milliardaire poète», *Revue Europe*, oct. 1995, 73^e année, n° 1978.
- DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française*, Genève, Slatkine, 1960.
- DELVAILLE, B., *Essai sur Valery Larbaud*, Paris, Seghers, 1963.
- GIDE, A., «Lettres à Valery Larbaud», in LIOURE, F. (éd), *Correspondance Valery Larbaud-André Gide 1905-1938, Cahiers d'André Gide*, n° 14, Paris, Gallimard, 1989.
- *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1999.
- GLANCIER, G. E., «Valery Larbaud, poète du romanesque ou...le milliardaire sortit à cinq heures», in *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978.
- FARGUE, L.-P., «Souvenirs d'il y a deux fois vingt ans: un poète qui a couru le monde», *Le littéraire*, 1^{ère} année, n° 6, 27-04-1926.
- FAVRE, Y.-A., «Nuances et rythmes dans la poésie de Larbaud», in *Valery Larbaud l'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud, discussions* Colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975.
- JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, Monaco, Rocher, 1949.
- JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., «Notes», in LARBAUD, V., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958.
- LARBAUD, V., «Postface aux études whitmanniennes», in *Walt Whitman*, Paris, Gallimard, 1918.
- «Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud», in LEVET, H.J.M., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1921.
- «Lettre à Ernest Raynaud», 10.08.1930, Fonds Larbaud, Vichy.
- *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1958.
- PHILIPPE, C.-L., «Lettres à Valery Larbaud», Paris, NRF, 1939.
- SABATIER, R., *La poésie du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1982.

UN IMAGINAIRE MARIN DANS L'OEUVRE DE MARIE DARRIEUSSECQ

ADELA CORTIJO TALAVERA
Universitat de València

Le bleu est la couleur du vide

Née à Bayonne, à une demi-heure des criques de Biarritz, Marie Darrieussecq expose dans ses romans une panoplie de voix féminines étroitement liées à la cadence utérine des marées, au va-et-vient des embruns qui lavent les visages et les larmes, et à la violence des vagues brodées d'écume qui hurlent et qui lèchent la côte.

Après *Truismes*¹ —son premier roman, son grand succès— la mer sera omniprésente dans les trois romans suivants: *Naissance des fantômes*², *Le mal de mer*³ et *Bref séjour chez les vivants*⁴ —sans oublier son texte *Précisions sur les vagues*⁵ et son recueil de photographies anciennes *Il était*

1 DARRIEUSSECQ, M., *Truismes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (T., p. x.).

2 DARRIEUSSECQ, M., *Naissance des fantômes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (N.F., p. x.).

3 DARRIEUSSECQ, M., *Le mal de mer*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (L. M. M., p. x.).

4 DARRIEUSSECQ, M., *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L., 2001. Par la suite les références bibliographiques à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (B.S., p. x.). Nous n'allons pas incorporer ni contempler dans cette étude son dernier roman publié chez POL en 2002, *Le Bébé*.

5 Texte offert à l'occasion de la parution de son roman *Le mal de mer*, en 1999, *Précisions sur les vagues* est une sorte d'inventaire des différentes vagues de la planète

*une fois... la plage*⁶—. Dans *Truismes*, la seule référence aquatique était celle d'une piscine inquiétante, où nageaient, pendant quelques minutes, des requins moribonds s'étouffant dans l'eau chlorée, et ayant le seul plaisir de croquer les fesses des derniers baigneurs. La voix de la femme/truie et cet univers féérique et allégorique se métamorphosent dans *Naissance des fantômes* dans la voix d'une jeune femme abandonnée par son mari. Il s'agit d'une femme qui refuse sa solitude face à la mer et les otaries, et qui voit couler sa vie entre une mère insouciant, enrobée d'un tissu miroitant de sirène, et un fantôme. Dans *Le mal de mer*, l'intrigue se passe à Biarritz et Darrieussecq multiplie les focalisations féminines en créant une trinité. Celle d'une mère et d'une fille évadées —alternance des points de vue qui miment le trajet du ressac— et d'une grand-mère qui reste dans l'attente. La petite fille rencontre pour la première fois la mer et elle apprend à nager grâce à l'amant surfeur de sa mère.

Finalement, nous trouvons la polyphonie labyrinthique de *Bref séjour chez les vivants* où les pensées extériorisées de quatre femmes s'entrecroisent en brouillant le lecteur. Un lecteur qui plonge pendant vingt-quatre heures dans les cerveaux médusés d'une mère et ses trois filles éloignées géographiquement. Comme dans les romans précédents, il s'agit de femmes harcelées par deux spectres masculins: le père qui les abandonne et le petit frère noyé.

Dans l'écriture novatrice de Darrieussecq, la mer s'impose en tant qu'élément-espace narratif, symbolique et rythmique. Les images, les figures, les mythes et légendes maritimes se renouvellent avec la force de la houle; et l'eau salée, la masse mordante, rongante et apaisante, s'allie à une conception particulière de la féminité, de la maternité, de l'absence matérialisée en fantôme et de la mémoire⁷.

Naissance des fantômes n'est pas seulement l'histoire d'une disparition, d'un mari qui va acheter du pain et ne revient plus; c'est plutôt le témoignage de la noyade de la narratrice qui est inondée par l'absence de l'être qui

bleue et du mouvement marin. DARRIEUSSECQ, M., *Précisions sur les vagues*, Paris, P.O.L., 1999. Par la suite les références à cette œuvre seront indiquées entre parenthèses dans les texte: (P. V., p. x.).

6 Des belles photographies anciennes de Roger-Viollet de plages balnéaires atlantiques emblématiques comme celles de Biarritz, San Sebastián, Le Touquet ou de la Seine-maritime; il s'insère aussi un beau texte sur la Plage, sur l'histoire de la Plage, ses origines, son passé, et des souvenirs d'enfance de Darrieussecq, d'une enfance au bord de mer.

7 Ce sont des thèmes qui étaient déjà présents dans son premier roman *Truismes* (1996).

la comblait —ou tout au moins qui l'aidait à se construire une identité— ainsi que des rapports impossibles avec une mère/sirène qui l'annule, qui la réduit à un état embryonnaire⁸. La mère lui reproche son attitude de Pénélope, de la même façon que, face à la mer, elle reçoit une claque spatiale «La mer m'a giflée en pleine tête, un gros rouleau en fracas d'embruns à moins d'un mètre de moi, à secouer d'air violent mes neurones» (N.F., p. 62).

Le lien ou corrélation mère/mer, devenu un topique littéraire, est présent dans les romans de Darrieussecq, qui recherche toujours la manière de le montrer autrement. La fécondité animale, la filiation mère/fille, le passage d'un corps à l'autre, deviennent problématiques dans les trois romans. Le fait viscéral d'«Avoir sorti de son corps tous ces corps»⁹ (B.S., p. 57) semble déclencher chez la mère la tentative de les ravalier. La mère/mer devient ainsi dévorante. Les images de la mer qui mord avec des vagues acérées se multiplient, la bouche du métro —rappel urbain de la gueule— est curieusement à côté de la plage. L'espace de la mer ventrue incarne le temps, l'ogre, Kronos dévorant ses fils. Cette morsure du temps, présente dans les métamorphoses en animal, est en rapport avec les espaces qui ingèrent la vie.

La narratrice délaissée de *Naissance des fantômes* se sent dépouillée de sa maturité à cause de sa mère, elle s'atrophie. Sa mère l'enchanteuse fait que son espace se déréalise et elle se retrouve dans la maison familiale inaperçue comme un hideux poisson transparent de mers abyssales.

Je voyais [à cause des réverbérations de la robe en silicone de sa mère] les tapis du salon s'écarter sur une mer turquoise sillonnée d'icebergs, dans laquelle ma mère plongerait [...] Je me mis à nageoter entre les autres poissons; le salon se mouvait ensemble et loin de moi, je virais, le cœur incertain, sous la nausée montante d'un mal de mer en chambre. (N.F., pp. 133-134).

Dans *Le mal de mer*, la relation mère-fille de trois générations qui se reproduisent et se dévorent résulte encore plus digestive. Si à la fin de *Truismes* la mère essayait de manger sa fille devenue truie, dans ce roman

8 «Au bout d'une heure et demi avec elle j'avais six ans, il est aisé de calculer que je perdais environ un an toutes les cinq minutes, ce qui à ce rythme m'interdisait absolument, à moins d'anéantissement ou de sénilité fœtale, de rester plus de deux heures en sa compagnie» (N.F., p. 126).

9 Pensée de la mère de *Bref séjour chez les vivants*.

l'ingurgitation de la petite fille vient suggérée par une série d'images marines d'ingestion, d'intégration.

La mer cannibale¹⁰ avale le ciel et la falaise avec ses vagues/lames tranchantes¹¹. Il n'y a pas de rondeurs dans cet espace entêté, même les rouleaux vus d'en haut forment un X, comme les bretelles croisées de la robe bleue de la mère. Les formes carrées des blocs mordus de la falaise, les triangles des crêtes des vagues, nous font penser à une géométrie inquiétante, morbide, dont parle Durand, qui se met en rapport avec les dents comme couteaux de la mer, d'un espace monstrueux féminin.

Les dents triangulaires des requins, qui apparaissent d'une façon récurrente dans les romans, sont aussi une image aiguisée évocatrice de l'avalément. Dans *Naissance des fantômes* la femme contemple un requin échoué que des pompiers arrosent pour lui donner un semblant de mer et elle imagine son mari dissout par les sucs gastriques du squal. *Le mal de mer* se ferme aussi avec la scène dans la plage d'un requin pèlerin moribond, d'un monstre marin géant, solitaire, légendaire, fantastique, qui ouvre sa bouche au maximum pour absorber un krill imaginaire.

De la même façon, les multiples allusions aux baleines, aux cathédrales sous-marines, nous rappellent la légende de Jonas et, d'une perspective enfantine, le conte de Pinocchio¹²; c'est-à-dire la représentation du ventre qui engloutit et vomit des corps, d'une maternité vue comme un procès digestif.

La mer/mère a un gosier qui fait plonger dans l'abîme, dans le trou intestinal, dans le vide des fosses marines. «La mer la gueule ouverte se jetait sur le sable, arrachait la plage à coups de dents pour la recracher dix mètres plus loin, en tortillons pas prévus» (N.F., p. 66). La mer barbe bleue affamée croque la côte et avale les noyés comme le requin déchiquette et la baleine majestueuse cache dans ses entrailles.

La jeune mère de *Le mal de mer* attire et centrifuge en même temps sa fille dans un tourbillon de fuite, et la petite sent la nausée, le mal de mer.

10 Cf. «Mer cannibale», un article de Tiphaine Samoyault paru dans *Les Inrockuptibles*. http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darriussecq/fr/Le_Mal_de_Mer.html.

11 La falaise se démolit, arrachée, mangée par la mer, dans *Le mal de mer* et *Bref séjour chez les vivants*: «La mer a vidé tout un côté du paysage [...] comme si la terre avait sombré au défaut de la plage, il n'y a que la mer, absente, bleue, immobile sous le glacié de la lumière» (L. M. M., p. 49).

12 «[...] glisser à nouveau dans le noir jusque dans le ventre de la baleine, rire de ce vertige puis se blottir sur le radeau en compagnie de Pinocchio» (L.M.M., p. 19).

Quand elle nage elle ressent la force des vagues et le creux des rouleaux et croit couler par les boyaux de la mer.

Dans *Bref séjour chez les vivants* défilent des images de torture, d'éventrement —les intestins des kabyles se déployant par terre ou le bébé de Sharon Tate arraché de son ventre par la secte de Manson dans le neuvième mois de grossesse—. Ici, la mère, séparée spatialement de ses filles et avec le poids d'un enfant mort, se sent déchirée, punie, comme le Grand Méchant Loup du *Petit Chaperon rouge*, à avoir l'estomac rempli de pierres.

Seule Nore, la plus jeune, habite avec sa mère au bord de mer, aux Pyrénées Atlantiques¹³, et elle est donc celle qui se trouve le plus en contact avec la mère/mer. Elle ne sort pas du filet, elle ne se desserre pas d'un univers qui «[...] redevient une grande jupe bleue un peu avachie» (L.M.M., p. 31).

La plus âgée, Jeanne, est celle qui se trouve la plus écartée, à Buenos-Aires¹⁴, celle qui a cherché à s'éloigner des attaches et du secret refoulé de famille, de la mort du petit frère noyé. Mais c'est précisément celle qui a gardé un contact télépathique étrange avec la mère —peut-être parce qu'elle veut être enceinte—. La mère réfléchit sur la communication par téléphone avec sa fille en termes de conversations transatlantiques, grâce à des câbles —lacet ombilical —qui, au fond des océans, se côtoient avec les baleines et font des calmars géants des équilibristes.

Anne, celle du milieu, la plus déséquilibrée, psychotique, est loin de la mer, elle habite à Paris. Il paraît que son problème existentiel se complique, selon Nore, parce qu'elle n'est pas à côté d'une plage, dans une jointure du monde —comme son père qui est à Gibraltar —. Les autres femmes vivent au bord de mer, mais pas elle. Jeanne croit que c'est le meilleur endroit pour habiter¹⁵ et Nore pense que «[...] quand elle vivait ici, elle était certes

13 «Au Nord, il y a la forêt. Au Sud, la frontière de l'Espagne. À l'Est, la masse du continent. À l'Ouest tout est bleu» (P.V., p. 5). Marie Darrieussecq choisira comme espace référentiel des trois romans que nous analysons la côte Sud-ouest de ses îgines.

14 «Je suis très touchée par Buenos-Aires et la Patagonie, par la Tasmanie, par l'Islande, par les bouts du monde, par ces endroits où —y vivrait-on cent ans— on serait toujours fondamentalement en exil». Propos de Darrieussecq dans un entretien fait en décembre 2001 par Becky Miller et Martha Holmes. http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/ent_exclusif.html. Jeanne est à Buenos-Aires, Nore se rappelle de l'Islande et la mère de *Le mal de mer* s'échappe à la fin en Australie. Ce sont des personnages en exil, en fuite perpétuelle.

15 Elle habite au Rio de la Plata, près des canaux d'eau verte, qui ressemblent aux bras de mer; «Le bon endroit pour habiter [...] l'eau: fleuve, canaux et mer [...]» [Jeanne] (B.S., p. 160).

mélancolique, mais dans le rythme [...]» [Nore¹⁶] (B.S., p. 53). Par contre à Paris elle semble perdre le Nord et sombrer dans la folie. Dans la grande ville elle ressent la nostalgie de la mer/mère, elle voit son appartement comme le coquillage vide d'un bernard-l'ermite qui a grandi¹⁷. Sa tristesse se transfère à «L'énorme mélancolie des immeubles vides» [Anne] (B.S., p. 73), qu'elle regarde de sa fenêtre. Anne se sentirait plus légère si elle allait au «labo» avec le vent de mer, «[...] un vent rond et mouillé, ample et bleu; les joues et les cheveux légèrement humides [...]» [Anne] (B.S., p. 67). Et comme la narratrice de *Naissance des fantômes* elle crée ou perçoit un espace inversé, fantastique, où les immeubles découpés au soleil semblent des arêtes plates sur le bleu du ciel, la cour du Louvre devient un équivalent efficace de la mer, le gris ardoise et le gris zinc de Paris deviennent des vagues métalliques à l'horizon et la tour Eiffel est un phare.

Le fantastique, toujours présent dans les romans de Darrieussecq, est ici lié au thème de l'absence; et la figure du fantôme, du vampire¹⁸, condense la présence de l'absence, de l'être disparu¹⁹, d'un héros de la mer qui selon Bachelard est un héros de mort.

De la perte du mari à celle de l'enfant, le fantôme, le noyé va et vient dans les monologues intérieurs de ces personnages féminins comme le ressac. La narratrice de *Naissance des fantômes*, face à l'immensité de la mer, ressent l'étendue, l'infinité de sa solitude²⁰. «[...] la mer se déroule encore, de la patience à la taille de laquelle il fallait que je m'intensifie pour contenir en moi la marée d'équinoxe de son absence» (N.F., p. 65).

16 Dans les références aux citations de *Bref séjour chez les vivants* nous marquerons comme cela l'appartenance au monologue intérieur, à la voix narrative féminine qui parle ou qui exprime ses pensées.

17 «À l'image du Bernard l'Ermite allant habiter les coquilles abandonnées, on associe parfois les mœurs du coucou allant pondre dans le nid des autres». BACHELARD, G., chap. V «La Coquille», in *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001, [1957], p. 122.

18 Elles sont nombreuses les références aux vampires dans *Naissance des fantômes*, la narratrice passionnée par la lecture d'histoires d'horreur déforme son espace, elle le remplit d'ombres mystérieuses et elle se sent vampirisée par un non-mort, par un mari/revenant. «Ma poitrine s'est glacée sous la vampirique succion de quelque chose d'épuisant». (N.F., p. 71). On peut repérer d'autres allusions aux vampires dans les pages: 87, pp. 90-92 et p. 115 de *Naissance des fantômes* et à la page 41 de *Le mal de mer*.

19 «Pourquoi êtes-vous fascinée par les fantômes? [...] La nuit je crois aux spectres, le jour je suis cartésienne». Déclaration de Marie Darrieussecq dans l'entretien fait par Becky Miller et Martha Holmes.

20 Cf. BACHELARD, G., «L'immensité intime», in *La poétique de l'espace, op. cit.*, pp. 168-190.

L'absence est aussi le non-espace, le vide, le néant qui se trouve à l'intérieur des vagues. «[...] une vague, si l'on veut qui se lève haut et qu'un rayon transperce, l'eau prend un vert si éclatant qu'elle n'est plus qu'un blanc de lumière, on ne voit plus ni la vague ni le soleil, seulement une absence qui se déplace autour d'un centre de rotation, et de vague en vague on perd la mer»²¹ (N.F., p. 159).

Cette femme qui a perdu son point de repère regarde émerveillée la transmutation de son espace. La vision de «[...] l'infiniment grand, l'infiniment petit, l'infiniment mouvant puissamment rythmés par l'attente»²², l'emmène à projeter son affliction, son chagrin, sa consternation dans une autre dimension qui ne correspond pas avec la réalité admise.

En conséquence, au fur et à mesure que son récit progresse, elle nous montre un espace fabuleux, visionnaire. Elle liquéfie l'espace à cause du manque, de sa folie d'abandonnée, comme Anne fait de Paris une ville maritime. D'abord l'espace intime, physique, de son corps fluide limité par l'épiderme qui déborde et dans lequel elle se noie; «Une masse liquide montait dans ma poitrine, gonflait par-dessous mon sternum et voulait faire jaillir mes côtes, si je bougeais j'allais verser comme un tonneau» (N. F., pp. 20-21).

Ensuite celui de l'appartement inondé d'ombres et de lumières vertes et bleues provenant de l'écran de la télé. «L'image bleue de la télé semblait surgir hors de son cadre et dégoutter en l'air, suspendue dans l'espace comme un rideau de douche» (N.F., p. 31); l'espace du petit appartement devient sauvage avec les émissions sur l'Amazonie ou les reportages de Cousteau, alors elle s'applique une crème verte au visage et devient un monstre marin; ou bien elle se noie, elle étouffe encore dans cet espace quotidien. «Alors j'ai cru me noyer dans mon grand fauteuil, lourde et clapotante, pleine jusqu'à la gueule de l'absence de mon mari. [...] vers neuf heures, en apnée dans mon fauteuil, je réussis à me lever [...]» (N.F., pp. 48-49).

La narratrice reflète son angoisse, son incrédulité, dans un univers morbide, pas solide, qui cache son mari, où la lumière se fait liquide «[...] je la voyais [la lumière] ramper au ras des murs et glisser dans l'appartement

21 Dans le roman suivant, *Le mal de mer*, on insiste sur le fait que le vide se crée dans les creux des rouleaux, «[...] personne ne peut survivre dans le creux, dans ce vide que les vagues s'épuisent à combler, dans lequel l'eau culbute, enfle, puis disparaît; où l'air claque, où le sable explose, ou rien ne s'apaise ou se colmate» (L.M.M., pp. 121-122).

22 Extrait de la présentation de *Naissance des fantômes* dans la page web des éditions POL: <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/fichelivre.asp?Clef=320>.

comme une nappe d'eau» (N.F., p. 46); où les rues sont sombres, aquatiques et bleutées.

Et à la fin, dans la maison familiale, à côté d'une mère/sirène, elle ne peut saisir le monde qu'à l'envers. Quand elle se promène dehors, en tant que poisson, la ville entière se déploie dans les profondeurs sous-marines:

[...] un négatif de rue: je marchais au fond de l'océan²³ et je longeais les murs à vif, les portails rongés, la lèpre moussue des voitures, les jardins infestés de poulpes, les pins incrustés de coquillages vampires [...] La bulle d'air du salon jetait une lueur verte, c'était un aquarium à l'envers et j'étais, moi, le requin, l'orque, la mâchoire; poussée par ma nageoire, je rôdais dans le jardin parmi les sargasses, les choux mutants, les carottes de mer, les mille-flagelles et les bernard-l'ermite ne reconnaissant plus le dehors du dedans (N.F., p. 136).

Non seulement il a lieu une transmutation d'espaces et se brouillent les milieux terrestre et aquatique, quotidien et onirique —les taxis jettent de l'ancre et les boulangers montent des caves une farine lourde de crevettes repues—, et on bouleverse les dimensions, la surface et la profondeur, l'intériorité et l'extériorité, mais aussi, au niveau des personnages, les humains se métamorphosent, ils deviennent des poissons ou des êtres hybrides. Tout se prépare, elle se construit un environnement irréel, propice à l'apparition du fantôme qui a été engouffré par l'espace marin.

Le mal de mer est aussi une histoire de disparitions, mais cette fois-ci avec une perspective à contre-champ. Au lieu d'être le mari c'est la femme qui fuit avec sa fille; le lecteur connaîtra le point de vue de la personne qui s'évanouit, mais jamais les raisons de cette fuite.

Dans ce roman l'espace fantastique est peut-être plus subtil, il s'étale dans la confusion d'éléments, dans l'absence de limites entre le ciel et la mer²⁴, la mer et la côte, dans les lisières, dans les joints du monde en mouvement perpétuel. «Est-ce la mer qui arrive sur la côte? Ou la côte qui arrive sur la mer? Est-ce la terre qui interrompt la masse de l'eau, ou l'eau qui limite la terre?» (P. V., p. 5). Les marées, les rouleaux, les tsunamis japonais

23 Elle se promène au fond de l'océan comme Anne somnambule.

24 «[...] pendant que défile la mer grise marbrée de bleu, sous un ciel bleu marbré de gris [...]» [Nore] (B.S., p. 170).

25 «[...] aux côtes Ouest, si les rouleaux peuvent y naître, il est fréquent qu'ils sombrent sous les *baïnes* [...] La baie se forme sous l'accumulation des vagues: un trou se creuse, au fond duquel s'esquisse, pourrait-on croire un siphon» (P. V., p. 10). La baie est l'image de l'abîme, du trou intestinal.

et les courants des baïnes²⁵ marquent la mesure, la respiration du monde. Les qualités et propriétés se confondent, la surface illuminée de la mer est métallique²⁶, irisée et changeante comme la peau des calmars qui est violette, rose, orange et dorée.

Il se produit aussi la mutation des personnages qui deviennent des créatures marines. La fille qui apprend à nager dans le Club des Dauphins bleus est une langouste, sa mère écarte ses pattes et antennes pour lui enfiler un pull. Au bord de mer la petite observe la masse humaine et elle pense à «[...] la chaleur de ces phoques nus» (L. M. M., p. 126), comme la narratrice du roman précédent voyait dans la colonie d'otaries obèses, «crânes aplatis au marteau» (N. F., p. 67), l'opinion publique qui la jugeait.

Les transferts d'espaces sont constants; à la piscine, un des enfants raconte que parfois par les tuyaux qui pompent l'eau s'introduit un requin — comme à *Truismes* —, ou au contraire, quand on vide la piscine un enfant peut être remporté à la fosse peuplée de poissons pélagiques. Dans les cartes géographiques, dans l'écriture de l'espace, les continents sont des monstres marins et les océans des animaux terrestres. «L'Atlantique est un éléphant, la trompe enroulée autour de Cuba, les défenses arquées sous l'Islande. L'océan Indien est un rhinocéros à double corne, bandé contre l'Afrique; [...] Le paradoxe, c'est que les continents sont des phoques, des baleines et des lamantins» (L.M.M., p. 59).

Sans doute le monstre thériomorphe et nyctomorphe, mi-féminin, mi-marin, plus récurrent dans les trois romans est celui de la sirène²⁷. Les sirènes mythologiques²⁸ qui ensorcellent et qui séduisent avec leurs chants, et la petite sirène du conte d'Andersen qui abandonne la mer, fissurée en deux, par amour, se mélangent dans l'imaginaire intertextuel de Darrieussecq. Face aux otaries «[...] je me suis éloignée bipède et bien cambrée sans même avoir à trotter, fière comme la petite sirène fendue en deux par ses nouvelles jambes, et cisailée comme elle de douleur» (N.F., p. 67),

26 «La mer fluorescente semble avoir absorbé l'énergie de la journée pour la fondre en lames laquées, luisantes» (L. M. M., pp. 82-83).

27 «La sirène est un animal mythologique, toutes les traditions la nomment; moitié femme, moitié poisson, parfois oiseau; peau, cheveux, écailles ou plumes; enchanteresse ou victime, coupée en deux, en quatre, fendue par le désir [...] les sirènes naissent à la lèvre des vagues» (L.M.M., p. 113).

28 «[...] la mythologie féminise des monstres thériomorphes tels que le Sphinx et les Sirènes. Il n'est pas inutile de remarquer qu'Ulysse se fait attacher au mât de son navire pour échapper à la fois au lien mortel des Sirènes, à Charybde et aux mâchoires armées d'une triple rangée de dents du dragon Scylla». DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, [1969], pp. 114-115).

affirme la protagoniste de *Naissance des fantômes* qui souffre la douleur génitale de la perte de son amour²⁹. Dans ce roman on a dit que la mère était une sirène grâce à «[...] sa robe en silicone bleue [...] à travers l'écaille du vêtement, la courbe d'une queue de sirène qui nous laisserait bleus. Où diable as-tu trouvé cette robe?» (N. F., p. 133); c'est une sirène qui s'éloigne de sa fille mortelle, qui retourne à la mer pour faire une croisière; dans *Le mal de mer* la mère de la protagoniste, qui se dirige aussi à l'océan, à l'espace de l'absence, pour retrouver sa fille et sa petite fille, est aussi présentée comme une sirène blottie dans son bain d'algues. «[...] Elle s'endort dans le bain, les algues se défont dans l'eau de mer [...] elle ne sent plus ses jambes sous les longs fils gluants; ses mains sont des coraux, ses bras des anguilles mortes, et ses seins des poissons-lune, qui flottent, lâches, sous le filet errant de sa peau» (L.M.M., pp. 112-113). Ses jambes s'unissent dans une seule, comme les jambes des sœurs Johnson introduites dans la même jambe du collant, l'autre traînant comme un estomac déroulé; en rampant et en applaudissant elles jouent à être des sirènes, des grosses otaries. La sirène, monstre féminin légendaire, enchevêtre les deux espaces, celui du quotidien et celui du fantastique.

Le fantôme qui harcèle les femmes de *Bref séjour chez les vivants*, leur souvenir douloureux, c'est Pierre, le petit frère noyé à trois ans. Les images des noyés, des corps retrouvés sur les plages, régurgités, crachés par la mer, se répètent dans les trois romans; images de corps gonflés, verts ou violacés, les yeux et la langue mangés par les crevettes, par les petits poissons, «[...] des colonies de bigorneaux dans le rectum» (N.F., p. 12). Il y a les requins agonisants sur le sable, mais il y a aussi des cadavres déformés, indéterminés, de petits phoques, de bébés dauphins, que les personnages féminins confondent avec des enfants en décomposition.

La mère/mer les vomit. Pierre, en maillot rouge acheté au Carrefour, n'est plus que «Cet amas de boue en putréfaction, ligoté d'algues et de mucus: votre fils, votre frère.» [Anne] (B.S., p. 127). Sa mère et ses sœurs subissent des fois dans leur conscience l'existence du fantôme-enfant, et chacune exprime cette présence de l'absence d'une façon différente.

Anne et la mère le voient dans leur esprit comme un être hybride, défait, putréfié par la mer. «[...] il sentait la mer, tout un côté de sa tête était un

29 Dans *Bref séjour chez les vivants*, Anne, celle qui ressent le plus l'absence de la mère/mer se fera écho de ces paroles: «la petite sirène marchait sur ces deux jambes cisailées de douleur [...]» [Anne] (B.S., p. 32).

30 «[...] le coquillage cachette, refuge qui prime les méditations sur son aspect héli-coïdal ou sur le rythme périodique des apparitions et des disparitions du gastéropode.

grand mollusque, ses propres chairs transformées par la mer en coquillage³⁰ de lui-même.» [Anne] (B.S., pp. 188-189). Sa mère voit un corps de corail, avec une faune poussée, et elle ne le reconnaît pas, «[...] je ne crois pas que ça pouvait être lui, ça, ça ne pouvait pas.» [mère] (B.S., p. 196).

Les quatre cerveaux qui parlent dans ce roman déréalisent aussi l'espace à cause de la perte. Anne, qui regrette la mer, ne distingue pas l'air de l'eau, «[...] l'air dans lequel je nage, fluide épais du matin [...] » [Anne] (B.S., p. 19), et cette confusion nous fait penser à la noyade, à la dyspnée; celle dont souffre parfois Nore, «[...] air remplacé jusqu'au fond des bronchioles par un gel marin.» [Nore] (B.S., p. 103). La mère plane sur la mer dans ses rêves³¹, l'espace aérien et le liquide ne cessent de se confondre, elle vole³² comme elle nage, avec des coups de talon, en mêlant les oiseaux et les poissons.

Jeanne, celle qui a voyagé, qui a traversé les océans, tombera à l'eau avec sa Volvo coupée hermétique et pendant les six dernières pages du roman elle sera consciente de sa condamnation à mourir noyée, à fermer le cercle, victime d'un mauvais augure. Elle sera immolée pour avoir laissé seul son frère dans la baignoire³³ sournoise «[...] //étouffant eau dans les poumons// seul // tout petit // étonné // étonné qu'on ait pu le laisser si seul.» [Jeanne] (B.S., p. 166). Enfermée dans une bulle d'air, le temps se paralyse et par sa tête défilent des analepses: Anne et elle en train de retenir leur souffle le plus longtemps possible pour savoir si ça faisait mal; et des prolepses: elle imagine sa sœur Anne en train de téléphoner à sa mère, elle se demande si elle est enceinte, elle pense aux poissons qui la mangeront, à son

L'intimité de l'enceinte coquillière est renforcée encore par la forme directement sexuelle de nombreux orifices de coquillages». DURAND, G, *op. cit.*, p. 289. Le coquillage présente non seulement l'aspect aquatique de la féminité, et l'aspect féminin de la sexualité, mais aussi, par sa forme en spirale... «[...] la forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement». DURAND, G., *op. cit.*, p. 361, c'est un symbole temporel de croissance.

31 Cf. BACHELARD, G., cap. XII « La psychologie de la pesanteur », in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1982, [1947].

32 Pour s'évader la mère impose dans ses rêves le plan vertical à l'horizontal. «[...] l'ascension repose sur le contrepoint négatif de la chute. Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension. [...] L'ascension constitue donc bien le "voyage en soi", le voyage imaginaire le plus réel de tous dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste [...]». DURAND, G., *op. cit.*, p. 141.

33 «La baignoire respire doucement, elle s'apprête. Ça commence sans bruit, sans même une ride, au changement de marée; la baignoire se vide. Il ne se forme aucune vague, sinon une vague intérieure, une aspiration, une sorte de retournement de l'eau sur elle-même [...]» (P. V., p. 10).

cadavre «mon Dieu faites que mon slip et mon soutien-gorge soient assortis» [Jeanne] (B.S., p. 307), elle estime qu'elle n'aurait pas dû faire de régime, de toute façon on la trouvera gonflée et elle pense à son petit frère qui l'attend aux profondeurs vertes. «Tu sais bien qu'il t'attend dans le fond tu sais bien qu'il t'attend couvert de vase hilare c'est écrit depuis longtemps tu le savais ça devait arriver c'est trop bête au fond du *Tigre* assis jovial jouant avec ses orteils en petit maillot rouge un petit bouddha blond *je t'attends je t'attends depuis longtemps.*» [Jeanne] (B.S., p. 301). Jeanne et la narratrice du premier roman se retrouvent avec leurs fantômes dans des espaces inversés, féériques, fantasmagoriques; que ce soit l'intérieur de la voiture ou la maison familiale il s'agit d'aquariums à l'envers, air dedans, eau dehors.

Comme il est difficile de cerner un spectre, les allusions aux corps translucides se réitèrent: la fluorescence dépolie des méduses qui se bercent dans l'eau, les crevettes translucides avec sept anneaux de chair aqueuse, *The invisible man*, le roman préféré du père évadé. Le fantôme n'est peut être perçu qu'à travers sa trace, son mouvement figé dans les photos bougées. «[...] les fantômes regardés de face s'évanouissent. On fixe un point quelconque de l'espace, juste à côté d'où on a cru les voir: les revoilà....» [Nore] (B.S., p. 118). Ils déplacent les dimensions et ils se logent dans la mémoire des personnages féminins comme fait aussi la mer dans ces romans. Puisqu'il ne s'agit pas tellement de la vision de la mer mais du souvenir, de la mémoire de la mer³⁴, de la plage. Nore, qui est myope, croit à l'importance de la voir au maximum, «à plein cerveau comme une éponge»³⁵ [Nore] (B.S., p. 116), de se rappeler de la mer, de l'enregistrer tous les jours, comme si on ne l'a jamais vue. *L'incipit* de *Le mal de mer* coïncide avec l'émerveillement de la petite qui voit la mer pour la première fois, une mer nocturne³⁶, saturnienne, coulée du ciel noir³⁷. D'après Nore, pour quelques gens malheureux, la mer se réduit à des lignes parallèles bleues, blanches et grises, à une odeur, un mouvement et un bruit. Mais la mémoire se déploie dans le lieu exact du surgissement visionnaire de l'étrangeté, dans l'ampleur

34 «*Le mal de mer* est moins un texte sur la mer qu'un texte de la mémoire de la mer. Comment se souvient-on de la mer?» Tiphaine Samoyault, «Mer cannibale», *op. cit.*

35 La mère tourmentée imagine qu'elle a un cancer de cerveau, «[...] des trous d'éponge dans la tête et je me balancerai, madrépore sous la mer» [mère] (B.S., p. 194).

36 Cf., BACHELARD, G., cap. II, «Les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes» in *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1981, [1942], pp. 63-96.

37 L'eau noire qui effraie Nore, qu'elle a connu dans son voyage en Islande, c'est un symbole de la mort. «J'ai eu si peur face à l'eau noire que j'en ai chîé dans ma culotte. [...] Boue noire charriée par l'eau noire. Noire écumeuse écumante. [...] l'eau, tétanie du paysage, événement gouffre dans le paysage» [Nore] (B.S., p. 109).

incompréhensible de la surface et des profondeurs marines et il devient le chronotope³⁸ de l'intemporel³⁹.

Les quatre voix du dernier roman réfléchissent sur les techniques mnémotechniques, sur le fonctionnement de la mémoire dans le cerveau, et la portée des souvenirs d'enfance. «Mais où est donc Ornicar?», le p et le d, croissant et décroissant de la Lune, le souvenir du bernard-l'ermite cherchant un heaume neuf, un nouveau coquillage; il essayait trois coquillages, Boucle d'or et ses trois ours, les trois sœurs et les trois cloches, la quatrième sonnait aux enterrements. Mécanismes de mémorisation enfantine ancrés au bord de mer, à la plage qui ramène les bons souvenirs du mari⁴⁰, de l'enfance des sœurs Johnson, et de l'enfance du monde.



Jeux d'enfants sur la plage, France, vers 1910

38 Concept développé par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1978), qui établit la corrélation essentielle des rapports spatiotemporels telle qu'elle a été adoptée par la littérature.

39 «[...] s'y laisser bercer, se dire que la mer était une mémoire, que chaque molécule d'eau de mer dans la mer était une parcelle de mémoire perdue, mais retrouvée là, regroupée entre des rives, navigable et aussi vaste qu'on pouvait l'espérer» (N.F., p. 153).

40 Les bons souvenirs resurgissent comme les icebergs, «[...] l'iceberg se retourne et on découvre les algues collées au fond des quatre-vingt-dix pour cent immergés, hop, à l'air les jolis souvenirs qui dégèlent, peuvent même se muer en regrets [...]» [Jeanne] (B.S., pp. 200-201).

Il était une fois... la plage, recueil de photos anciennes de plages atlantiques, est un regard nostalgique vers la plage éternelle constituée de:

[...] plusieurs milliards de molécules de son calcaire originel, d'écaillés de poisson, de virus, du carbone et de l'eau qui constitueront quelques futurs êtres humains, de puces électroniques grosses comme des ongles qu'on trouve aussi, de poils, de cils, d'écorces d'oranges et des mots d'amour perdus, et de silice évidemment, de beaucoup de silice, mais de la silice qui se soucie?⁴¹.

C'est une jointure du monde où se pose un regard féminin, un espace poétique qui unit le passé légendaire perpétuel, de monstres marins, de sirènes, de baleines/cathédrales, de jeux d'enfance, de premiers amours et de chansons, avec la silice du sable, la matière qui sert à fabriquer les plus modernes instruments d'optique.

Il est difficile de regarder la mer sans prendre en compte sa mémoire, le passé des héroïnes, notre histoire. Dans les romans de Darrieussecq le temps de la mer est mesuré par une horloge ontologique, hormonale et il s'agit d'un temps cosmique, spatial. Son imaginaire marin permet le regard visionnaire d'un monde intérieur, un voyage incessant dès l'univers quotidien au surnaturel, qui suit le rythme des vagues et des marées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, G., «Les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes», in *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1981 [1942].
 — «La psychologie de la pesanteur», in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1982 [1947].
 — «La Coquille» et «L'immensité intime», in *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001 [1957].
 DARRIEUSSECQ, M., *Truismes*, Paris, Folio, 1996.
 — *Naissance des fantômes*, Paris, Folio, 1998.
 — *Le mal de mer*, Paris, Folio, 1999.
 — *Précisions sur les vagues*, Paris, P.O.L., 1999.

41 DARRIEUSSECQ, M., *Il était une fois... la plage*, Paris, Plume, avec des photographies de Roger-Viollet, 2000, p. 33.

-
- *Il était une fois... la plage*, Paris, Plume, avec des photographies de Roger-Viollet, 2000.
- *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L., 2001.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 1984.
- <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/fichelivre.asp?Clef=320>.
- http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/Le_Mal_de_Mer.html.
- http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/ent_exclusif.html.
- <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr>.

L'ESPACE DU MEUBLE DANS L'OEUVRE DE DIWO

CARMEN CUÉLLAR SERRANO
CONCHA PARRA GALLARDO
Universidad de Valencia

INTRODUCTION

Jean Diwo a initié sa carrière d'écrivain dans le journalisme, qu'il a quitté après y avoir fait un long parcours. Sa formation comme journaliste s'est bien pétrie au sein des grands quotidiens parisiens, formation qu'il a couronnée chez *Paris Match* en tant que grand reporter des événements importants. Puis il a fondé et rédigé pendant vingt ans la publication de *Télé 7 jours*. Nous avons recensé son œuvre *Les Dames du Faubourg*, composée de trois volumes, dont le premier s'intitule aussi *Les Dames du Faubourg*, le deuxième *Le lit d'acajou*, et le troisième *Le génie de la bastille*. Le titre de la saga est bien fondé; dans un espace d'hommes, qui font un métier d'homme —à l'époque— ce sont les femmes, que ce soient abbesses, bourgeoises, épouses d'ébénistes, qui emportent la partie la plus importante, celles qui soutiennent les artisans et les aident à créer les chef-d'œuvres qui firent devenir célèbre le Faubourg.

L'homme, et spécialement l'artisan dans ce cas, projette ses sentiments, façonne ses préoccupations à travers les dimensions ou les objets de l'espace. Dans les *topiques de chose*, l'espace apparaît à côté du temps. Dans la littérature, la description de l'espace termine dans le topique de *locus amoenus*. Bakhtin¹, dans sa théorie du chronotope dit «les indices du temps peuvent être découverts dans l'espace, qui est perçu et mesuré après le

1 BAKHTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-38.

temps». C'est dans ce sens que l'on va analyser l'espace artisanal contenu dans la saga de Diwo. L'espace aura les sens d'espace physique et d'espace existentiel, à la fois lieu où se déroulent les faits, mais aussi dans le sens abstrait du mot, l'artisanat comme espace culturel.

L'espace où l'artisan travaille, l'atelier, devient le *chronotope* de l'*artisan du meuble*, étant donné que l'atelier constitue la base des faits, de la même façon que le *château* est à la base du roman gothique ou roman noir. Dans la période de temps comprise dans la saga de Diwo, l'artisan se renouvelle ainsi que son atelier et tous ces produits, les meubles; l'espace change dans le temps, et c'est le même espace, mais transformé par l'effet du temps.

Du point de vue sémiotique, l'espace du bois, du meuble, de l'atelier où vivent et travaillent les artisans, nous montre les différentes classes sociales. Les artisans sont opposés à l'abbaye au début de la saga, plus tard on y trouve les ébénistes face aux clients, pour après les opposer aux différents métiers qui apparaissent dans les romans, à mesure que les innovations dans la construction de meubles avancent: *ornemanistes, dessinateurs, argentiers, bronziers, etc.*

Nous avons dans cette œuvre, d'une part, l'espace ouvert, représenté par le *compagnon* qui fait le *Tour de France*, l'homme errant, qui dispose d'un grand espace du moment qu'il voyage par toute la géographie française à la recherche de techniques, mais aussi grand espace culturel, car il revient plein de savoir-faire. Il part de l'atelier, ou de chez lui, et il retourne au foyer, l'atelier, qui représente dans ce cas le lieu clos, le refuge.

L'espace créé par Diwo se présente sous trois volets: le temps, dès la fin du XV^e siècle, jusqu'à l'époque d'entre guerres; les lieux, le Faubourg Saint-Antoine-des-Champs présidé par son abbaye, et la place d'Aligre; les gens, abbesses, ébénistes, leurs familles et leurs amis, leurs souffrances et leurs bonheurs.

Nous pouvons appeler Le *berceau des faits* au fameux quartier du Faubourg Saint-Antoine, où les personnages, *les gens du meuble* naissent sous la protection des abbesses, les Dames du Faubourg, dont le pouvoir et l'autorité ont été incontestables jusqu'à la Révolution, et qui ont joué le grand rôle de créatrices du mouvement des ouvriers libres de Saint-Antoine.

Le récit se déroule à la façon d'une toile transparente suspendue au fond de la scène. Dans la période de temps citée, les histoires et les personnages se succèdent, on assiste à tous les événements importants de l'histoire, et on connaît les personnalités les plus relevantes des différentes époques; des personnages imaginaires se mélangent avec d'autres qui ont existé, mais le point commun de tous ces faits, est toujours le bois, le meuble, les artisans.

Quant à l'espace propre de l'artisan, nous trouvons l'atelier, avec tout ce qu'il contient, les bruits et les odeurs caractéristiques, les techniques et les matériaux qui formeront les différents meubles et styles tout au long de l'histoire. Dans cet atelier, l'artisan utilisera le langage propre de sa profession, dont il se servira aussi dans son milieu familial. Pour tâcher de relever les contenus les plus importants de l'œuvre, nous diviserons notre analyse sous les aspects suivants².

LE QUARTIER

Nous sommes en 1471, et au Faubourg Saint-Antoine, naît le premier noyau d'ouvriers du bois autour de l'abbaye de *Saint-Antoine-des-Champs*. C'est l'abbesse Jeanne IV qui protège et encourage ses ouvriers: «Je vais installer sur le territoire de l'abbaye les meilleurs ouvriers». Quand Jean Cottion, le premier compagnon installé dans l'abbaye meurt, sa femme Charlotte lui tenait sa main: «sans comprendre encore qu'elle restait le seul témoin, avec la vieille Gabrielle, des débuts d'une grande aventure»³. Plus tard, en 1475, attirés par l'indépendance à l'égard des jurandes, les artisans s'installent de plus en plus nombreux autour de l'abbaye. À partir de là, le Faubourg va connaître des jours de gloire mais aussi de disette, selon les inconstances de la politique: «Le Faubourg vivait mal dans le chaos. L'esprit créatif des dernières années était tari [...] on survivait grâce aux travaux décidés par l'abbesse». Pendant le règne d'Henri IV, «le Faubourg retrouvait son visage des jours heureux». De même, à l'époque où Richelieu gouvernait la France: «Le faubourg, lui, continuait de prospérer. Le meuble n'était plus seulement un objet utile et pratique». L'unité qui existait entre les gens du métier, est mise souvent en relief, à l'occasion de la mort d'une protagoniste: «Depuis la mort de Béatrice, le Faubourg avait perdu un peu de son âme». À mesure que le temps passe, et que les techniques et les pièces changent:

C'était le temps où le petit monde du Faubourg s'agrandissait chaque mois de nouveaux compagnons, venus de l'est pour la plupart. [...] Les ébénistes

2 Toutes les citations qui illustrent les concepts proposés tout au long de notre travail sont issues des volumes source de notre étude. Nous n'allons pas référencier celles qui sont insérées dans le texte afin d'éviter la suite de numéros qui rendraient le texte touffu.

3 Cette grande aventure c'est la naissance d'un des plus importants quartiers artisans du meuble de France.

ou menuisiers de grand talent avaient des revenus souvent très supérieurs à ceux des bourgeois⁴.

Au XVIII^e siècle, il se produit une association bénéfique entre les ateliers royaux du Louvre et ceux du Faubourg: «Dans l'esprit de Christophe il n'était pas question de séparer le Faubourg de ce collègue royal dont il devait être, au contraire, le complément naturel. Onze compagnons s'installèrent un mois plus tard au Palais-Royal». À la veille de la Révolution, le chef du quartier Bertrand Perrin, dit de Valfroy, avait été dénoncé au greffe de la Commission de sûreté et arrêté, ce qui va produire un bouleversement collectif: «Cette arrestation avait plongé le quartier du Faubourg dans la désolation».

À la fin du roman, Louis XVIII, qui occupe le trône, reprend les habitudes de la cour comme si une révolution n'eut pu les bannir, ce qui provoque chez Ethis, vainqueur de la Bastille et chef de la famille d'ébénistes du Faubourg le cri: «L'histoire se répète!».

La *gardienne tutélaire*, et symbole du quartier, la vieille abbaye de Saint-Antoine des Champs, «l'un des plus beaux chevets gothiques» disparaît dans la tourmente révolutionnaire.

Et lorsque le métier semble aller disparaître, le grand Riesener est optimiste: «Aujourd'hui le Faubourg semble mort, mais il renâtra un jour. De nouveau on entendra dans les cours le bruit de la *scie* et le chuintement de la *varlope*».

Dans le troisième volume, le quartier s'ouvre à l'extérieur et il se produit une osmose avec les influences qui arrivent de l'étranger.

LE MÉTIER

Dans le quartier décrit antérieurement, les protagonistes des romans —les artisans du meuble— transmettent constamment leur fierté d'appartenir à cette classe artisanale. Ils apprécient la noblesse du métier d'ébénistes, et le sens du groupe.

Quand Jean Cottion arrive chez Pierre Thirion, l'auteur nous informe: «Jean Cottion, comme ceux de sa race, aimait d'amour le bois». À cette époque, vers la fin du XV^e siècle, les *huchiers-menuisiers* étaient presque tous établis rue de Cléry et dans les ruelles avoisinantes. Thirion était le seul

4 DIWO, J., *Les Dames du Faubourg*, La Flèche (Sarthe), Denoël, 1998, p. 548. Par la suite les références à cette oeuvre seront indiquées entre parenthèse dans le texte: (D.F., p. X).

maître installé près de la Bastille, et il travaillait pour l'abbaye Saint-Antoine. C'est l'abbesse Jeanne IV qui commença à commander des meubles sans les faire soumettre à la jurande⁵: «Ces meubles, c'est moi qui les paye. On verra bien si votre jurande peut m'empêcher d'honorer Dieu en embellissant mon abbaye comme je l'entends». Plus tard, «le roi venait de signer une ordonnance qui reconnaissait aux métiers le droit de s'exercer librement sous le contrôle de l'abbesse». Les menuisiers étaient fiers: «et puis il y a ton fils Jean-Baptiste. Tâche d'en faire un bon menuisier. S'il prend la relève je lui léguerai mes outils». Jean-Baptiste, plus tard, à la question de Louise sur s'il aimait son métier, répond: «je n'en connais pas d'autre, Louise, mais je crois que je l'aime vraiment [...] je suis de la race du bois». Anne veut changer de maison, mais Denis s'exclame: «Mon atelier ne bougera pas d'ici! Mon père, mon grand-père et mon arrière-grand-père y ont travaillé [...] les murs sont tout imprégnés de leur sueur, du parfum des copeaux jaillis de leurs outils». D'autres familles du quartier commencent à se faire connaître: «Jean Boulle est un excellent menuisier»⁶. Son fils, André Boulle, qui commence à dessiner très jeune, fait l'admiration de tous: «Il ira loin ce petit André Boulle!». Cette prémonition se verra réalisée: «Un jour peut-être donnera-t-on le nom de *meubles Boulle* aux tables, aux buffets, aux bureaux [...]». Aussi, l'amour du bois, fait penser aux parents de Marguerite, quand celle-ci leur annonce qu'elle veut se marier: «un ébéniste, naturellement?». Et elle répond: «Oh! Il est aussi sculpteur et serrurier. C'est un artiste. Il travaille au Louvre chez Charles-Joseph Boulle».

Dans le deuxième volume, le métier continue de s'apprécier comme espace vital, moyen de vie de l'artisan. Lorsque la fille de Valfroy, baron qui collaborait avec Necker, noble mais aussi héritière des ébénistes du Faubourg, entame des relations avec un garçon d'une autre famille d'ébénistes, les Caumont, elle coupe la timidité de celui-là en lui disant: «Nous sommes des gens du Faubourg comme vous. Le fait que vous soyez ébéniste de talent vaut pour nous toutes les médailles et les parchemins [...] et dites que si je vous aime bien c'est parce que vous êtes un homme du bois».

Et lorsque le grand Lenoir⁷ s'introduit dans le cercle de la famille des ébénistes «il est ravi d'entrer dans l'intimité de ces gens du bois, de ces citoyens du Faubourg dont il ne connaissait que les chefs-d'œuvre et la

5 Corporation du bois.

6 Jean Boulle fut le père du célèbre André Boulle.

7 Alexandre Lenoir, archéologue français né à Paris (1761-1839). Il recueillit, dans le Musée des Monuments français, des oeuvres d'art provenant des pillages de la Révolution.

légende». À un moment donné, une des deux filles d'Èben, celle que le récit présente comme la mère du peintre Eugène Delacroix, en opposant l'ambiance où elle vit —à cause de son mariage— et celle de sa propre famille dit:

Avec notre père et Riesener nous n'avons pas été habituées à toutes ces manœuvres, à ces intrigues, à cette haine qui oppose ceux qui sont censés travailler pour la même cause. Eux marchaient dans le droit fil du bois, ils ne construisaient pas leur œuvre avec des discours mais avec leurs mains⁸.

Le tour de France

Dans le métier, il faut mentionner le fameux *Tour de France*⁹: «Sa canne de compagnon à la main, sa *malle aux quatre nœuds*, sur l'épaule, Jean Cottion attendit». C'est ainsi que commence le premier volume du livre, où le premier compagnon fait son apparition. Jean Cottion arrive chez Pierre Thirion, qui le reconnaît: «et regarda, surpris, ce nouveau venu qui le saluait à la mode des aristocrates du trimard en levant sa *canne de compagnon* à hauteur du front, signe de respect et de dévouement». Denis, un des grands protagonistes de *Les Dames du Faubourg*, part faire son Tour de France: «Il devait rejoindre Auxerre [...] où la mère des compagnons de la *cayenne locale*, au vu de son *passoport compagnonique*, le recevrait, le logerait et le nourrirait en attendant que le premier en ville lui trouve un employeur. Ses parents préparent son voyage: «Devant vous, je vais lui donner la canne de son arrière-

8 DIWO, J., *Le lit d'acajou*, La Flèche (Sarthe), Denoël, 1998, p. 97. Par la suite, les références à cette oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (L.A., p. x).

9 Les premiers métiers acceptés en compagnonnage furent, entre le commencement du XIIIe et la fin du XIVe siècle, les tailleurs de pierre et les charpentiers, suivis ensuite par les menuisiers et les serruriers. Le corps couvre les trois matériaux de base indispensables à toute construction: pierre, bois et fer. Il n'y a pas de document officiel qui permette d'avancer avec certitude une date ou des lieux précis, mais l'émergence des premières sociétés à caractère compagnonique se situe dans ce champ de l'histoire où le triptyque corporations-cathédrales-croisades contribue à forger la première identité compagnonnale. L'itinérance de ces métiers spécialisés et pourvus de franchise est à la base même du voyage professionnel que constituera plus tard le fameux Tour de France. En 1268, le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau interdit pratiquement à tout ouvrier la liberté de voyager. Dès lors, s'il n'est pas fils ou gendre du maître, le compagnon de la corporation ne peut entretenir aucun espoir de devenir maître à son tour, car les responsables corporatifs les leur empêchaient. Le compagnon, aussi talentueux soit-il, n'aura jamais l'argent nécessaire pour ouvrir une boutique, ou pour acquérir les matériaux et le temps nécessaires à la présentation d'un chef-d'œuvre, travail imposé et jugé par les maîtres de la corporation, seuls autorisés à transformer le compagnon en maître. C'est ainsi qu'à partir du XIIIe et XIVe siècles, les compagnons osent braver la loi, afin de voyager librement, ne souhaitant pas vivre sous la corporation.

grand-père, Jean Cottion, fondateur de notre communauté». Il disait souvent que «cette canne était son porte-bonheur». Le compagnon qui avait fait son Tour de France était préparé pour réaliser son chef-d'œuvre: «J'ai toutes les audaces depuis que j'ai terminé mon tour de compagnon menuisier-sculpteur». À son retour du Tour de France, Christophe, suivant protagoniste qui fait son tour de France, parle à l'abbesse de la guerre de religion qui divisait des contrées: «Il faut dire que, dans l'ensemble, les compagnons menuisiers partagés en *dévotants* pour les catholiques et en *gavots* pour les réformés, ne se haïssent point».

Le Tour de France se poursuit tout au long des trois romans. L'espace extérieur des artisans, le ou les lieux où ils trouvaient, où ils apprenaient le nécessaire sur le métier, pour devenir maître et pouvoir s'installer.

À la fin du volume II, un jeune compagnon qui deviendra plus tard l'héritier de la famille d'ébénistes continue son tour de France «avec Marseillais-Franc-Cœur» ayant comme point d'arrêt Montpellier, puis Béziers et finalement Bordeaux, où il va être blessé dans une algarade entre rivaux. Lorsqu'ils quittent l'est du pays pour aller vers l'ouest,

[...] leurs malles au roulage, les paquets sur l'épaule au bout de la canne, les deux amis, conduits un moment par les compagnons, prirent la route à pied en chantant, Carcassonne, Alzonne, Castelnaudary... couchés à la belle étoile (L. A., p. 556).

Quand un personnage s'introduisait dans une famille du bois issu d'autres domaines, il finissait par se sentir membre de droit: «Bertrand était pour la communauté *le fils Œben*, et connu comme *le loup blanc*» et cela était bien du gré du jeune garçon car il affirmait qu'il serait ébéniste, qu'il «ferait son *tour de France* malgré l'hostilité du régime impérial envers tout ce qui s'apparentait au compagnonnage». Beaucoup d'ébénistes qui avaient connu sa grand-mère «lui faisaient une place sur un établi afin qu'il s'amuse à *raboter*, à *découper* et à *râper* des chutes de bois» et il rêvait «à son départ futur, un beau matin de printemps, une chanson aux lèvres et, sur son épaule, la *canne de compagnon* des Cottion et des Habermann» et son père, le garçon adopté par la famille en «était heureux et fier» que le jeune «ait envie d'emporter la *canne de compagnon* de Jean Cottion dans son *tour de France*».

Le jeune Bernard de Valfroy part pour faire son tour de France avec son *passport d'aspirant* qui lui «permettrait tout au long du voyage de se faire reconnaître, d'être admis dans les *cayennes*, hébergé jusqu'à ce que le *rouleur* lui ait trouvé du travail». Il allait devenir «compagnon du *devoir de*

liberté, c'est-à-dire, un *gavot*». Il trouvera des *sociétés rivales* mais aussi «l'entraide, l'amitié, l'accueil...». Il aura son rituel sur son *affaire* ou passeport du compagnon qui «présente son affaire en arrivant chez la *mère* qui va les accueillir».

Quand on arrive au troisième volume, un anglais amateur d'œuvres d'art, en parlant du Tour de France, s'écrie: «étonnante coutume que nos jeunes devraient bien imiter».

LES MEUBLES

Les meubles, dans notre analyse, constituent la réalisation de l'artisan, qui, après avoir «dessiné, coupé, mortaisé le châssis, collé, dégrossi, décoré, taillé, sculpté, poli» etc. le bois, voit enfin son oeuvre terminée.

Le mobilier propre de l'artisan

Le mobilier familial des artisans était très simple: Les Thirion utilisaient: «un *plateau de bois* sur des *tréteaux* devant le feu, deux *bancs*, un grand *coffre* et un *lit d'angle* constituaient l'essentiel du mobilier. Ils possédaient, chose extraordinaire, un *dressoir*: «cela l'a amusé, au début de l'hiver, à un moment où le travail étant rare, de nous construire un *dressoir de baron*»¹⁰. Jean, le compagnon de Pierre Thirion, se fait ses propres meubles avant de se marier: «il voulait une *vraie table*» alors que personne n'en avait à part quelques riches bourgeois. Lui, il tenait à garnir son foyer de: «*bancs à dossiers tournants*, des *escabelles*, deux *placets*, un *lectrin* pour Charlotte, un *lit de gentilhomme* à la nouvelle mode [...] enfin, il venait de terminer la *cré-dence*».

À mesure que le temps passe et que les ouvriers libres du Faubourg améliorent leur économie, ils peuvent posséder de meilleurs meubles.

Et plus loin, c'est Riesener qui «fait installer une *ottomane*» pour que la protagoniste puisse s'allonger; ce même objet recevra un autre nom quelques pages après: «[...] Nonchalamment allongée sur le canapé que lui avait offert Riesener [...]».

Leurs meubles sont souvent témoins muets de la vie familiale. À l'occasion d'une annonce solennelle dans la famille, le meuble acquiert une importance remarquable: «quand tout le monde fut installé autour de la vieille

10 Note de l'auteur du volume: «Le dressoir était un meuble d'apparat qui permettait aux nobles fortunés d'exposer leurs trésors d'orfèvrerie. L'usage voulait que le nombre d'étagères fût fonction du titre nobiliaire du propriétaire: deux pour un baron trois pour un comte, quatre pour un prince» (D. F., p. 15).

table de famille où avait jadis régné Marguerite Œben», table qui réapparaît après la mort de la dernière Dame dont les enfants et amis pleurent mais qui vont suivre l'habitude établie de réunir leurs amis et de «les inviter de temps en temps à venir partager le pain autour de la grande table d'Œben». Lorsque son enfant, l'enfant trouvé, le vainqueur de la Bastille, vendeur de meubles, va déménager pour occuper la maison vide de cette dernière Dame, ce sont «les guéridons, les tables à jeu et les sièges genre Jacob» qu'il emmagasine.

De même, quand l'auteur nous transmet la succession de la lignée, «La petite Lucie dormait dans le lit de princesse que Riesener lui avait fabriqué avec amour lorsque le berceau de Jean Marot était devenu trop petit» ce lit avait bénéficié:

[...] de ses soins et de son talent en jachère. Pas de bronzes, pas de surcharges, tout tenait dans les formes et la pureté des courbes. Seul un petit fronton sculpté dans un noyer au grain fin représentant un ange décoratif la partie supérieure du fond de lit et semblait veiller sur le repos de la petite fille (L. A., p. 99).

Le talent de Riesener, à cette époque, «était en jachère» parce que les compagnons du Faubourg ayant besoin de travailler pour manger fabriquaient des crosses de fusils et l'ancien ébéniste du roi refusait de transformer son atelier car, il disait, «si je faisais des crosses de fusil, je ne pourrais pas m'empêcher de les figoler, de les poncer, et même de les sculpter» car, à son avis, «une crosse taillée dans un bon bois peut être un petit objet d'art».

Nous apprenons aussi que ces ébénistes s'attardaient à fabriquer des jouets. Lorsque les jeunes descendants fouillent dans le grenier de l'ancienne maison des Thirion pour retrouver la trace de leurs ancêtres, ils s'écrient: «Des jouets, ce sont des jouets!». En soulevant «une sorte de petit chariot en bois qu'un papa ébéniste avait dû jadis construire pour l'un de ses enfants». En voici la description du jouet:

Les roues finement ouvragées ne tournaient plus sur l'essieu rouillé, mais le chariot dont le constructeur avait même pris le soin de sculpter l'arrière et les côtés était charmant [...] ils trouvèrent une arbalète et un pistolet à pierre complètement rouillé [...] (L. A., p. 464).

Le succès accompagna enfin cette opération de recherche: entre un nuage de poussière un des jeunes: «cria qu'il avait mis la main sur une collection de motifs sculptés dans le bois. Il y a de tout, des pieds de fauteuil, des têtes d'angelots et de monstres, un tas de panneaux destinés sans doute

à embellir des devants d'armoires et de buffets». Tout cela a dû être sculpté à l'époque du roi Louis XIV, et ils supposent que par *Boulle*.

Tout appartient à la famille: «la chambre de la famille Œben dont la grande *glace ovale* dessinée et sculptée jadis par le maître», ainsi que le *vieux berceau* où dormaient les bébés de la famille. Une table aura «des montants en forme de sirènes» qui «étaient de véritables statues en bois [...] sirènes ailées» qui seront «la difficulté de l'affaire». Elle aura:

[...] des pieds à socle plein avec fortes roulettes de cuivre, dix montants formés par des sirènes ailées, ceinture avec double baguette, gorge et corniche, coupe au milieu du socle, le tout en bois d'orme poncé et verni comme le plateau de teck massif d'un diamètre de 2,77 [...] (L. A., p. 535).

Les meubles pour les clients

À l'abbaye, à part les meubles propres de l'église, l'abbesse voulait avoir: «un lit comme certains menuisiers de la rue de Cléry les font maintenant: à *chassis foncé* et à *épervier*¹¹ avec des *panneaux sculptés*; mais, de grâce, pas de ces *panneaux serviette*»¹². Le confort devenant plus tard un besoin, les meubles se transforment: «ils exigeaient les sièges à la mode: la *chaise à bras*, [...] la *chaise à femmes* [...] le *caquetoire*, pratique pour converser devant le feu», et deviennent plus pratiques, en même temps que beaux «les compagnons libres de l'abbaye étaient bien placés et les mieux préparés pour construire ces *armoires à deux corps* qu'on commençait à appeler *buffets*». Ils étaient tellement bien considérés, que le cardinal Tournon fit commander aux ouvriers de l'abbaye un coffre: «Son Eminence veut une très riche décoration à l'italienne».

À mesure que le temps passait, les innovations des artisans se traduisaient en mode: «Les buffets à la mode de *Du Cerceau* étaient vendus d'avance aux bourgeois et aux gens de robe». Après les troubles politiques, le royaume d'Henri IV reconstruit la France, tandis qu'au Faubourg triomphent les *meubles tournés* (futur style Louis XIII). En 1598 apparaissent l'ébène et les *cabinets flamands*: «ces fantasques français capables de [...]

11 Note de Diwo: «Les lits à cette époque étaient simplement constitués d'une sorte de châssis qu'on disait «cordés» parce qu'il était garni de cordes plus ou moins grossièrement tissées. Les châssis «foncés», nouveautés plus confortables, étaient faits de sangles entrelacées» (D. F., p. 26).

12 Note de Diwo: «Le panneau serviette ainsi nommé parce qu'il ressemblait aux plis amidonnés d'une serviette se retrouve partout dans les meubles du Moyen Âge» (D. F., p. 26).

faire fabriquer des cabinets d'ébène par des protestants flamands et les offrir à la plus belle de leurs filles».

Christophe se plaint de ses fauteuils: «Vos *cabinets* resteront des chefs-d'œuvre qu'on se transmettra de génération en génération tandis que mes *chaises* et mes *fauteuils aux pieds tourmentés* comme des vieux ceps, qui en voudra encore dans dix ans?»¹³. La vue d'une «petite table venue d'Italie», donna l'idée à Jacques d'incruster lui-même des filets de métal brillant dans le bois, au lieu de le marqueter. C'est ainsi qu'apparaît la mode des incrustations de métaux qui aura lieu quelques années plus tard. Jacques construit un bureau pour le maréchal Créqui en utilisant la méthode des fils de métal: «le bureau de bois noir incrusté de filets d'étain fut une assez belle réussite».

Les *tables* et les *cabinets de marqueterie*, continuaient d'être fabriqués par les gens du Faubourg, même si: «ils n'avaient sans doute pas les qualités de ceux créés au Louvre». Jean Lepautre construit un *fauteuil à bras*:

[...] en dessinant à la mine de plomb, en corrigeant pour tenir compte des remarques de chacun, en ajoutant des boules aplaties sculptées aux pieds de devant, en incurvant un peu plus l'accotoir, Jean Lepautre et ses amis ne savaient pas qu'ils mettaient fin à ce qu'on devait appeler le style Louis XIII (D. F., p. 424).

Plus tard, ce fut: «le *fauteuil de Colbert*, comme on l'appelait entre le Louvre et Reuilly, avait comme par enchantement réveillé le Faubourg». Par la suite, apparaîtra le *bureau*: «[...] des bureaux à tiroirs reposant sur huit pieds, qu'on appellera *mazarins*». André-Charles Boulle, le plus célèbre des ébénistes pendant le royaume de Louis XIV, créa la *commode*: «en parlant à Rosine de son *coffre à tiroirs*, André-Charles ne savait pas qu'un jour proche son meuble *commode* deviendrait aussi connu et recherché que le lit ou la table».

Après ces inventions, les meubles varient en fonction du type de bois employé, et selon les procédés utilisés pour leur finition. C'est ainsi qu'un jour surgit, inventée par Oeben: «Mme de Pompadour, satisfaite de la *table de nuit à miroirs* [...]». Autrefois, il fabriqua une commode pour un infirme: «C'était une *commode* qui, sous son air innocent, cachait un agencement très compliqué destiné à la rendre utilisable par le prince impotent». Oeben reçut la commande d'un *bureau pour le roi*:

13 Note de Diwo: «Christophe avait tort. Ses sièges seront —il est vrai— abandonnés cinquante ans plus tard, mais ceux qui survivront aux intempéries, aux pillages et aux modes nouvelles dans les caves et les greniers vaudront un jour des fortunes» (D. F., p. 285).

[...] le *bureau du roi* devait être grand sans être démesuré, fastueux sans être pompeux, décoré des bronzes les plus admirables sans crouler sous les ors. Il utilisa une marqueterie de motifs géométriques traités en camaïeu dans les bois de biais les plus foncés (D. F., p. 555).

Quelques années plus tard le grand maître Riesener, créa pour Louis XVI, une grande *commode*:

[...] six pieds de long, trois de haut, c'est un monument mais nous avons réussi à lui conserver une légèreté aérienne. Elle est ornée d'une mosaïque de bois rares cernée de filets à fleurons. Quatre figures de bronze doré sont adossées aux montants, elles représentent le courage, la force, la prudence et la tempérance (D. F., p. 580).

Les meubles apparaissent partout et dans n'importe quel moment. Le comédien La Boussière qui jouait un double rôle de secrétaire-régisseur-acteur au Théâtre de la Révolution et de secrétaire dans le service du Comité de sûreté nationale où il sauvait des condamnés à la guillotine, à un moment où il faillit être découvert: «La Boussière, se rappelant l'agilité de Scapin, eut juste le temps de se précipiter dans un coffre à bois et de s'y tapir en retenant sa respiration».

Les événements politiques déclenchèrent sur le Faubourg des circonstances difficiles «le manque de pain, en particulier, exaspérait les gens du Faubourg». L'âge d'or de la *commode* était fini, mais, débordés de commandes, les ateliers des cours et des passages n'arrivaient pas à satisfaire tous les amateurs de meubles raffinés devenus presque des œuvres d'art.

Pendant la Révolution, le pouls du Faubourg ne s'éteignait pas mais il battait affaibli: «seuls quelques ateliers de menuisiers et d'ébénistes travaillaient pour meubler les ministères et les bureaux administratifs».

Le récit situe la rencontre de la protagoniste devant la cour des Mousquetaires pour «échanger quelques mots avec Adam Weisweiler», l'un des ébénistes favoris de la reine, dont un ravissant *bureau à pupitre* portant sa marque est aujourd'hui au Louvre.

Pendant les pauses des événements révolutionnaires les gens du bois essaient de continuer leur métier dans l'espoir de temps nouveaux: il restait du «bon bois» dans les cours et beaucoup préféraient «l'utiliser plutôt que rester les bras croisés». Ils pensaient que «la *commode finement marquetée*, la *table à écrire en placage de bois de rose*, trouveraient bien un jour preneurs!».

De temps en temps surgit un chef-d'œuvre que ses propres auteurs ont presque vénéré pendant qu'ils le créaient, tels que «ce fameux *bureau du*

roi, commencé par Œben et achevé par lui (Riesener) comme un devoir sacré». Car ces ébénistes aimaient leurs ouvrages jusqu'au point que Riesener «tremblait pour les meubles qu'il avait construits [...] et qui souffrait chaque fois qu'une de ses commodes avait subi des déprédations». Riesener, en parlant à Lenoir, dont il admirait la mission salvatrice qu'il exerçait pour sauver les statues saccagées par les émeutiers, lui pria: «Ne négligez pas les meubles, monsieur Lenoir. Il y a des merveilles qu'il faut aussi sauver. J'espère que les voleurs des bijoux de la Couronne n'ont pas endommagé les oeuvres de Boulle, par exemple». Et il prend une décision presque héroïque: racheter «à l'administration du Garde-meuble les pièces qui portent mon estampille».

Lorsqu'il parle du rachat de ses propres meubles il le fait en poète, voire en amant, et justifie son geste en affirmant qu'il va «payer en assignats un *bon bois verni et poli* comme un ventre de femme, *marqueté d'essences précieuses* et garni de *bronzes sublimes*» pour terminer en se considérant «ce vieux fou de Riesener qui, finalement, n'a vécu que pour son bois et ses bronzes». Et plus loin, on assiste aux scènes où la Convention vendait par centaines les meubles, effets précieux et objets d'art provenant du *ci-devant château royal* ou bien «il prenait la patache de Versailles pour assister aux ventes et racheter ses meubles lorsque ceux-ci figuraient sur le catalogue» car, il disait, «comme ça je suis sûr qu'ils ne seront pas détruits et je fais une bonne affaire». Et il argumentait:

La Révolution ne va pas durer encore dix ans. La vie bientôt reprendra ses droits et tout le monde aura besoin de meubles [...] Alors les *secrétaires* des appartements de la reine, les *bureaux à cylindre* du cabinet royal et *bonheurs-du-jour* de Madame Elisabeth reprenaient le chemin de l'atelier où ils avaient été conçus (L. A., p. 108).

En fait, d'après les procès verbaux des ventes de Versailles, on apprend le nombre de pièces mises à l'encan dont «une *table à écrire* en bois de *palissandre*, mosaïque richement ornée de bronze doré d'or moulu, au citoyen Riesener de Paris par 3210 livres».

Il y a une reconnaissance envers Jacob comme «le meilleur menuisier de *siège*» de l'époque, si bien «le *fauteuil-trône* [...] qu'il a construit pour le président de l'Assemblée» doit être de qualité douteuse car Lenoir, en se dirigeant à Riesener, dit «vous refuseriez de le signer, pas plus que *le bureau supporté par deux chimères* assez ridicules».

Avec la Restauration, l'ébénisterie reprend son essor. Les artisans doivent doubler leurs locaux et augmenter leurs établis, Fontaine¹⁴ et Percier aiment parler des «*meubles en vogue*» et eux, qui

[...] avaient dessiné tant de sièges et de lits sous l'Empire. Maintenant, *commodes* et sièges inspirés directement du Louis XVI ainsi que de *petits meubles, psychés, coiffeuses, guéridons* d'après leurs modèles du temps de l'Empire en allégeant les formes et en les décorant, non par des bronzes dorés mais par des incrustations en filets ou en rosaces de différents bois plus foncés comme l'ébène ou l'amarante¹⁵.

Les ébénistes du moment ont vu juste: ce sont les *petits meubles clairs* qui vont se vendre bien sous l'estampille d'ébénistes traditionnels: «*guéridons en bois de frêne* ou en *loupe d'orme* incrustés de *citronnier*, de *racine d'if* et de délicats *filets d'ébène*».

Tous les régimes politiques passent leur commande, et cette fois il s'agit d'une *immense table* commandée par le Garde-meuble royal, *une table d'apparat* «destinée au salon bleu des grands appartements du roi». Sur le dessin de Fontaine la table aura une ceinture prévue en orme sculpté et sur le plateau lui-même, d'un seul morceau, qui devait bien peser plus de cinq cents livres.

Vers la fin du deuxième roman on continue à parler de meubles et des bois «exotiques» que l'on voyait décharger non loin des Quinze-Vingts¹⁶.

L'épisode du jeune compagnon met fin au récit. Il se trouve à Nîmes et fait son apprentissage sur la «nouvelle porte d'entrée de la Maison carrée [...] en bois de noyer massif, épaisse de quatre pouces, avec de belles moulures de cuivre embrevées dans les traverses et les battants».

Les ébénistes reconnaissent, une fois que les machines s'imposent, que «le travail ne manquait pas et le nombre des chômeurs avait diminué depuis que la mode du bois jaune incitait les Parisiens à changer leur mobilier».

L'inquiétude ne manque pas chez les artisans, mais les plus risqués, tel est le cas d'Ethis, le vainqueur de la Bastille, lié au métier et incorporé à la dynastie des ébénistes par hasard, veulent s'incorporer aux modes nouvelles: «Cela durera ce que cela durera, disait Ethis, mais il faut suivre l'engoue-

14 Pierre-François Fontaine, architecte, né à Pontoise (1762-1854), il a travaillé au Louvre et avec Charles Percier, son ami et collaborateur, né à Paris (1764-1838), ont élevé l'arc de triomphe du Carrousel à Paris.

15 DIWO, J., *Le génie de la Bastille*, La Flèche (Sarthe), Denoël, p. 103.

16 Hospice fondé par Saint-Louis à Paris en 1263, pour abriter les aveugles.

ment du public pour les *loupes d'Amboine* et de *frêne*. D'ailleurs je la trouve agréable, moi, cette nouvelle mode».

Et, en fait, les ébénistes continuent à travailler selon la demande dictée par l'évolution du marché; les objets n'ont pas changé, mais, en revanche, les bois sont nouveaux, voire exotiques: «des commodes, lits, secrétaires, tables à ouvrage et *tabourets en X* d'un coloris clair et rayonnant, éclairé de filets, de motifs découpés dans l'*amarante* ou le *palissandre* et incrustés dans les vagues mouvantes de l'*érable moucheté*».

Cependant, les innovations ne manquent pas grâce à la contribution des machines: «peu à peu, à l'exemple d'Ethis et de son beau-frère, le Faubourg optait pour la mécanique». Parfois un nouveau nom apparaissait ou un ancien resurgissait dans les cours et les passages. On l'associait souvent à une trouvaille, telle que «une *table repliante* imaginée par Antoine Bellanger» par exemple, ou «une *méridienne au capitonnage mobile* estampillé par Janselme».

Entre émeute et émeute, se profilent les «*sièges en bois de rose* incrusté de filets d'ébène», en même temps que les meubles de Balny «de qualité courante».

À cette époque, on remarque: «l'ébénisterie hâtive, en partie fabriquée à la mécanique et vendue bon marché» mais pour le protagoniste représentant de la famille Oeben «construire de beaux meubles dessinés par Fontaine lui rendait l'amour du métier». Il s'agissait en l'occurrence de

deux *consoles en érable ornées de filets incrustés d'amarante*, d'une *table de milieu* soutenue par trois pieds à griffes emmanchés à tenons et mortaisés sur un *socle en amarante*, d'autres *consoles* et, enfin, d'un *bureau de trois pieds* en bois d'*érable* et d'*amarante*, la *ceinture* garnie de deux tiroirs fermant à clé, le dessus avec un *maroquin violet* orné d'une vignette en or¹⁷.

Cette description si minutieuse faite par le grand Fontaine faisait dire à Emmanuel dans la fierté de travailler sous l'inspiration du maître: «Le travail nous est presque trop mâché [...] mais quelle joie de suivre dans tous les méandres de son art un génie comme Fontaine».

Les jeunes ébénistes qui veulent recommencer après la pause imposée par les événements de Juillet et conscients des exigences d'innovation provoquées par les nouveaux temps, ne manquent pas d'esprit créateur: «les gens veulent des meubles sans avoir toujours la place pour les installer». De là le succès, qui ne fait que commencer, de «l'armoire à glace».

17 DIWO, J., *ibid.*, p. 171.

Et si nous fabriquions des commodes à double usage qui puissent s'ouvrir sur le dessus par un jeu de glissières en découvrant une table de toilette avec la cuvette et tous les accessoires? [...] avec deux ou trois tiroirs classiques pour ranger les vêtements et le dessus comme tu dis¹⁸.

La description du nouveau meuble est complétée avec ce propos: «Et pourquoi ne pas garnir de marbre la partie toilette qui se découvre? [...] je verrais même un miroir à l'intérieur du *panneau-couvercle*».

Les meubles présentés sont parfois ceux qu'on a fabriqué pour des clients, notamment les plus importants —rois, ministres— et d'autres sont les objets qu'ils gardent ou plutôt, qu'ils vénèrent à leur maison: «le premier soleil du printemps inondait la chambre et faisait briller comme un énorme bijou le lit de citronnier et d'érable moucheté...».

À mesure que les temps passent, et que les meubles changent, se crée le style: «chargé de deux albums de dessins représentant des centaines de lits, de tables, de fauteuils et de canapés aux décors surchargés de tous les styles antiques [...] il se promet de parler à Fontaine de cet halluciné du bois».

Le bois

Le bois, matériau noble et magique, constitue le lien qui unit les trois romans, mais aussi presque tous les personnages. Le bois représente la *matière*, et en fait c'est la matière de laquelle sont faits les meubles. D'autre part, le symbolisme général du bois lui accorde une *sagesse et une science surhumaines*¹⁹.

Le bois fait affleurer des sentiments:

Quant à l'odeur de la sciure neuve et des copeaux fraîchement ciselés par la lame du rabot, il l'aurait distinguée entre mille. Le bois était pour lui comme l'air, le feu ou l'eau, un élément vital, un matériau chargé de magie que la main de l'ouvrier réanimait en lui rendant la liberté d'un arbre dans le matin clair (D.F., pp. 11-12).

En France au Moyen Âge, on travaillait beaucoup le chêne et les artisans du bois disposaient des espaces pour l'emmagasiner: «une cour pavée où séchaient, soigneusement empilées, des planches de chêne et de hêtre». Mais les artisans utilisaient toute sorte de bois, selon les pièces qu'ils créaient:

¹⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*.

¹⁹ CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p 134.

«[...] un *merrenier*²⁰ solidement établi qui vendait ses cinq cents *solives* par mois». Ils cherchaient en tout moment la meilleure qualité: «Paul, trouve une bille de chêne d'un bon mètre, sans nœuds et bien sec!». Très vite, les bois exotiques font leur apparition: «Des chalands acheminaient ensuite les billes d'*ébène*, de *bois de rose et de carouge*». Quand la technique de la marqueterie s'impose, vers 1611, Christophe s'écrie: «je ne sais faire rimer que les bois riches dans les panneaux de marqueterie: l'*ébène* et l'*amarante*, l'*Amboine* et le *citrin rouge*, le *cèdre* et le *sappan*».

Le bois est tellement uni aux vies des artisans, que quand Rosine passe sa main nonchalamment sur un meuble: «elle reconnaissait ses traits dans l'*amarante*, le *camagon* et le *santal blanc*». Cres, le successeur de Boulle, abandonne quelques procédés de celui-ci, pour travailler avec de nouveaux matériaux:

[...] l'aurore du style nouveau était en effet illuminée par le *bois de rose* venu de Brésil, l'*anis jaune* des grandes Indes, le *cayenne* couleur de cerise, l'*Amboine*, le *santal ocre* de Chine, le *calembouc* ou *bois d'aloès*, le *fustet* de Jamaïque, l'*ébène blanche* des Moluques et l'*acajou* du Honduras (D. F., p. 518).

Dans la vieille maison des Thirion, on arrivait au grenier «par une trappe lourde», dont le bois a peut-être «deux ou trois cent ans! C'était du bon chêne».

Le roi des bois des ébénistes avait été l'acajou. Pendant le Blocus anglais, certains ébénistes avaient essayé de le remplacer, étant devenu rare, par des bois clairs, l'*érable* et le *citronnier*. «Puisque maintenant les *gens souhaitent des meubles plus légers, plus gais, pourquoi ne pas lancer la mode des bois indigènes?*». Plus tard, les bois clairs s'imposent: «À cause du contrôle exercé par l'Angleterre sur l'acajou cubain, les ébénistes, suivant aussi les goûts nouveaux des clients, désireux de respirer une ambiance plus gaie, ont remplacé l'acajou par des meubles clairs: *citronnier, loupe d'orme, frêne*».

Quelque temps après, un navire de la Royale rapporte de l'Inde «une tranche de bois de *teck* [...] une bûche géante de *chêne de Malabar*» mesurant «deux mètres quatre-vingts de diamètre» dont on fabriquera une table qui va être ornée de statues sculptées en blocs *d'orme*.

20 Note de Diwo: «Le merrien était le nom donné aux bois destinés à la charpente ou à la construction des meubles» (D. F., p. 64).

À mesure que les temps passent, et que les meubles changent, se crée le style «chargé de deux albums de dessins représentant des centaines de lits, de tables, de fauteuils et de canapés aux décors surchargés de tous les styles antiques [...] il se promet de parler à Fontaine de cet halluciné du bois».

L'auteur fait dire à Eugène Delacroix²¹ ces propos: «Ici tu n'entendras pas parler de *bois de bout* ou d'*incrustations de citronnier*».

LES ÉPOQUES

Nous tenons à souligner que notre intérêt envers les éléments les plus caractéristiques des meubles aux différentes époques présentes dans le récit a été éveillé par la lecture des trois volumes, où nous avons pu assister à l'évolution progressive et incessante du meuble français.

Parfois un nouveau nom apparaissait ou un ancien resurgissait dans les cours et les passages. On l'associait souvent à une trouvaille, celle d'une table repliante imaginée par Antoine Bellanger, par exemple, ou d'une méridienne au capitonnage mobile estampillée par Janselme, l'ébéniste du boulevard Saint-Antoine (L. A., p. 295).

Si dans *Les Dames du Faubourg* apparaissent les coffres, les dressoirs, les buffets à deux corps et les commodes comme principales nouveautés, dans *Le lit d'acajou*, les placards, les secrétaires, et autres petits meubles, dans *Le génie de la Bastille*, l'auteur nous fait connaître l'*armoire à glace*: «la palme de l'invention revenait pourtant à un voisin, Othon Kolping, qui dans son atelier de la rue de la Juiverie venait de construire la première armoire à glace».

Les meubles évoluent: «Grâce à Boule²² qui avait eu l'idée de transformer le *coffre* en *commode*, [...] nos aïeux ont vécu une longue période de prospérité. Dans le métier, les vieux appellent encore le XVIIIe siècle *le siècle de la commode*».

Les artisans se réjouissent de cette trouvaille qui va leur permettre de croire qu'ils vont vivre *le siècle de l'armoire à glace* et Ethis, le patron, pro-

21 Delacroix, Eugène, peintre français, né à Saint-Maurice, (Seine), (1798-1863). Puissant coloriste, novateur hardi, il fut le chef de l'école romantique. Citons parmi ses oeuvres: *La Barque de Dante*, qui fut une date (1822), les *Massacres de Scio*, *La Liberté guidant le peuple*, *Femmes d'Alger*, *La Prise de Constantinople par les croisés*, *La Mort de Sardanapale*, etc.

22 Boule ou Boule, André-Charles, sculpteur ébéniste, né à Paris (1642-1732), dont les œuvres se distinguent par une marqueterie spéciale, incrustée d'écaillé et de cuivre.

pose de se dépêcher à fabriquer ce nouveau meuble, à «courir après le coche» qu'ils ont raté, car ce ne sont pas eux les premiers qui ont eu l'idée de cette nouveauté. Esprit pragmatique, Ethis se dépêche à «passer à la manufacture de glaces de la rue Reuilly pour voir quel genre de miroir on nous propose et à quel prix».

Mais il paraît que l'armoire à glace avait déjà été découverte; c'est Alexandre Lenoir²³, un personnage détaché de notre histoire, introduit dans le récit et auquel on considère «encyclopédie vivante» le découvre:

J'ai trouvé dans les mémoires de Mme. de Hautefort une anecdote qui montre que votre Koolping n'est pas le premier à avoir imaginé l'armoire à miroir. Vers le milieu du XVIIIe siècle, la belle et émouvante Mme de la Popelinière, femme du fermier général, possédait un meuble de ce genre mais celui-ci ne servait pas seulement à ranger de précieux chiffons: son fond dissimulait une porte secrète que lui permettait de communiquer avec l'hôtel voisin du Maréchal Richelieu. Lorsque le mari trompé eut connaissance de l'existence du passage, il dépêcha un commissaire et deux notaires pour établir le constat d'une infortune [...]²⁴.

On attribue à cette affaire «l'oubli dans lequel» ce meuble «est tombé durant presque un siècle».

Une occasion allait se présenter de le montrer aux Parisiens en même temps qu'une sélection des dernières créations de l'industrie et de l'artisan d'art: l'Exposition nationale de 1827 qui allait permettre de découvrir le chemin brillamment parcouru depuis 1819, date de la précédente exposition.

Le progrès impose aussi le changement de l'enseigne: on cisèle une nouvelle estampille «au goût du jour» qui remplacera *L'enfant à l'oiseau* par le patronyme de la famille «Valfroy-Caumont. Ébénistes d'art à Paris». La firme va participer à l'exposition avec trois pièces:

[...] une *armoire à glace* avec un grand miroir ovale biseauté, [...] une *méridienne assortie d'un capiton amovible* et l'un des petits meubles qui avaient fait la renommée de la maison [...] une ingénieuse *table à ouvrage*. Le tout en *placage de loupe d'orme avec incrustations d'ébène et d'amboine*²⁵.

23 C'est le même Lenoir qui recueillit, dans le *Musée des Monuments français*, des oeuvres d'art provenant des pillages de la Révolution.

24 DIWO, J., *Le génie de la Bastille*, op. cit., p. 100.

25 *Ibid.*, p. 101.

La révolution, la grande Révolution, celle de juillet, «période de marasmes» détermine un ralentissement dans la fabrication ou plutôt création, qui mène à ne faire que «des bricoles, quelques commandes en retard et des séries de petits meubles». Ce sont des périodes de «crise classique qui suivent les grands troubles» où «il faut se tenir prêt à repartir» les premiers, «être aux aguets de tous les frémissements du métier: couleur des bois, formes nouvelles, enfin tout ce qui peut changer dans le métier!».

Il fallait donc faire attention aux nouveaux Groé et Janselme pour les sièges ou Kolping, Lemarchand, dit Emmanuel, ancien officiel de Napoléon, ou l'italien Sormani qui fabrique des *nécessaires* et des *meubles de fantaisie*... Sans parler de Wassmus, ébéniste supérieur et de Mercier.

CONCLUSION

Nous avons assisté en tant que témoins à l'histoire qui constitue la scène du récit et qui nous a situé toujours au moment historique où les événements se sont déroulés, que ce soit l'époque d'Henri II, de Louis XIV, de Napoléon, etc. De ce fait, nous avons pris connaissance de plusieurs personnages remarquables: certains historiques, d'autres issus de l'imaginaire de l'auteur. Tous ont été appelés par leur nom et nous sont devenus familiers, tels que Riesener, Oeben, Lenoir, Thirion, Mme de Staël, Necker, Ninon de Lenclos, etc. Et unis à eux, en faisant un tout inséparable comme protagonistes d'exception, se trouvent les meubles, qui réapparaissent comme des témoins fidèles de la vie enfermée dans les pages de l'ouvrage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1978.
 CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
 DIWO, J., *Les Dames du Faubourg*, Denoël, 1984
 — *Le lit d'Acajou*, Denoël, 1986.
 — *Le génie de la Bastille*, Denoël, 1988.
 ICHER, F., *Les Compagnons ou l'amour de la Belle Ouvrage*, Luçon, Gallimard, coll. «Découvertes», 1995.
 WWW.COLBA.NET *Le Temps Retrouvé. Glossaire*. 2003.
<http://www.colba.net/~rayetjo/vocabu.htm>.

LA INSULARIDAD COMO ESPACIO DE MUERTE EN *UN HOMME OBSCUR* DE MARGUERITE YOURCENAR

MIGUEL ÁNGEL DÍAZ MARTÍNEZ-FALERO
I.E.S. La Flota. Murcia

Conmemoramos el 17 de diciembre de 2003 el centenario del nacimiento de Marguerite de Crayencour, conocida universalmente con el acrónimo de Yourcenar, muerta en 1987, tras haber pasado más de la mitad de su vida recluida en una isla del Atlántico, situada en el estado norteamericano de Maine, que tiene por revelador nombre el de Mount Desert Island. En efecto, como ha sido reiteradamente señalado por los estudiosos de Yourcenar, la insularidad representa en su caso un factor que trasciende con mucho una simple opción personal de residir en un lugar más o menos apartado, tranquilo o solitario. Analizando su biografía, resulta fácil comprobar la atracción que siempre ejercieron sobre ella las islas [«J'ai toujours aimé les îles»¹, así como su clara inclinación hacia el aislamiento de la vida social y literaria de los cenáculos europeos y americanos, prácticamente a lo largo de toda su vida. Pese a sus múltiples viajes, mantuvo una cierta reclusión en la Isla de los Montes Desiertos en compañía de su compañera Grace Frick, desde el verano de 1942 hasta su muerte; allí vivieron y murieron ambas, y allí reposan sus restos.

Las razones que motivaron la permanencia durante más de la mitad de su vida en aquel espacio de clima inhóspito y localización periférica, cuando en realidad fueron allí tan sólo a pasar unas cortas vacaciones, están sin duda

1 YOURCENAR, M., *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Mathieu Qaley, Paris, Bayard, 1980, p. 133. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (Y.O., p. X).

relacionadas con factores tanto exógenos como endógenos. Entre los primeros, cabe citar la necesidad de buscar refugio lejano para el estallido de la guerra en Europa; la íntima desazón y el escepticismo que esos hechos provocan en su ánimo, le llevan a buscar el alejamiento inmediato y la búsqueda de un entorno que no evoque los acontecimientos que sacuden el mundo. El retorno a la isla en tiempos de conflicto, representa un salto atrás en busca de los orígenes del hombre, una especie de vuelta al útero protector, reducto de paz, rodeado de líquido. Si la isla representa la superación de las fronteras, ese rasgo implica igualmente la superación de los posibles conflictos: «Mon choix [...] traduit un goût du monde dépouillé de toutes les frontières»². Entre los endógenos e inherentes al propio espacio insular, podemos referirnos a elementos que analizaremos posteriormente, y que asumen en Yourcenar una categoría esencial, tales como el silencio [«ici, j'ai trouvé le silence naturel» (Y.O., p. 133)], el contacto y la armonía con la naturaleza (el mar, la noche, los animales) —de los que *Un Homme obscur* supone un encendido canto— [«C'est ici que j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus au milieu naturel, aux arbres, aux animaux» (Y.O., p. 136)], así como la ausencia del hombre-depredador, tan a menudo denostado por ella, y por el que sentía una repugnancia visceral: «l'île est un sanctuaire interdit aux chasseurs» (Y.O., p. 13).

Así pues, la suma y síntesis de cuantos elementos prefiguran la idea de insularidad en Yourcenar acaban definiendo esta realidad polivalente y a veces contradictoria que la isla como referencia y como recurso narrativo representa: es a un tiempo refugio y asilo, santuario de exaltación de la naturaleza, perfección circular de lo infinito, simbiosis perfecta con el mar, y al mismo tiempo, espacio vulnerable y efímero, aplastado entre el cielo y el mar, escenario de naufragios, pesadillas, fantasmagorías y vértigos. Probablemente, el primero de los vértigos sería el que afecta a la atávica necesidad del ser humano para hundir sus raíces profundamente en tierra firme, que a veces parecemos no tener bajo los pies en una isla: «on se rappelle alors qu'on est toujours dans une île comme sur un navire en pleine mer»³; otro vértigo, que se convierte en obsesión, es el que nace de la soledad que anida en las islas, no desde una perspectiva fecunda y creadora, sino que acaba engendrando sus propias fantasmagorías; «Les lieux déserts sont favorables aux fantômes» (ER, p. 27), dando lugar a escenarios de pesa-

2 SARDE, M., *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 114.

3 Lettre à Jeanne Carayon, 21 juin 1974 (LT, p. 433).

dilla («l'île aux dragons», perteneciente a *Les songes et les sorts*) de muerte (Ariadna en la isla de Naxos, en *Qui n'a pas son Minotaure?*), de naufragio⁴, o de soledad (Safo: «Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude»⁵).

Pese a esta polivalencia, y desde una perspectiva positiva, que no concibe la soledad como carencia o ausencia de compañía, encontramos en conjunto una concepción del espacio insular yourcenariano como eminentemente liberador, en oposición al espacio urbano, que anula al individuo⁶. La huída de la ciudad permitiría así a sus personajes la posibilidad de encontrar sus destinos y de recobrar con ello su más noble dimensión individual. Algunas de las características comunes a estos personajes repetidamente señaladas son, además de su permanente itinerancia de la que la misma autora participó durante dilatadas etapas de su vida, el hecho de ser personajes intrínseca y necesariamente individuales, impares, exentos, únicos, carentes de raíces profundas que los incardinan en su contexto. La insularidad se convierte para ellos en la materialización de su soledad, de su desvinculación, de su distancia, de su enajenación con respecto a unos ejes espacio-temporales que a veces ignoran y, a menudo, traspasan o hasta superan. Para Alexis, Adriano, Zenón o el propio Nathanael, el movimiento perpetuo, la soledad inherente a su condición protagonista, se convierten en algo más que un rasgo que los define como personajes: se convierte en el motor de su devenir, en el desencadenante de su peripecia y en el instrumento ejecutor de su destino.

4 El peligro de naufragio que entrañan para los navegantes las islas, islotes y archipiélagos, es gráficamente descrito por Fernand, un cuñado de Michel (padre de Marguerite) refiriéndose a los Dardanelos en tiempos de la primera guerra mundial: «Ses fauilements à travers les îles et les écueils de l'Égée lui donnaient l'impression «de chatouiller les nichons de la Mort». YOURCENAR, M., *Archives du nord*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1147. Esta misma anécdota la refiere igualmente YOURCENAR, M., *Quoi, L'Éternité*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1385.

5 YOURCENAR, M., in *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 1158.

6 Así ha sido señalado por ALLAMAND, C., «Le prix du pain. La ville dans *Un homme obscur*», in *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Racine, 1999, p. 96, y SANZ, T., *La ville dans le choix existentiel d'Alexis et de Nathanaël*, in *La ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 120, si bien este último contrapone el carácter hostil del entorno urbano para Nathanael —Ámsterdam— frente al carácter liberador y propiciador de la expansión del yo que este mismo medio urbano representa para Alexis. REAL, E., in «Marguerite Yourcenar y la insularidad», *Barcarola*, 28, 1988, p. 179, por su parte, se refiere a la soledad y el aislamiento de los héroes yourcenarianos como condición necesaria para su total realización.

Dentro de este universo coherente, que podríamos denominar de desarraigo y extrañamiento, en el que se hallan inmersos estos personajes, Nathanael, el hombre oscuro, aún en su diseño una serie de condiciones que hacen de él, al mismo tiempo, un ejemplar irrepetible del aislamiento existencial. Como ya se ha señalado⁷, su aislamiento en las diferentes facetas de su vida contribuye a acentuar su permanente desvinculación, haciendo de él el héroe anónimo por antonomasia en la narrativa yourcenariana. Así, su condición marginal, que le convierte en un claro epígono del Mersault de Camus, abarca distintas facetas, empezando por negar una de las vertientes fundamentales del ser humano, cual es la proyección social. Su relación con la sociedad y las personas que le rodean es inestable, ocasional y, a menudo, problemática. Es precisamente esta característica suya la que le hace tan querido a la escritora⁸, por representar a esos seres que pasan sin pena ni gloria por la vida, tras una existencia oscura, sin otra aspiración que culminar su existencia en la fusión con los elementos que le rodean, al margen de las imposiciones de una sociedad de la que no se sienten partícipes.

Nathanael representa, pues, el personaje aislado, el héroe anónimo por excelencia, y acaso el que menor afán de protagonismo pueda desear, teniendo en cuenta las características que configuran su espíritu y su manera de ser. Pese a ello, paradójicamente, cabe afirmar que no existe ningún otro personaje en la narrativa de Yourcenar que goce de un protagonismo tan absorbente y excluyente⁹, en el sentido de que mantiene permanentemente alejados del centro de atención narrativa a todos los demás, con muy breves y ocasionales pasajes de cierta relevancia. Este aislamiento del protagonista y la absoluta subsidiariedad del coro de personajes con respecto a él, que se hace aún más intensa en la primera parte de la obra, facilitará su rápido cambio de escena, a menudo provocado por la muerte de algún otro personaje (el mestizo, Foy, etc.). El breve paso por la vida se le antoja a este viajero, que jamás perderá su capacidad de asombro, un desfile fantasmal,

7 Cf. SANZ, T., *op. cit.*

8 «Ces personnages qui «existent presque» sont pour moi également très attachants» (Y.O., p. 161). A esta misma categoría podría sumarse el personaje de Aelio César, heredero frustrado del emperador en *Mémoires d'Hadrien*.

9 Excluimos obviamente de esta comparación a los personajes cuyos relatos están escritos en primera persona (Alexis y Adriano, aunque en el caso de este último, cabría incluso aducir que su relación con Antinoos atribuye a este personaje una relevancia compartida, al menos durante los pasajes en los que aquella se prolonga. Zenón, por su parte, establece conexiones más profundas con un reducido número de personajes. En el caso de Nathanael, por el contrario, no cabría decir lo mismo de ninguno de los variados personajes con los que se relaciona.

cuyos hilos maneja el destino a su antojo. Al mismo tiempo, esa entrada y salida continua en su vida por parte de los personajes, comienza a instalar en él un sentimiento creciente de distanciamiento frente a sí mismo, frente a los demás, y frente a un destino que no deja de provocarle perplejidad.

Su desconcierto, como el de la autora a esas alturas de su vida, nace de la búsqueda de las claves perseguidas por el ser humano para desentrañar los mecanismos que nos hacen cruzarnos fugazmente con otros seres, en una especie de danza fantasmal:

Tout se passe comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres [...] Tout cela était de l'ordre de la fantasmagorie du songe¹⁰.

Nathanael empieza a moverse, no por desarrollar la vocación nómada inherente al héroe yourcenariano, sino por un fraude del destino que le hace creer que ha cometido un crimen, que luego se revelará inexistente, en la persona de un borracho pendenciero; luego, sus movimientos se encaminan a romper con los ambientes de los que quiere salir o a buscar la forma de ganarse la vida. Al final, el movimiento le sirve para alcanzar su meta, una isla *perdida*, en la que encontrará el mismo silencio con el que un día vino al mundo.

Como ha quedado ya igualmente señalado¹¹, el viaje, la itinerancia, junto a las muertes de los otros personajes, se van convirtiendo en los ejes vertebradores del relato y en artífices de la progresión narrativa. De este modo, las muertes de los demás van posibilitando los sucesivos desplazamientos del hombre oscuro en busca de su destino final en la isla frisona. Es también la llamada «primera muerte» de Nathanael la que pone fin a toda la itinerancia desarrollada en la primera parte del relato. Este recurso narrativo de la «primera muerte» abunda en otras obras de la autora, y constituye un

10 YOURCENAR, M., Un homme obscur, in *Oeuvres romanesques*, op. cit., p. 994. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto (H.O., p. X).

11 LINARES, I., «Nathanael ou l'eau qui coule», in *Actes du colloque international Marguerite Yourcenar*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, p. 151, y DÍAZ MARTÍNEZ-FALERO, M., *Presencia del tema de la muerte en la obra narrativa de M. Yourcenar*, Tesis doctoral, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 544-545.

primer contacto que ella brinda a sus protagonistas como experiencia iniciática en el conocimiento previo del trance, con el fin de que puedan prepararse conscientemente en el momento de afrontar su muerte definitiva. Esta primera muerte culmina un proceso de ruptura con su escaso entorno social y acentúa en consecuencia el aislamiento que necesariamente ha de preceder la salida de este mundo, esta vez como antecedente y simulacro de lo que ocurrirá al final. Cuando Nathanael cae inconsciente sobre la nieve en Ámsterdam, ha roto los pocos vínculos sociales que le quedaban: ha sido traicionado por Saraï, estafado por su tío Elie, calumniado por Cruít, a quien además, había prestado todos sus ahorros y, por último, rechazado por quien creía su mejor amigo, Jan de Velde. Todos estos factores, pues, actúan conjuntamente para crear en el personaje la sensación adecuada de soledad y aislamiento con la que abordar su primera muerte, preludio de la soledad absoluta que deberá presidir la definitiva.

Finalmente, como último factor de aislamiento social, no queremos olvidarnos de la institución matrimonial como solución imposible para neutralizar el aislamiento del personaje yourcenariano¹². En efecto, la experiencia vivida con Saraï, de tintes grotescos y a medio camino entre la farsa y la tragedia, resulta finalmente envilecedora y vergonzante. Como efecto paradójico e indeseable, el matrimonio le hunde más en su aislamiento, al tiempo que propicia su escepticismo y desengaño hacia sus semejantes.

Al aislamiento social añade la autora el existencial, pues en todo momento es consciente de hallarse en ruta hacia ninguna parte, si no es hacia su propia e inevitable consunción. Al contrario que Zenón que va tras el conocimiento o que Adriano que busca la gloria, ambos tras la realización de sus destinos, Nathanael corre en pos de una muerte a plazo fijo, que le es vaticinada hasta en dos ocasiones (por un médico en latín, con ocasión de su primera crisis, y por el personaje de Leo Belmonte, él mismo agonizante por idéntica patología) y que, de manera inequívoca, nos es anunciada desde la primera línea, uniendo indisolublemente los dos términos a partir de ahora asociados: isla y muerte: «La nouvelle du décès de Nathanael dans une petite

12 Los personajes de Yourcenar son, por definición, opuestos a los lazos del matrimonio, reflejando por otra parte, las propias reticencias de la autora hacia tal institución. Los personajes que aparecen casados, así lo ratifican: Alexis, cuya dramática situación nace precisamente del hecho de estar casado, y de la que intenta escapar mediante la justificación en forma de carta; Adriano, que ignora por completo a su mujer y la institución familiar como tal, por lo que acaba generando odio y resentimiento hacia él por parte de una mujer abandonada; por fin, el personaje de Georges, de *Le premier soir*, que viaja con su mujer el primer día de su luna de miel, medita en el tren su angustia al presentir que se adentra en una trampa de la que ya no sabrá salir, una especie de entierro en vida.

île frissonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam». La ausencia de ruido provocado por su muerte nos hace igualmente presagiar la discreta singularidad vital del personaje.

Para explicar esta vertiente de sereno escepticismo y de profundo cuestionamiento existencialista que define a Nathanael como personaje, conviene considerar el momento en el que Yourcenar procede a la redacción definitiva del relato que nos ocupa que podemos situar entre 1979 y 1981, tras más de medio siglo de génesis creativa, desde que surge en su mente la idea original. Hemos de referirnos a la coincidencia en el tiempo con la profunda crisis sufrida por la escritora, a raíz de la larga enfermedad de su compañera Grace, que culminaría con la muerte de ésta, acaecida el 18 de noviembre de 1979. Al largo período de forzosa reclusión y sufrimiento vividos durante la enfermedad [«on n'a peut-être pas assez noté que le pire effet de toute maladie est la perte graduelle de liberté»¹³, le sigue una frenética carrera de viajes, en compañía de su último acompañante, Jerry Wilson, 46 años más joven que ella. En este contexto, no resulta en absoluto descartable que la propia redacción de *Un Homme obscur* fuera emprendida a modo de terapia personal por Yourcenar, siendo la figura de Nathanael uno de sus personajes más queridos el receptor de sus angustias y, al tiempo, el espejo de sabia serenidad que tanto necesitaba¹⁴ a la hora de diseñar el camino hacia la muerte de un personaje con el que cada vez se sentía más identificada.

Para incidir en la importancia capital del elemento insular en esta obra, siempre unido al inevitable desenlace de su protagonista, tenemos que referirnos al dilatadísimo período durante el cual la escritora fue madurando la peripecia vital del personaje central, y que cabe situar entre los años 1923 y 1981, los que separan el primer embrión y la redacción definitiva de la obra. Es sin embargo en 1957, esperando un tren en Canadá, cuando empieza a perfilar más detalladamente su material narrativo, dejando ya entonces establecido el componente insular: «Il semblait qu'ensuite il allait mourir dans l'une des îles de la côte frisonne, je ne savais encore laquelle ni dans quelles circonstances» (*Postface H.O.*, p. 1068). En ese momento, le anunciaron la

13 YOURCENAR, M., Souvenirs pieux, in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 903.

14 En carta a Jean Guéhenno (7 de marzo de 1978) se refiere a la búsqueda que le encomienda a su personaje, o quizá a sí misma a través de esta escritura: «[...] un nouveau roman, court celui-là que je m'offre en guise de vacances avant de terminer le triptyque des souvenirs (*Le Labyrinthe du monde*), peut-être parce qu'il y a des choses et des sentiments très déliés qu'on peut mieux exprimer à travers des personnages et des circonstances imaginaires qu'à partir de soi» (LT, p. 587).

llegada del tren, con lo que quedó aplazada la culminación del proceso creativo hasta 1981, en que la concluyó, pasando a ocuparse en aquel momento de la redacción de otras obras. El tiempo que media entre una y otra fecha explica sin lugar a dudas la riqueza y profundidad del acercamiento de Nathanael a la muerte, que hubiera resultado inconcebible de haber sido redactado en aquella estación canadiense, sin el sustrato vital que la autora poseía ya en aquel 1980, y la inminencia de lo que presentía que se le avecinaba: «Toute œuvre littéraire est ainsi faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous» (*Postface*, H.O., p. 1069). Subrayamos, pues, la presencia del elemento insular como culminación necesaria ya en el primer borrador que la autora prefiguró en su mente muchos años antes de su conclusión.

Al mismo tiempo, hemos de aludir, desde un punto de vista estructural a la forma circular que presenta el relato, que nos anticipa, como ya hemos señalado, la muerte de Nathanael en su primera línea, para cerrarse sobre sí mismo en su desenlace, con la consumación del hecho anunciado. De este modo, enlaza la autora el final con el principio, la muerte con el nacimiento, cuya unión es tan recurrente en Yourcenar, y que encarnan las dos ceremonias silenciosas y solitarias que el ser humano ha de afrontar sin estrépito, calladamente: «La naissance de Nathanaël avait été aussi fort discrète; dans les deux cas, c'est d'ailleurs la règle, car c'est sans grand fracas que la plupart des gens entrent dans ce monde et en sortent» (H.O., p. 994). Esta modalidad circular parece conducir necesariamente a la isla, en la medida en que ésta se convierte en el escenario marco necesario para tal acontecimiento, en el que la soledad, como veremos, juega un papel esencial. La isla se convierte así en paradigma de la circularidad, pues acaba en sí misma; más allá de sus límites se extiende el vacío, la nada, la muerte. *Circularidad* e insularidad devienen dos conceptos que se solapan y confunden en el relato. De ahí su necesaria vinculación.

Antes de llegar a la isla perdida, escenario mítico y místico en el que desembocan todos los hilos narrativos de esta obra, y que constituye la culminación del presente análisis, debemos hacer alusión a los elementos insulares que van jalonando todo el recorrido, y que se hallan presentes de una forma explícita, casi omnipresente, con lo que se posibilita el contacto con el elemento acuático, de tan enorme riqueza connotativa en el universo yourcenariano, y que adquiere en esta narración su expresión probablemente más depurada y, al tiempo, más explícita.

El tratamiento que el factor de la insularidad recibe en *Un homme obscur* en su relación con la peripecia narrativa, ha de ser contemplado desde una

doble vertiente: de un lado, hay que señalar que a cada una de las muertes acaecidas que, como hemos señalado anteriormente, constituyen que los jalones o elementos que van haciendo avanzar la narración, corresponde un escenario insular diferente, salvo en el caso del personaje de Saraï, que muere en Ámsterdam¹⁵. Por otra parte, se trata en todos los casos salvo en el caso de las islas del Caribe de islas prácticamente despobladas. Este rasgo común obedece a una clara intencionalidad de subrayar el entorno de íntima soledad, de desnudez, en el que el hombre ha de enfrentarse a la muerte (una de las premisas básicas de la obra de Yourcenar y el rasgo más destacable en la muerte de Nathanael). La compañía quedará por tanto reducida a la presencia de las nubes, el viento, los animales, el mar..., que serán los únicos testigos de este tránsito, contribuyendo el conjunto de la naturaleza, con el despliegue de sus ilimitados recursos¹⁶ y de sus fuerzas descomunales la tempestad a hacer al hombre consciente de su vulnerabilidad y de la magnitud de su insignificancia.

En este contexto, el hecho de que Nathanael sustente su apoyo en lo que es apenas un pequeño banco arenoso, carente por completo de vegetación, rodeado de agua por todas partes, y sometido a los embates del tiempo, contribuye a acelerar el proceso de agonía y disolución, la rendición del ser humano en medio de una angustiosa inestabilidad. La propia isla se convierte en metáfora de la fragilidad de la vida y de los seres vivos ante las acometidas de las fuerzas exteriores, de la muerte:

Il se disait qu'une vague de plus, un souffle de plus, et non seulement la tremblante chaumière s'effondrerait sur lui, mais encore l'île tout entière disparaîtrait, ne serait plus sous la mer refermée qu'un de ces bancs de sable ou une de ces épaves dangereuses aux navires vivants. [...] Cette masse de sable issue des eaux s'y abîmerait un jour, mais l'heure, le jour et l'année en étaient incertains, comme ceux d'une mort d'homme (H.O., p. 1039).

15 La muerte de Saraï, de hecho, presenta diversas peculiaridades: desde el punto de vista funcional, no propicia el movimiento de Nathanael hacia otros escenarios, puesto que éste se entera de su ejecución de manera retrospectiva, quedando la descripción de este hecho fuera del tiempo novelado. Es más bien la ruptura entre ambos y la destrucción y abandono de las posesiones comunes lo que induce a Nathanael a iniciar la segunda parte del relato, buscando nuevos horizontes (DÍAZ, M., *op. cit.*, pp. 557-558).

16 Recuérdese a este respecto el hermoso homenaje cromático que la naturaleza rinde a Foy tras su muerte en la isla perdida, lleno de lirismo: «C'était le moment où les forêts grillées par l'été formaient des masses rouges, violacées, ou jaunes comme l'or. Nathanaël se disait que les reines pour lesquelles on drape dans les églises de Londres avaient des obsèques moins belles que celles-là» (H.O., p. 959).

La misma polivalencia y complejidad señaladas respecto a la idea matriz de la insularidad, se manifiestan con idéntica variedad en el rosario de islas que van punteando los sucesivos episodios vividos por Nathanael en su trayecto vital. En efecto, todo el camino iniciático vivido por el protagonista tiene como hilo conductor, junto a las islas, el agua y la barca, elementos ambos rebosantes de connotaciones a lo largo de toda la producción literaria de Yourcenar. El agua, el mar, el río que fluye (*Comme l'eau qui coule* era el título con el que esta obra formó trilogía junto a *Anna, soror...* y *Une belle matinée*), van a erigirse en elementos recurrentes, que unirán a su rica carga simbólica una no despreciable funcionalidad narrativa. El mar, complemento necesario de la presencia de las islas, aparece como referente mítico obligado en una doble vertiente: en un primer momento, como principio generador de la vida, entendiéndolo a la manera de Tales, como primero de los elementos y como origen de todas las cosas; sería el esquema de representación de Heráclito, mediante el cual identificamos la vida con un curso de agua. Cuando el agua deja de fluir, ya sea porque ha desembocado en el océano, o porque queda estancada, o bien porque se extingue y agota su caudal¹⁷, el mar se convierte en vehículo y receptáculo de muerte, en oscuro e inmenso sepulcro. En este contexto, debemos considerar la insularidad de la tierra en la que Nathanael se encuentra, no como una cualidad inherente a una porción de tierra; una isla lo es en tanto en cuanto carece de un punto de unión sólido con la tierra firme. Desde ese punto de vista, es el mar circundante el que confiere a la isla tal condición. De ahí que asuma la representación del vacío exterior, las tinieblas, el incierto más allá hacia el que Nathanael se encamina.

El barco, que representa la primera de las islas, en tanto que isla-móvil, asume el papel de refugio salvador, al mostrarnos a Nathanael escondido en una barcaza para huir de Greenwich, emulando con ello la imagen de Jonás en el vientre de la ballena, en la que permanece, a semejanza del personaje bíblico, tres noches: «Au bout de deux jours et de trois nuits» (H.O., p. 948). El barco se convierte en isla móvil, pequeño microcosmos que le enseña a convivir con naturalidad con la sucesión de la vida y de la muerte. Así, del agua que les rodea, procede la vida, pues de ella obtienen el sustento; al mismo tiempo, al agua devuelven a sus muertos el mestizo, para cerrar el ciclo que la naturaleza renueva con terca insistencia. El barco-isla aporta a

17 Nos referimos aquí al caudal (fluidos) vital de Nathanael: «il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins d'herbe qui cachaient le sable» (H.O., p. 1042).

Nathanael una plataforma no ya de contacto con la naturaleza en su estado auténtico, lejos de la aniquilación a la que le somete el entorno urbano, sino de acceso a las mismas fuentes de la vida. En efecto, quizá el momento de mayor plenitud, a través de la comunión con el cosmos, que le es dado vivir a Nathanael, es aquél en el que, encaramado al palo mayor del navío inglés en alta mar, se enfrenta a la oscura inmensidad del firmamento, sobre su cabeza; y bajo sus pies, al tenebroso abismo del océano. En esos breves instantes de plenitud física y espiritual, de éxtasis, Nathanael vive con gozo una de esas experiencias místicas de sentirse elemento integrante de un todo armónico, que ya experimentara Adriano en el Etna o Zenón sumergido en las aguas. Es la exaltación de la vida, de su pequeña vida, frente a la oscura inmensidad del cosmos «il se sentait de même vivant, respirant, placé au centre» (H.O., p. 962).

Junto a los barcos, hemos de referirnos, aunque sea brevemente, a otro elemento simbólico emparentado con el anterior, que no es otro que la barca guiada por un barquero, como medio de transporte que va guiando a Nathanael en sus sucesivos desplazamientos hacia el último refugio, dada la predominancia de la que goza el medio insular y acuático en la obra. No obstante, parece evidente la intencionalidad simbólica que encierra esta profusión de trayectos en barca realizados por Nathanael, en varias ocasiones conducido por la misma figura de Mevrouw Clara, que además de encarnar una explícita representación de la muerte, ejerce la función del propio Caronte, al conducirlo por las aguas de la Estigia Ámsterdam, hasta en la isla en la que terminará sus días.

El último de los desplazamientos en el interior de la isla realizado por Nathanael, contiene igualmente una notable carga alegórica. Se dirige, en compañía de dos muchachos rebosantes de salud y de vida, a la aldea de Oudeschild, que celebra sus fiestas, haciendo el trayecto de ida a lomos de unos caballos salvajes, en lo que fue su último contacto con la vida en estado palpitante, cuando él ya se encontraba en pleno declive:

Il monta en croupe le cheval de Markus. Lukas battait des talons les flancs du sien pour le faire galoper. Les chevaux allaient sans bruit sur le sable ou sur l'herbe basse. Il faisait bon étreindre le torse solide du cavalier tenant la bride et sentir contre soi cette chaleur et cette force. Même l'odeur de sueur qu'exhale un corps sain était bonne (H.O., p. 1031).

El viaje de ida, que constituye toda una exaltación de la vitalidad en estado puro y natural, tiene como contrapunto su viaje de regreso, esta vez en barca tras su último ataque de tos [«ils se firent un jeu de le ramener en

barque. On contourna longuement la côte la plus abritée de l'île» (id.)). Este ataque anuncia el regreso de Nathanael al oscuro sendero de la muerte en el que ya se hallaba inmerso, significando el final del breve espejismo de un fugaz contacto con la vida. Los caballos salvajes serían así el signo de la vida, y la barca el de la muerte.

La llegada a las islas no siempre supone en esta narración una llegada deliberada y voluntaria, como la que llevó a la autora a la de los Montes Desiertos. En efecto, son varios los episodios en los que este movimiento está vinculado al naufragio y, por lo tanto, a la muerte. Las embarcaciones, en tanto que islas flotantes, se muestran incapaces de asegurar la supervivencia, y sus tripulantes arriban a la isla-refugio, si es que no han perecido en el naufragio. De este modo, el episodio en el que se nos narra la muerte de los jesuitas sobre los verdes prados de la isla de los Montes Desiertos, los sitúa en semejante escenario a partir de un naufragio previo, tras el cual se ven acosados y asesinados por los tripulantes de la fragata inglesa, en la que Nathanael viajaba. Estos tripulantes ingleses, a su vez, morirán en otro episodio de naufragio posterior, al que sólo Nathanael sobrevivirá, y que le llevará a la isla perdida, en la que conocerá su período más estable y más equilibradamente integrado en un pequeño núcleo social, en compañía de Foy y de su familia. Insularidad, naufragio y muerte, se convierten pues en los tres ángulos de los que se sirve la autora para hacer remontar a Nathanael los peldaños que aún le restan hasta su destino final, en esta primera parte del relato.

La conjunción de isla y muerte que se da en el episodio de los jesuitas franceses permite a Nathanael trascender al hecho histórico en sí del que le tocó ser testigo involuntario y apesadumbrado. En su largo camino hacia la armonía con la naturaleza y con el cosmos, hay un ingrediente de fraternidad universal y de ecumenismo, que hacen de él un ser elemental, cierto, pero ensanchado por esa fraternidad que no conoce de odios impuestos «la haine contre les catholiques ennemis du roi d'Angleterre ne l'habitait pas» (H.O., p. 952). En el jesuita que muere entre sus manos, tras un breve intercambio verbal en latín, ve tan sólo a un semejante, no a un enemigo, hasta el punto de recordarlo en los momentos previos a su propia muerte: «en dépit de sa soutane et de la France, dont il se sortait, le jeune jesuite lui avait paru un frère» (H.O., p. 1036). La solidaridad mostrada por Nathanael en este pasaje arranca del sentimiento que experimenta hacia sus semejantes, que podríamos definir como una solidaridad inocente e instintiva, casi biológica, universal y panteísta, que él hace extensiva a los animales y a otros seres vivos, como las plantas: «Il lui semblait aussi qu'il n'avait pas fait de mal [...] Il ne se sentait pas, comme tant de gens, homme par opposition aux bêtes et aux arbres; plutôt frère des unes et lointain cousin des autres».

En la isla perdida, su siguiente eslabón, al que también llega como consecuencia de un naufragio, Nathanael efectúa una especie de tentativa para integrarse en un embrión de sociedad, apenas compuesta por un par de viejos, su hija y un muchacho anormal, que viven aislados, agrupados como núcleo social primitivo para cuidarse y protegerse mutuamente. En aquel retorno a la Arcadia de la vida sencilla e inocente, en la que rigen los principios elementales que marca la subsistencia, Nathanael vive la felicidad simple de una cotidianeidad carente de sobresaltos, en armonía con animales y plantas, encontrándose por vez primera integrado en equilibrio en un microcosmos, en un grupo humano primario que le proporciona alimento y el lecho caliente que comparte con Foy. Sin embargo, el naufragio que le hará salir de aquel confortable reducto, será esta vez la salud de Foy, la *femme obscure*, que enferma de tuberculosis y muere poco después. La limpieza que desprende este personaje femenino, al igual que la de Nathanael, se reviste de una simpleza inocente y se asienta en una existencia dura, pero a la vez transparente y armoniosa con su entorno. Hasta en su muerte se suma dócil y miméticamente al ciclo natural, desapareciendo al comienzo de la estación otoñal, cuando la naturaleza se desprende de buena parte de los elementos que han contribuido al esplendor de la primavera y el estío. Así de transparente la recordará algún tiempo después Nathanael en Ámsterdam, ya muy lejos de aquella isla beatífica: «Foy, elle avait innocemment vécu et cessé de vivre sans plus de religion que n'en ont l'herbe et l'eau des sources» (H.O., p. 971).

La muerte de Nathanael constituye el núcleo y la culminación de este relato, además de ser el desenlace esperado y anunciado desde la primera de las líneas que lo componen, hacia el cual va conduciendo toda la lógica y la estructura interna de la narración. Es, sin duda alguna, el eje alrededor del cual se han ido estructurando el resto de elementos y de componentes, para culminar en el momento en el que el hombre oscuro vuelve a sus raíces y se funde con el entorno solitario que le rodea. En este largo proceso de fusión, además de los elementos y factores señalados hasta aquí, y que forman parte necesaria del carácter insular de los escenarios narrados, pondremos el énfasis en aquellos otros que adquieren un especial relieve en esta ceremonia postrera. Entre dichos componentes, además de la oscuridad de la que ya hemos hablado en su vertiente de plenitud cósmica¹⁸, desarrollaremos los

18 Existen, además del citado contacto con la vida a través del cosmos que Nathanael había experimentado encaramado al palo mayor del barco, un valor que sitúa a la oscuridad como factor de sensualidad —el hombre desnudo en contacto con la oscuridad, y un tercero como elemento de muerte: durante la noche le sobrevienen las crisis de su enfermedad. (Cf. DÍAZ, M., *op. cit.*, pp. 577 y ss.).

más estrechamente vinculados al ámbito insular por una parte, y a su muerte por otra, como son el silencio y la soledad.

Para centrar las coordenadas que enmarcan la muerte de Nathanael hay que ser conscientes de que ésta no es sino la culminación de un largo proceso regresivo en el que el héroe yourcenariano efectúa el retorno a sus orígenes tras un deambular por el mundo que le ha devuelto a su punto de partida, sin más carga de equipaje que una progresiva disolución en aquellos únicos elementos que le suscitaron el palpito de la vida: el equilibrio está en el cosmos, alejado de los núcleos urbanos y de las aglomeraciones de personas, que sólo engendran suciedad, fanatismo y corrupción. En este contexto de depuración, pues, situaremos funcionalmente el silencio y la soledad que han de acompañar a Nathanael.

El silencio desempeña una función esencial en el episodio de la desaparición de Nathanael. Esta vez el silencio está construido a base de la ausencia de toda perturbación que no provenga de la naturaleza, a base de la ausencia de seres humanos alrededor de ahí el cerco de soledad construido en torno a él, a base, en definitiva, de ausencia de vida. La muerte empieza a manifestarse para Nathanael bajo la forma de carencia de una de las más hermosas manifestaciones que la vida proporciona: la palabra.

No nos referimos aquí a la faceta creativa y fecunda que ciertas manifestaciones del silencio pueden llegar a engendrar, o de la plenitud de un silencio contemplativo ante algo vivo y bello, como ha descrito Yourcenar en otras páginas¹⁹; el silencio de la isla de Nathanael es la antítesis del mismo fundamento bíblico de la creación, el origen de todo: «En el principio fue el verbo»²⁰. Al no existir la palabra, desaparece toda posibilidad de esperanza para Nathanael. Extinguida la palabra, todo lo demás muere con ella. De ahí que se permita incluso echar al fuego la única lectura de la que disponía, que no era otra que la propia Biblia, con el fin de calentarse. En ese gesto está encerrado el alcance de su renuncia definitiva. Era tanto y tan profundo el silencio que reinaba en torno a él, que tenía que desafiarlo para no hundirse prematuramente:

Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut non plus un nom de femme, mais son propre nom. Le

19 Cf. *Quoi? L'Éternité*, in *Essais et mémoires*, op. cit., pp. 1257-1258.

20 San Juan (1, 1-2): «Lo que era desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y palparon nuestras manos tocando el verbo de la vida».

son lui fit peur [...] ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus (H.O., p. 1033).

El silencio reinante acaba por sobrecoger a Nathanael, al estar indisolublemente unido a la soledad, a la angustia y al miedo a que la muerte le sorprenda; por eso lanza un conjuro:

Il ne s'était jamais senti au cœur d'un tel frémissement. Au bout d'un moment, il plia les jarrets comme s'il allait tomber ou s'apprêtait à prier, et dix fois, vingt fois, à haute voix, cria le nom de Sarai. L'immense silence qui l'entourait ne lui renvoya pas même un écho. Alors, mais à voix basse, il répéta un autre nom. Ce fut la même chose (H.O., p. 1026).

El silencio de Nathanael recuerda al de Valentina, la madre de Anna y de Miguel (*Anna, soror...*), que asume callada y estoicamente su destino y se desliza mansamente hacia él [«Elle s'abandonna sans lutter»²¹, sin oponer más resistencia que los tímidos intentos de aplazar el momento del silencio definitivo, mediante el uso de la voz y de la palabra, conscientes de que el silencio entraña la muerte.

La oscuridad, la noche, el silencio, la soledad, el abandono, no son sino aristas de un mismo cerco de aislamiento que se teje en torno a Nathanael hasta que llegue el momento de enfrentarse a su fin: él mismo se convierte así en isla. El camino que le llevará hasta el término de su aventura está plagado de ausencias y de carencias: faltan la palabra y la voz, faltan la luz y la claridad, faltan las referencias al tiempo objetivo, que también para él se detiene; falta sobre todo cualquier manifestación de presencia humana, divina o animal. De la conjunción de todas esas ausencias nace el desamparo y la desnudez, nace la soledad del hombre frente a la muerte, igual que la ha encontrado en su nacimiento: nace el hombre isla frente a su destino.

En el relato que nos ocupa, las alusiones a la soledad de Nathanael van marcando el texto, formando un formidable *crescendo* que culminará en la última de sus líneas, con la expresión más descarnada de un hombre doblado sobre sí mismo, que se inclina en la arena para morir. Esa progresividad facilitará la toma de conciencia creciente por parte del protagonista, así como una paulatina renuncia a todos los elementos que le van siendo arrebatados incluyendo entre ellos la salud física. En este sentido, destacamos la soledad derivada de la propia condición de isla deshabitada:

21 YOURCENAR, M., *Anna Soror...*, in *Oeuvres romanesques, op. cit.*, p. 894.

«Pas une fois [...] il ne vit trace de pas humain sur la grève» (HO, p. 1027). El único contacto que Nathanael mantenía con el mundo habitado, más allá de las aguas, se lo proporcionaban las visitas del viejo Wilhelm, además de la presencia, en una granja relativamente próxima, de dos mujeres y una vaca. Cuando este grupo abandona la isla, Nathanael comprende que su final está ya muy próximo: «Il y avait dans cette île deux présences humaines et une présence d'animal domestique de moins. La solitude avait grandi» (H.O., p. 1030), y con ella, habían disminuido sus posibilidades de salvación. Más adelante, cuando se entera de que la visita largamente esperada del señor Van Herzog no iba a tener lugar, es cuando le sobreviene la certeza de que el destino estrecha el cerco en torno a él: «Peu de jours plus tard, il apprit que Monsieur Hendrick Van Herzog [...] ne viendrait pas cet automne [...] ce fut comme la tombée d'un lourd rideau l'isolant dans la solitude» (H.O., pp. 1032-1033).

La caída de la soledad con todo su peso sobre él implica, además, la supresión del concepto tiempo, al haber sido retiradas las referencias exteriores que permiten su medición: «Alors, le temps cessa d'exister» (H.O., p. 1032); inevitablemente, con ello sobreviene el miedo a la locura y, de ahí, de la plena asunción de la soledad en estado puro, surge la conciencia de que su hora ha llegado; ya no le queda sino encontrar el lugar adecuado para refugiarse:

Peu à peu, la peur, insidieuse d'abord, puis souvent fouettée jusqu'à la frénésie, s'installe en lui. Mais ce n'était pas comme il l'avait cru, la peur de la solitude, mais celle de mourir, comme si la mort était devenue plus inéluctable depuis qu'il était seul [...] Son bon sens lui disait qu'on meurt toujours seul. Et il n'ignorait pas que les bêtes s'enfoncent dans la solitude pour mourir (HO, pp. 1033-1034).

Cuando da sus últimos pasos sobre la tierra, sabe que está afrontando su soledad definitiva, del mismo modo que la asumen el resto de las criaturas de la creación: «Il savait [...] qu'il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés: il cherchait un asile où finir seul» (H.O., p. 1041).

La soledad, el aislamiento quedan elevados a la categoría sustantiva, consustancial a la muerte, y nunca como en esta narración Yourcenar lo había puesto de manifiesto con tanta insistencia ni tan descarnadamente. El ser humano carece de argumentos para luchar contra el destino que le aguarda, y de ahí nace su soledad, su silencio, su incapacidad para rebelarse ante la «pena de muerte colectiva» de la que hablaba Camus en su *Homme révolté*. En esa soledad está la base de la gran orfandad del ser humano frente

a su condición, que tan dramáticamente encarna Nathanael, el hombre oscuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAMAND, C., «Le prix du pain. La ville dans *Un homme obscur*», in *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Racine, 1999.
- DIAZ MARTÍNEZ-FALERO, M., *Presencia del tema de la muerte en la obra narrativa de M. Yourcenar*. Tesis doctorales, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1999.
- LINARES, I., «Nathanael ou l'eau qui coule», in *Actes du colloque international Marguerite Yourcenar*, Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1984.
- REAL, E., «Marguerite Yourcenar y la insularidad», *Barcarola* 28, 1988, pp. 177-187.
- ROSBO, P. De, Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar [entretiens diffusés sur les antennes de l'ORTF (France Culture) du 11 au 16 janvier 1971], Paris, Mercure de France, 1972.
- SANZ, T., «La ville dans le choix existentiel d'Alexis et de Nathanaël», in *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Racine, 1999.
- SARDE, M., *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- YOURCENAR, M., *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Bayard, 1980.
- *Anna, soror...*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- *Feux*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- *Un homme obscur*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- *Archives du nord*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- *Quoi? L'éternité*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- *Souvenirs pieux*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995.

LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE LA GRECIA ANTIGUA: GEÓGRAFOS Y VIAJEROS EN LA FRANCIA DEL SIGLO DE LAS LUCES

Gloria Díez Abad
Universidad de Burgos

A lo largo del siglo XVIII triunfa el espíritu cosmopolita; el viaje es un hecho social a la vez que un fenómeno de cultura que no puede evitar dejar su marca en la literatura. Si se cree en la virtud formadora del viaje es gracias a estos contactos cosmopolitas; el hombre que viaja, vive y se transforma en contacto con la realidad foránea que él ve y juzga, mientras su personalidad se ve reafirmada por nuevas e individuales experiencias y por el contacto con lo extranjero. Dentro del programa ilustrado, los viajes se convierten en un medio fundamental que proporciona al ejercicio de la razón la primera materia de la realidad.

El viajero del siglo XVIII se desplaza para descubrir tanto países vecinos como lejanos y extrae de estos viajes todas las peculiaridades que encuentra para juzgarlas en función de las ideas o las imágenes de su civilización, de la que se considera implícitamente inspirador y dueño. El viajero busca la síntesis del pasado y del devenir de una nación convirtiendo el viaje en una llamada a la reflexión histórica, al establecimiento de juicios sobre el gobierno y también sobre la evolución de las sociedades que descubre como extranjero, como observador, como crítico¹. La misma actitud parece observarse en aquellos que viajan a través de los mapas y de los libros.

¹ Cf., PAGEAUX, D.-H., «Voyages romanesques au Siècle des Lumières», in *Études Littéraires*, 11, n° 2, 1968, p. 13.

Existen numerosas manifestaciones de la invasión del viaje en la literatura; en cuanto que la noción de viaje es utilizada para los fines más diversos, una de sus características más reconocidas es la de que el género es capaz de «digerir» un sinfín de influencias, permitiéndole generar una serie de posibles que serán actualizados en el seno de otras formas discursivas. El relato de viaje es tierra de acogida para los discursos más heterogéneos.

El título de «viaje literario», tan habitual en estas fechas, en la mayoría de los casos no tiene de viaje más que el nombre, ya que ofrece un marco abierto, un pretexto para acoger todo tipo de producciones literarias manteniendo una forma libre en la que todo cabe; no resulta fácil delimitar la frontera entre el relato de viajes como texto documental o como texto literario.

Son numerosos los relatos de viaje del siglo XVIII que intentan ser un compendio del completo saber de un pueblo determinado; son viajes que no se limitan a describir la geografía sino también su política, su religión, usos y costumbres, historia²... «Le récit de voyage a autant d'importance que le traité d'histoire. Le voyage est histoire»³.

En numerosas ocasiones el relato de viaje y el histórico aportan el mismo tipo de información, aunque también existan falsos relatos de viaje cuyo fin puede ser la crítica de determinado país. Olivier, en el preámbulo de su *Voyage dans l'Empire Ottoman* se declara partidario de las ideas de Volney sobre la manera de afrontar un relato de viaje: «Un auteur célèbre a dit que le genre de Voyages appartenait à l'histoire et non pas aux romans»⁴.

Tanto en su propio relato de viaje como en sus *Leçons d'histoire*, Volney sugirió un nuevo género para la literatura de viajes y las ciencias históricas y geográficas tratando de reunir los componentes para una «histoire biogra-

2 Como antecedente de este interés por las costumbres de otros pueblos sirva la obra de Georges Guillet, *Lacédémonie ancienne et nouvelle: où l'on voit les mœurs et les coutumes des Grecs modernes, des Mahométans et des Juifs du pays, par le sieur de la Guilletière* (1676) o la del abbé Lambert, *Recueil d'observations curieuses sur les mœurs, les coutumes, les usages, les différentes langues, le gouvernement, la mythologie, la chronologie, la géographie ancienne et moderne, les cérémonies, la religion, les mécaniques, l'astronomie, la médecine, la physique particulière, l'histoire naturelle, le commerce, la navigation, les arts et les sciences des différents peuples de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique* (1749).

3 FURET, F., «La librairie du royaume au XVIII siècle», in *Littérature et société*, Paris-La Haye, Mouton, 1965, p. 18.

4 VOLNEY, C.-F. Ch., *Voyage en Syrie et en Égypte*, Paris-La Haye, Mouton, 1959, rééd. par J. Gaulmier. Fac-sim. de l'éd. de Paris, Volland: Desenne, 1787.

phique d'un peuple, et l'étude des lois physiologiques d'accroissement et de décroissement de son corps social»⁵.

El viaje como diálogo de escrituras dentro de una escritura⁶ se expresa en estas fechas por medio de la compilación, generadora del relato ficticio. Adoptando formas «*pré-romanesques*»⁷, muchos autores utilizan, sin gran discernimiento, el subterfugio del viajero como título general de la obra y como hilo conductor del relato. El viajero es así el fino y artificial hilo que une las diferentes imágenes del país recorrido, y las informaciones y los juicios suelen tomarse de viajes reales o de tratados de historia o de geografía; citemos como ejemplos el *Nouveau Télémaque* del *abbé* Lambert, el *Voyageur françois* del *abbé* Delaporte, o el *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de Jean-Jacques Barthélemy, entre otros.

Aparece así la compilación en el límite de la erudición y del mundo narrativo. El uso de un «viajero» que dinamiza la narración, facilita la lectura y entretiene e instruye al lector a la vez que ejerce de guía y maestro; de igual modo le permite encontrar sus propias opiniones, viajar a su lado y verse confirmado en sus posiciones intelectuales. A su vez, la compilación es reutilizable como lo es el verdadero relato de viaje, como base documental.

En el siglo XVIII los viajes a Italia, a Grecia y al Levante se multiplican⁸; la vuelta a lo antiguo toma a menudo el aspecto de un vasto viaje hacia el Sur. Los relatos de los viajeros devuelven el interés por las obras de poesía antigua y por los países en los que nacieron estas obras maestras como marcos en los que situarlas.

Los viajeros son de diverso tipo: los que viajan por placer, los hedonistas curiosos, los estetas, y aquellos cuya finalidad era el interés arqueológico y medían monumentos, los dibujaban y los daban a conocer⁹; todos ellos permiten que, en poco tiempo, el conocimiento del mundo clásico se amplíe considerablemente.

5 GAULMIER, J., «Volney, Leçons d'histoire», in *Les classiques de la politique*, Paris, Garnier, 1980, p. 130.

6 Cf., BARTHES, R., *Le grain de voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 51.

7 Cf., PAGEAUX, D.-H., *op. cit.*, p. 207.

8 Italia, el Egipto de los *Modernes*, en cuyos archivos y bibliotecas se acumula el tesoro de los manuscritos olvidados por los estudiosos locales, ofrece todo tipo de satisfacciones: la erudita, la filosófica, la sociológica, la estética y la arqueológica; es la cuna del arte a la que acuden los «*pensionnaires*» de la *École Française*, y en la que las excavaciones de Pompeya y Herculano van a resucitar una Antigüedad viva y material.

9 En 1732 se funda en Londres la «*Society of Dilettanti*», que incentiva los viajes con la intención de estudiar y reunir antigüedades clásicas.

Italia formaba parte de esta obligada *peregrinatio*; desde mediados del siglo XVIII, Roma fue tenida por referencia indispensable para quien quisiera conocer las obras helenísticas. El mundo romano, enaltecido por Piranesi, llamaba la atención de numerosos admiradores del arte clásico. Por transposición, el viaje de estudios a Italia, en busca de ruinas, se convierte ahora no sólo en algo de buen tono, sino en parte indispensable de la formación de un joven de la buena sociedad; no hay artista, ni poeta, ni persona interesada en cuestiones intelectuales, que no espere de la experiencia directa del viaje a Italia, de la visita a sus monumentos, la mayor y mejor potenciación de sí mismo¹⁰. Los aristócratas europeos están fascinados por los continuos descubrimientos que se realizan en las excavaciones de Pompeya y Herculano; tras la finalización de los estudios universitarios se consideraba imprescindible la realización de un viaje a Roma por parte de los jóvenes aristócratas y clases acomodadas de Inglaterra, éste en realidad se veía completado en muchas ocasiones con la visita a otros países, principalmente Grecia y su capital Atenas. Con ello se conseguía una formación más completa y a la vez servía para adquirir obras antiguas que posteriormente decorarían sus mansiones. Este gusto, con el tiempo, conseguiría el aumento del comercio de las obras de arte —sobre todo de la antigüedad clásica griega y romana—, el de la producción de cuadros de tema romano, el desarrollo de la exploración, el descubrimiento y la valoración de pruebas arquitectónicas, de escultura y de pintura no sólo de Italia sino también de otros países del ámbito mediterráneo. «Voyager c'est moins regarder un pays que remonter le fil des siècles et établir de larges synthèses —non en voyageur mais en philosophe— sur le passé et le devenir de la nation»¹¹.

A lo largo de todo el siglo XVIII asistimos a la consolidación paulatina de un helenismo que se ocupaba de todos los aspectos de la civilización griega con el recurso a las ciencias auxiliares de la filología y del estudio de los textos, a la arqueología y a la paleografía, y también a la mitología, a la historia del arte y a las diversas ramas de la geografía antigua, permitiendo a esta última erigirse en una ciencia cada vez más coherente que pretendía abarcar sistemáticamente todas las expresiones de la civilización griega, a pesar de la renuencia de los «*philosophes*», reacios

10 El superintendente De Marigny, futuro marqués y hermano de madame de Pompadour, iniciará las nuevas peregrinaciones al sur, cuando, en 1754, acompañe a Soufflot y a Cochin en un viaje de estudios por Italia (*Voyage en Italie*, 1758).

11 PAGEAUX, D.-H., *op. cit.*, p. 205.

hacia estos trabajos eruditos que se desinteresan casi totalmente de los candentes compromisos del siglo.

Pero es en el último tercio del siglo cuando se hace más evidente en Francia el nuevo interés por Grecia, y aunque en parte aparece ligado al debilitamiento político del imperio otomano, queda claramente inscrito en el contexto estético del gusto por la Antigüedad griega que se desarrolla y expresa a la perfección a través del relato de viaje; el viaje se convierte en un esfuerzo para reencontrar el pasado y alejarse del presente, el desplazamiento en el espacio se transforma en un viaje en el tiempo¹².

A lo largo del siglo fueron numerosos los visitantes de Grecia que publicaron el relato de sus viajes jactándose de admirar en la vida privada de los antiguos una civilización de apariencia feliz deseable por su sencillez y su virtud. En general, las posiciones que adoptan estos viajeros es claramente filohelena —con algunas excepciones, como ya veremos— pero, normalmente, la estrategia que utilizan para despertar la conciencia nacional de los griegos (y de la misma manera, la solidaridad europea) es doble. Por un lado parten del pesimismo sobre la situación de los griegos modernos, pretenden actuar sobre ellos a modo de «electro-shock»: tras la constatación de la degeneración de Grecia, es necesaria una regeneración; la otra estrategia posible consiste en poner en evidencia las similitudes entre los griegos modernos y los antiguos, ya no como lamentable contraste, sino con la intención de destacar la continuidad existente entre los griegos modernos y sus antepasados.

Pero la mayoría de los numerosos viajes a Grecia del siglo XVIII se realizaron antes de que se constatará en Occidente el «despertar» de los griegos y, en principio, no ofrecían información sobre la vida cotidiana de sus habitantes.

Desde finales de la Edad Media el archipiélago griego había llamado la atención del occidente europeo; durante siglos el «viaje a Grecia» se realizaba por la región insular que unía las costas de la Grecia europea con las de Asia Menor, y servía de puente entre Europa, Asia y África. Ésta es la Grecia

12 Lo que hace que Moussa afirme que los viajeros prerrománticos franceses prepararon el terreno para la posterior corriente filohelena romántica. Cf. MOUSSA, S., «Le débat entre philhellènes et mishellènes chez les voyageurs français de la fin du XVIIIe siècle», in *Revue de Littérature Comparée*, 1994, n° 272.

de Buondelmondi¹³ y de Thévet¹⁴, la de Thévenot¹⁵ y Tavernier¹⁶ y también la de Tournefort, Guys¹⁷, Savary o Choiseul-Gouffier¹⁸.

Siguiendo los antiguos itinerarios trazados por los geógrafos viajeros del Renacimiento, los viajeros occidentales del XVIII vieron en el mar Egeo la cuna y el centro del mundo griego. Los geógrafos, en sus estudios, se muestran cada vez más interesados por el continente en detrimento de la zona costera e intentan, a su manera, llenar las lagunas existentes considerando la geografía antigua como etapa preliminar indispensable para el conocimiento profundo de las regiones continentales griegas. Reúnen para ello todo el material disponible y pretenden sentar las bases de todo el trabajo moderno. Es ahora cuando se intenta diferenciar a los griegos del continente —nunca descritos hasta el momento—, de los de las islas.

En 1795, Volney redacta, por orden del ministro de Exteriores, las *Questions de statistique à l'usage des voyageurs*¹⁹; la obra, que se difundió entre viajeros y agentes diplomáticos franceses, invitaba a los observadores franceses en el extranjero a prestar atención a la vida física y moral de cada nación y, más precisamente, se les animaba a estudiar el suelo, el clima y la población de cada región, los recursos, el comercio y la industria del pueblo que en ella residía y, finalmente, el marco administrativo, jurídico y religioso y los usos y costumbres que regían la vida privada y la vida pública, con el fin de definir los rasgos más sobresalientes del carácter étnico y socioeconómico de los pueblos y ofrecer una imagen más cercana a la realidad, más

13 El florentino Cristoforo Buondelmonte (Buondelmontii o Buondelmondi) viajó en el siglo XV a las islas griegas; su *Librum insularum Archipelagi* fue traducido al francés como *Description des îles de l'Archipel par Christophe Buondelmonti*.

14 André Thévet fue más conocido por su cartografía de las islas Malvinas —publicada en un *Grand Insulaire* de 1586— que por sus viajes a Grecia.

15 Jean Thévenot, viajero iniciado en el orientalismo por su tío Melchisédech Thévenot, tras varios viajes por Europa visita en 1655 Turquía y después Persia Cf., *Voyages de Mr. de Thévenot en Europe, Asie et Afrique divisez en trois parties contenant cinq tomes*, Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1727.

16 Jean-Baptiste Tavernier es autor de *Les six voyages de monsieur Jean-Baptiste Tavernier, écuyer baron d'Aubonne, en Turquie, en Perse, et aux Indes, pendant l'espace de quarante ans, et par toutes les routes que l'on peut tenir... nouv. éd. rev., corr. par un des amis de l'auteur, compagnon de ses voyages, et augmentée de cartes et d'estampes curieuses*, Rouen, Eustache Hérault, 1713.

17 GUYSS, P.-A., *Voyage littéraire de la Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs moeurs*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1771.

18 CHOISEUL-GOUFFIER, Marie-Gabriel-Auguste-Florént, Comte de, *Voyage pittoresque de la Grèce, t. I et II (Ière-2ème parties)*, Paris, J.-J. Blaise, 1782-1822.

19 Reeditada por Numa Broc como apéndice de *La Géographie des philosophes. Géographie et voyageurs Français au XVIIIe siècle*, Paris, Ophrys, 1987.

pragmática y, en consecuencia, mucho más compleja. Cuando se buscan las reminiscencias antiguas en el carácter y en las costumbres de los habitantes contemporáneos y se ponen éstas en evidencia, son muchos los «calumniadores» que, buscando la imagen idealizada del griego de la Antigüedad, sólo encuentran defectos en el griego moderno. La idea negativa de los habitantes de Grecia va evolucionando con los años; las opiniones positivas culparán en unos casos a la opresión turca de los defectos del pueblo griego, en otros, buscarán en los habitantes el «germen» de las grandes cualidades que provocaran la admiración hacia sus antecesores.

Con el inicio del siglo XIX, el interés por Grecia, en lugar de disminuir, aumenta, tanto entre el gran público como entre los especialistas; una de las principales razones que explican este interés es la situación política y social de Grecia, dominada por los turcos. El «helenismo crítico y comparado» que ahora se desarrolla es un acercamiento nuevo a la historia y a la cultura griegas que permitía el acceso simultáneo a todas las etapas de la historia de este país, esta nueva actitud por parte de los especialistas dará un nuevo sentido a la actualidad de Grecia.

Por primera vez fueron estudiadas y comparadas de manera crítica las expresiones modernas de la civilización de Grecia con las de las etapas precedentes de la mano de especialistas que, procedentes de diferentes especialidades, tenían un horizonte en común, el de los eruditos que se ocupaban de la historia y de la literatura antiguas. Los «descubrimientos» del helenismo crítico y comparado surgen en el momento del despertar definitivo del nacionalismo griego, dotándolo de un sentido político esencial. Se observa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII un ascenso de la conciencia cultural y nacional griega que tiende a apropiarse de los diversos elementos, dispersos en el tiempo y en el espacio, que constituían su carácter original. El despertar económico, político y sobre todo cultural, fue estudiado por helenistas atentos que recurren al helenismo crítico y comparado para definir y comprender mejor la Grecia moderna, que parecía ser una decadente continuación de la civilización antigua. La abundante presencia de artículos sobre textos geográficos o sobre relatos de viajes del pasado, se ve incrementada gracias a los trabajos de erudición realizados por los helenistas en el siglo anterior²⁰.

La Geografía Histórica, disciplina que intentaba restaurar la imagen geográfica del mundo antiguo y que había conocido un gran desarrollo desde el

20 Cf., TOLIAS G., *La médaille et la rouille. L'image de la Grèce Moderne dans la Presse Littéraire Parisienne (1794-1815)*, Éditions Hatier-Kadoseis, 1997, donde recoge el particular interés por los textos geográficos islámicos de los siglos XII al XIII, así como por los viajeros occidentales por Levante, desde el siglo XV hasta inicios del XVIII.

Renacimiento, estudiaba la obra de los geógrafos de la Antigüedad junto a los datos, los cálculos y las observaciones modernas. Gracias al trabajo del geógrafo D'Anville²¹ los eruditos llegaron a un grado de perfección tal que pudieron reconstituir mapas casi exactos. La madurez que logró esta ciencia fue decisiva para la formación del acercamiento a la Antigüedad. Todos los viajeros se comportan como geógrafos desde el momento en que incluyen en sus obras descripciones con pretensiones «científicas». Son muchas las obras en las que se incluyen mapas, desde el *Esprit des Lois* de Montesquieu, a la *Histoire de la Conquête des Deux Indes* del abbé Raynal, el *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de Barthélemy hasta traducciones de obras clásicas que no los incluían, como la de Pausanias²².

Tanto D'Anville como su discípulo Barbier du Bocage eran geógrafos de «cabinet» que recorrían el mundo a través de personas interpuestas, dedicando todos sus esfuerzos al trabajo de síntesis; para ellos, lo esencial era la crítica de textos²³.

Choiseul-Gouffier, «*le véritable artisan de la renaissance des études helléniques en France*»²⁴, llamado por sus contemporáneos «el griego»²⁵, escribió dos viajes que se publicaron con bastante retraso²⁶; su trabajo y sus estudios están en el origen de varias empresas científicas en Grecia, entre las que se pueden citar los trabajos de una expedición científica en Morea²⁷ o la fundación de la Escuela Francesa de Atenas²⁸.

21 *Considérations générales sur l'étude et les connoissances que demande la composition des ouvrages de géographie par M. d'Anville*, Paris, Imprimerie Lambert, 1777.

22 Así ocurre en la edición francesa *Pausanias, ou voyage historique, pittoresque et philosophique de la Grèce traduit par Gedoyn, avec des remarques, notes, etc. Ouvrage enrichi de cartes géographiques, de vues*, Paris, chez Debarle, 1796-1797.

23 Sus papeles, conservados en la BNF, consisten en extractos de las obras de autores clásicos y de viajeros modernos y su correspondencia con geógrafos y observadores de otros países. Tal como lo recoge Toliaş en una cita de Dacier: «*l'érudition appliqué spécialement à la géographie comparée*», TOLIAŞ, G., *op. cit.*, p. 72.

24 BROU, N., *op. cit.*, p. 362.

25 Pingaud, citado por TOLIAŞ, G., *op. cit.*, p. 62.

26 Retraso editorial, provocado en primer lugar por el estallido de la Revolución, y después por la emigración de Choiseul-Gouffier a Rusia. Choiseul-Gouffier viaja en 1776, con 24 años, acompañando al marqués de Chabert, encargado de proceder a observaciones astronómicas y náuticas del archipiélago y de elaborar un mapa lo más exacto posible del Mediterráneo.

27 Dirigida por Bory de St-Vicent, no inició sus trabajos hasta 1829, después de la liberación del país.

28 La École Archéologique Française d'Athènes fue fundada en 1846 y fue la primera de una larga serie de establecimientos de institutos arqueológicos extranjeros en el siglo XIX en Grecia.

Rodeado de un nutrido grupo de especialistas, la «Escuela francesa de Constantinopla»²⁹, Choiseul-Gouffier logra investir a la Antigüedad de una realidad viva y cotidiana, casi tangible. La «Escuela» estaba formada por anticuarios en busca de todo tipo de fragmentos de la civilización antigua y por sabios viajeros esforzados en la restauración de la realidad de la antigüedad griega, que estudiaban el estado de las regiones para conseguir informaciones concretas sobre el antiguo esplendor, escondido, según ellos, tras los espesos velos de la decadencia. Este activo equipo se organizaba como una verdadera escuela que llegó a tener a su disposición, gracias al ministro de la *Marine Royale*, el marqués de Castries, un pequeño barco con el que realizar sus observaciones por el archipiélago. Mientras el astrónomo Mechain coordinaba desde París, Choiseul-Gouffier dirigía la instalación de dos imprentas, una francesa y otra árabe. Amantes de la antigüedad griega ante todo, no se interesaban demasiado en la estructura de la sociedad turca, pero sí en la realidad de la Grecia moderna, en la que buscaban signos de regeneración. Su trabajo permitió el avance de la arqueología como ciencia; el anticuario poco a poco evoluciona hacia el arqueólogo, convirtiéndose en un erudito especializado itinerante.

Si el estudio de las antigüedades empieza a acompañarse de pinturas, dibujos, mapas, planos y todo tipo de documentos, la geografía abandona el «cabinet» y se ve obligada a la investigación sobre el terreno. Esta nueva concepción conducirá, por una parte, a que se lleven a cabo gran número de excavaciones que pretenden «restaurar» esta realidad escondida bajo tierra, y, por otra, provocará que se realice una observación minuciosa de la vida cotidiana de la nación griega de entonces con la pretensión de establecer una comparación con la de los antiguos. El equipo de Choiseul-Gouffier quiso, de alguna manera, ver a la Antigüedad a través del prisma de la modernidad, y esto exigía de ellos un conocimiento relativamente profundo de toda la situación de la Grecia moderna.

Entre las características fundamentales de su acercamiento a Grecia destacan, además de las permanentes comparaciones entre la moderna y la antigua y de la voluntad de restaurar la realidad de la Antigüedad por medio de excavaciones que permitieran descubrir las ciudades descritas en los

29 Entre los que estaban los abates Delille y Martin, el dibujante Cassas, el arqueólogo Lechevalier, el pintor Fauvel, el ingeniero Kauffer, Blanc d'Hauterive, el astrónomo Tondu y el teniente de navío Truguet, además de D'Ansse de Villoison, filólogo helenista, Cousinery, diplomático y anticuario, Ferrières-Sauveboeuf, erudito y Michaud, naturalista.

textos, el interés por las actividades intelectuales de los griegos y los contactos con los intelectuales de la época.

Sus trabajos, que abarcaban el litoral oriental del Mediterráneo y que concernían fundamentalmente a la Antigüedad, se extendían a menudo hacia aspectos modernos que afectaban a la geografía, la historia natural o la vida y la cultura de los pueblos que en ese momento habitaban la zona, en los que Choiseul-Gouffier pretendía ver «recuerdos» de la antigua pureza³⁰. Uno de los más importantes colaboradores de Choiseul-Gouffier fue el arqueólogo Lechevalier, especialista en Homero; su obra es una tentativa de identificar *in situ* los lugares citados por el poeta³¹ y su aportación permitió que la geografía histórica dejara de ser una ciencia de «cabinet» al ser el primero en levantar el plano exacto de Constantinopla en 1786 —algo hasta entonces prohibido a los cristianos— ayudado por el ingeniero Kauffer³².

Fauvel fue otro colaborador de Choiseul-Gouffier que acabaría ganándose la vida como su colega Cousinery, dedicado a la búsqueda y al comercio de antigüedades, y no siempre con fines científicos ni altruistas³³. Levantó mapas de todo el Ática y uno de la ciudad de Atenas, pero lo más destacable fue el descubrimiento de la ciudad de Olimpia. Gracias a él la ciudad de Atenas se hace presente en París; él es el informador de los progresos que se realizan en las excavaciones arqueológicas, en el comercio de antigüedades y en los viajes que llevan a cabo los anticuarios a Grecia. Por su parte, Jean-Denis Barbier du Bocage, geógrafo de primera línea y helenista, intentó constantemente restaurar el espacio histórico griego partiendo de sus sólidos conocimientos sobre los autores de la Antigüedad y apoyándose en un trabajo metódico y sistemático que le permitió la entrada en el *Cabinet de médailles de la Bibliothèque Royale* y la colaboración directa con el abate Barthélemy en la elaboración de la que habría de ser la guía ilustrada del *Voyage du jeune Anacharsis*³⁴; más tarde trabajaría también en el

30 Bajo la decadencia, buscaba «quelques traits héréditaires du caractère des Grecs, comme j'eusse cherché l'empreinte d'une médaille antique sous la rouille qui la couvre et qui la décore», CHOISEUL-GOUFFIER, *op. cit.*, «Avertissement», vol. 1, p. 3.

31 Sus dos viajes, realizados con la *Odisea* en la mano, que se reeditaron y aumentaron en varias ocasiones son: *Voyage dans la Troade, ou Tableau de la plaine de Troie dans son état actuel* (1799) y *Voyage de la Propontide et du Pont-Euxin* (1800). En tanto que geógrafo, Lechevalier formaba parte de la escuela de d'Anville.

32 Este plano se publicará en 1822, en el segundo volumen del *Voyage pittoresque* de Choiseul-Gouffier.

33 Su interés, más que el estudio o la restauración de la antigüedad griega, era el enriquecimiento de colecciones públicas o privadas.

34 El *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, fue publicado en París, por De Bure, en 1788, en cuatro tomos, más un atlas.

Voyage pittoresque de Choiseul-Gouffier. Sus mapas acompañan la mayoría de las ediciones de la época relacionadas con el mundo griego, sobre todo las de libros de viaje, de los que recogía nueva información cartográfica³⁵. En su pretensión de captar y representar el mundo griego a lo largo de su historia, Barbier du Bocage permanecía en contacto con todos aquellos que estaban relacionados con Grecia —eruditos, geógrafos, artistas, arqueólogos o simples observadores—, pero su interés se centraba especialmente en todos aquellos que residían o habían residido en el país —diplomáticos, viajeros, médicos, comerciantes, intérpretes y, sobre todo, intelectuales griegos—; esta red de informadores, de la que él era el centro, le permitió coleccionar todo tipo de datos relativos al mundo del archipiélago. De todos era conocido su profundo conocimiento tanto de la realidad moderna como de la antigüedad griega; él era el especialista en el suelo de Grecia de todas las edades y en las revoluciones históricas de todas sus épocas; todo aquel que planeaba hacer un viaje a Grecia acudía antes a su gabinete.

Otro compañero de viaje de Choiseul-Gouffier sería Jean-Baptiste-Gabriel d'Ansse de Villoison, en el que confluyen el helenista erudito y el viajero; su trabajo sobre un manuscrito de la *Iliada* del siglo X en el que aparecieron gran número de anotaciones («*scolies*») le permitió la publicación, en 1788, de la más importante y más completa edición existente hasta entonces de la obra de Homero y le proporcionó el reconocimiento de los investigadores de la Antigüedad de la época. Colaboró también en el conocimiento del significado de la piedra de Roseta, descubierta en 1799, permitiendo que Champollion, en 1822, descifrara los jeroglíficos de la civilización egipcia. Como viajero, Villoison no publicó ningún relato de viaje y todo el material recopilado en su visita a Grecia³⁶ le serviría para la composición de otra obra de mayor envergadura, una Historia comparada de la Grecia antigua y la moderna que no llegó a concluir: *Mémoire sur quelques inscriptions inconnues ou publiées inexactement, extrait de la relation du voyage littéraire fait par l'auteur dans le Levant*³⁷.

Todos los estudios de Villoison convergen en el resurgimiento de la Antigüedad en la Grecia moderna; su pretensión era la de componer un

35 Chardin en 1797, el primer viaje de Pouqueville en 1805, la traducción del viaje de Chandler en 1806, Castellan en 1808, Choiseul-Gouffier en 1809 o Zalonga en 1809.

36 Del 4 de agosto de 1784 al 18 de noviembre de 1786. Cf., LAVAGNINI, R., *Villoison in Grecia: note di viaggio, 1784-1786*, Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici, 1974.

37 Publicado en las *Mémoires de l'Académie Française*, 47, en 1809, cinco años después de su muerte.

«*grand tableau historique et comparatif*» de los usos y las costumbres del país en sus diferentes épocas, lo que hubiera sido su *Voyage à la Grèce ancienne*, pero, lamentablemente, no pudo ir más allá de la fase de elaboración y recopilación del material.

Aunque fueron los eruditos de la llamada «Escuela de Constantinopla» y los trabajos de Ansse de Villoison y de Barbier du Bocage los primeros que plantearon de manera documentada las cuestiones de «regeneración» y «degeneración» de la civilización griega, no podemos hablar de esta idea de regeneración de Grecia sin hacer una importante referencia a Adamance Coray, erudito republicano griego instalado en París y considerado el heleanista más importante en Francia tras la muerte de Villoison.

Además de la edición en 1799 de los *Caractères de Théophraste*³⁸, acompañados de su traducción francesa, su trabajo más importante³⁹ es el *Traité des Airs, des Eaux et des Lieux* de Hipócrates, obra en la que combina el saber médico con los conocimientos filológicos y en la que incluye un «*Discours préliminaire*» de casi cien páginas, un cuadro sinóptico de los autores, historiadores y médicos que trataron de Hipócrates, un cuadro comparativo de la rosas de los vientos de los antiguos y de los modernos y mapas de Escitia, de Egipto y de los países intermedios, obra de Barbier du Bocage⁴⁰.

Su principal preocupación era la regeneración de su patria y Coray se consideraba capaz de contribuir a ella a través del renacimiento de la cultura griega. La estrategia que adoptó en su intento de reconstruir la lengua y la cultura de su país, con el fin de hacerlas capaces de proseguir y de asimilar los progresos de la civilización occidental por una parte, y de revalorizarlas estableciendo nuevos lazos con la civilización antigua por otra, se resume en un esfuerzo sistemático de transferir los conocimientos de Occidente a Grecia.

El 6 de enero de 1803 lee su *Mémoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce* en la *Société des Observateurs de l'homme*⁴¹; este texto es el

38 Paris, J.-J. Fuchs, an VII (1799).

39 Coray y M. de la Porte du Theil recibieron el encargo del emperador Napoleón de traducir al francés la obra de Estrabón, pero sólo concluirían los tres primeros libros de la *Geografía* del autor griego.

40 Paris, de l'Imprimerie impériale, 1805.

41 La *Société* le autoriza la publicación de la obra, pero sólo en Grecia. Fundada en el año VII (diciembre de 1799), la *Société des Observateurs de l'homme* contaba entre sus miembros fundadores con L. F. Jauffret, naturalista, Maymieux, historiador, Le Blond, lingüista, el abate de Jauffret, el abate Sicard y los «citoyens» Bonnefoux, La Chaussée, Lermnier, Mathieu-Montmorency y Portalis; su intención, expresada en un reglamento, era dedicarse por completo al estudio y al conocimiento del hombre desde el triple aspecto físico, moral e intelectual.

primer manifiesto solemne sobre los derechos de los griegos modernos y se apoya en los constantes esfuerzos de éstos para participar activamente en la civilización europea; la *Mémoire* se presenta como el anuncio hecho a toda la Europa ilustrada de los esfuerzos emprendidos por los griegos para ser, también ellos, ilustrados. Este deseo aparece como una nueva toma de posesión de las luces de los griegos antiguos, ancestros indiscutibles de los griegos modernos; Coray asimila las luces de la Antigüedad a las de la Europa occidental y afirma que considera a los europeos «*débiteurs qui leur rembourseraient avec de très gros intérêts un capital qu'ils avaient reçu de leurs ancêtres*».

Otro medio elegido por Coray para conseguir sus fines fue la edición crítica de los autores clásicos para uso de los griegos; estas ediciones incluían el texto antiguo, una introducción en lengua griega moderna y comentarios en lengua literaria. En 1803 Coray decide abandonar las ediciones dirigidas al público occidental para dedicarse por completo a la «regeneración» de la patria; con esta idea publica un primer texto, los diez libros de Heliodoro, *Éthiopiennes*, en 1804. La *Bibliothèque Hellénique*, anunciada a partir de 1805, se continuaría hasta su muerte y en ella Coray se proponía publicar a los autores «clásicos», es decir, aquellos que habían escrito en la época de mayor pureza y brillo de la lengua; respondía con ello a las ideas expresadas por Boissonade:

Mais le moyen le plus sûr pour faire revivre en ce pays le goût du beau et l'amour de la saine littérature, c'est d'y multiplier les exemplaires des bons ouvrages de l'antiquité grecque. C'est par la lecture et l'étude de ces grands modèles, par les souvenirs qu'ils feront naître et l'heureuse émulation qu'ils ne peuvent manquer d'exciter, que la Grèce moderne se replacera au rang des pays éclairés⁴².

La obra de Coray produce importantes reacciones; en 1807 Jacob Salomon Bartholdy publica un *Voyage en Grèce fait dans les années 1803 et 1804*⁴³ en el que, tras una síntesis de la Grecia moderna y un análisis en pro-

42 «Essai d'une Bibliothèque Grecque pour les Grecs modernes qui apprennent l'ancien grec», in *Journal de l'Empire du 8 février 1806*, p. 3.

43 Traducción al francés de Auguste de Coudray (Paris, Dentu, 1807). El segundo volumen llevaba como título en la traducción al francés *De l'état de la civilisation chez les Grecs modernes; de leur danse, de leur constitution physique; de l'état de la sculpture, de la peinture et de la poésie parmi eux*. La primera edición de la obra fue en alemán, *Brüchstücke zur näheren Kenntniss des heutigen Griechenlands, gesammelt auf einer Reise von J.L.S. Bartholdy in Jahre 1803-1804* (Berlín, 1805).

fundidad de la vida social, económica y cultural del país refuta —en un segundo volumen— las tesis de Coray. Bartholdy, tras recorrer durante casi dos años todas las regiones habitadas por los griegos, afirma no haber encontrado en ninguna parte el menor signo de regeneración de las artes, del pensamiento o de la legislación antiguas⁴⁴; a pesar de la negatividad de su planteamiento y de contar desde un primer momento con una fuerte oposición⁴⁵, las conclusiones a las que llega resultan, a primera vista, mucho más coherentes, realistas y concretas que los sentimientos entusiastas de los defensores de la restauración de la Antigüedad.

Esta obra representa un tipo radicalmente nuevo del relato de viaje a Grecia; no es una narración del trayecto y de las observaciones del viajero, sino un comentario sistemático y sintético de la vida del país. Para Bartholdy la sociedad griega moderna, en su proceso de occidentalización, debía librarse de toda la decadencia que había ido acumulando durante dos mil años. El autor, más sereno y sin implicaciones afectivas, representa el inicio de la superación y con él surge una lectura renovada de Grecia que no busca ya sus referencias en la permanencia de la Antigüedad.

En la actualidad, la obra de Coray y la de Bartholdy se complementan en tanto que las dos intentaron describir el estado de la Grecia de principios del siglo XIX; Coray estudia el despertar de la burguesía comerciante queriendo ver en ella la reaparición y la restauración de los valores antiguos y Bartholdy constata la completa e irrevocable decadencia de todas las virtudes de la Antigüedad.

Pero Coray no se enfrentará a un único rival cuando considera que esta nueva sociedad griega era la legítima heredera de la cultura antigua; además de Bartholdy, tenía razones suficientes para considerar que Cornelius de Pauw, autor de *Recherches philosophiques sur les Grecs*⁴⁶, era el mayor enemigo de la nación griega.

44 Según nos informa Toliás, incluso los historiadores griegos de hoy acusan a Bartholdy de parcialidad, mala fe y espíritu de calumnia.

45 Bartholdy, además de las reacciones de Coray, tendrá frente a sí a Codrika, Coumas o Thurot, del círculo del primero.

46 Cornelius de Pauw, filósofo de origen holandés, fue personaje discutido en Francia y en toda Europa en los últimos años del siglo XVIII y es el representante más frecuentemente citado de la corriente antihelenista. Instalado en Alemania, escribió su obra en francés. Sus *Recherches philosophiques sur les Grecs* intentan ser una especie de historia natural del hombre. Publicada en Berlín en 1788 —año en el que parece que tuvo lugar el gran debate sobre Grecia— permite a su autor exponer sus reflexiones filosóficas en tres etapas; la primera, «observations touchants les peuples sauvages et abrutis» —referidas a los indígenas americanos—, la segunda, «observations sur les nations condamnées à une éternelle médio-

Según De Pauw, lo que se consideraba «civilización griega» no era más que la civilización de Atenas, ya que las otras cuatro naciones que ocuparon Grecia no habían dejado legado alguno; es de estas últimas de las que trata exclusivamente en su obra, permitiéndose hacer una crítica sutil y metódica de la civilización y de la sociedad de Atenas, de la que aborda sobre todo sus vicios —prostitución, homosexualidad, «*ivrognerie nationale*», lujo excesivo, especulaciones y fraudes—.

Aunque De Pauw no podía demostrar la veracidad de sus opiniones con su propia experiencia, su discurso es tomado en consideración por sus contemporáneos porque se apoya en un viajero como Tournefort que todavía es considerado digno de crédito —en él también se apoya Choiseul-Gouffier— y porque en ese mismo momento hay viajeros de su misma opinión, entre ellos, Claude-Etienne Savary, autor de *Lettres sur la Grèce, faisant suite de celles sur l’Égypte* (1788). La mayoría de los comentaristas de De Pauw coinciden en la fragilidad metodológica de su sistema y en el poco respeto a sus fuentes: sus citas son casi todas inexactas y su sistema carece de coherencia; por otra parte, la facilidad de su estilo y su gran popularidad en Europa permiten sospechar que sólo fue un vulgarizador que descubrió el secreto de cómo tener muchos lectores.

Este éxito de público no impidió que fuera refutado por Coray —que llega a obsesionarse con él—, por Chardon de la Rochette⁴⁷ e incluso por Quatremère de Quincy, que consideró su obra como un producto «*de la manie des nouveautés et des opinions extraordinaires en tout genre*», sorprendente y característico del pensamiento del siglo XVIII.

Una de las ideas extravagantes de De Pauw es su proposición de una nueva interpretación de la Grecia antigua que le permitiera hacer accesible al gran público no especializado la vida en conjunto de los griegos antiguos. De Pauw lo consiguió, deslumbrándolo e incluso persuadiéndolo de que los griegos debieran ser el modelo en los asuntos de gobierno y de instituciones para las sociedades modernas.

Si hasta la llegada de los trabajos del geógrafo Delisle⁴⁸, y sobre todo de D’Anville, la erudición geográfica no se preocupaba por la realidad topográ-

crité» —referidas a los egipcios y a los chinos— y la tercera, la más discutida, que afectaba al pueblo griego, «*peuple qui porta à un tel degré la culture des arts et des sciences*».

47 Simon Chardon de la Rochette (1753-1814), helenista de escaso relieve que sólo dejó una obra bibliográfica, estudió la literatura más reciente de los griegos y planeaba publicar una antología completa de los epigramas griegos de todas las épocas (que no llegó a finalizar).

48 Guillaume Delisle –Delisle l’aîné– fue nombrado primer geógrafo del rey en 1718 por sus trabajos cartográficos sobre Europa, Asia y África. Intentó aplicar a la geografía los

fica, sólo por la histórica o libresca, cuando los viajeros franceses llegan a Grecia en busca de su anhelada Antigüedad, y se topan con la realidad, se produce lo que Tolia ha llamado un filohelenismo «*avant la lettre*»⁴⁹ que suscitará interesantes polémicas.

La Grecia moderna es objeto de una fascinación comparable a la que ejerce la de la Antigüedad; los viajeros eruditos, siguiendo los pasos iniciados por Spon⁵⁰ o por Tournefort⁵¹, marcan decisivamente el acercamiento a Grecia, interesados tanto por las antigüedades y restos arqueológicos como por las costumbres y usos de los griegos modernos.

Si es de gran transcendencia el *Voyage pittoresque de la Grèce* de Choiseul-Gouffier, no lo es menos la obra del comerciante Pierre-Augustin Guys, el *Voyage littéraire de la Grèce*⁵². Aunque se trata de un viaje más literario que científico —en este caso el título sí que es apropiado— tanto por su forma como por su contenido, influiría en otros viajeros como Savary, Stéphanopoli⁵³, Lechevalier o el mismo Choiseul-Gouffier, todos ellos autores de viajes literarios que pueden inscribirse en parte, según lo afirma Tolia, en el sistema crítico y comparado de Guys.

El *Voyage littéraire de la Grèce* marca una ruptura importante al ser el primero —el viaje de Choiseul-Gouffier es posterior— en comparar sistemáticamente a los griegos modernos con sus ancestros; el autor reevalúa a los griegos contemporáneos y dirige hacia ellos una nueva mirada antropológica que intenta mostrar cómo éstos han conservado buena parte de la herencia de sus antepasados. A lo largo de 46 cartas, y apoyándose en numerosas citas, Guys intenta armonizar la Grecia que tiene delante con la visión

datos que se obtenían de la observación astronómica, dando así un importante impulso a la cartografía científica. En 1700 aparecen sus esferas terrestres que ilustraban el progreso que estas representaciones sufrieron en el siglo XVII.

49 TOLIAS, *op. cit.*, p. 36.

50 *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1678).

51 *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre su roi: contenant L'Histoire Ancienne & Moderne de plusieurs Isles de l'Archipel, de Constantinople* (1717).

52 *Voyage littéraire de la Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs*, Paris, Veuve Duchesne, 3e éd., 1783. (La primera edición es de 1771).

53 Antoine Serieys hizo autores de su viaje a los hermanos Dimo y Nicolaos Stéphanopoli de Comnène; el título de la obra es *Voyage de Dimo et Nicolo Stéphanopoli en Grèce, pendant les années V et VI (1797 et 1796). D'après deux missions, dont l'une du gouvernement français, et l'autre du général en chef Buonaparte. Rédigé par un des professeurs du Prytanée. Avec figures, plans et vues sur les lieux*, à Paris, de l'imprimerie de Guilleminet, an VIII (1799).

que de ella dan los clásicos; el discurso de los autores antiguos será pues un argumento de autoridad en el que se apoyan las observaciones del viajero.

Así concluye Guys su *Voyage Littéraire*:

Il me semble qu'il doit être bien satisfaisant pour un voyageur instruit, de retrouver avec une agréable surprise ce qu'on croit perdu; je veux dire, ces Grecs que l'Histoire, la Poésie, les Arts nous rendent si intéressants, et qu'il faut véritablement étudier un peu, pour les connaître⁵⁴.

Después de él, son numerosos los viajes que se publicarán en Francia siguiendo su misma línea. Aunque en 1801 aparecen los de Sonnini⁵⁵ y Olivier⁵⁶ que muestran una Grecia moderna sacada de la Antigüedad, el viaje de mayor éxito fue sin duda el emprendido por Chateaubriand, no sólo por sus méritos literarios, sino también por el nuevo sentido del que dotaba al helenismo a través de esta obra de inspiración prerromántica. El *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de 1811, fue del agrado del público y pasó a ser el referente de la consideración de Grecia en aquel momento⁵⁷. A partir de su publicación, abundan los viajeros, de muy diversa procedencia, que, tras visitar el país, realizarán una descripción en mayor o menor medida carente de sistema, dando lugar a una literatura desprovista de pretensiones científicas que no por ello dejó de alimentar la curiosidad de los lectores franceses con multitud de imágenes de Grecia. A pesar de su a veces dudosa calidad o de sus contradicciones, este nuevo tipo de relatos interesaban más al público que los de creación erudita, contribuyendo a la formación de la imagen de la cultura y de la sociedad griegas.

Pero Grecia no ha funcionado siempre como modelo para las élites instruidas europeas; en el Renacimiento existe incluso, por curioso que parezca, una corriente «antihelénica» que aparece bien atestada en algunos humanistas⁵⁸; de hecho, la Grecia moderna, hasta el siglo XVII, posee un estatus

54 GUYSS, *op. cit.*, t. II, pp. 337-338.

55 SONNINI DE MANONCOURT, C. S., *Voyage en Grèce et en Turquie, fait par ordre de Louis XVI et avec l'autorisation de la Cour ottomane*, à Paris, l'an IX (1801), 2 vol.

56 OLIVIER, G. A., *Voyage dans l'Empire Ottoman, l'Égypte et la Perse, fait par ordre du Gouvernement, pendant les six premières années de la République...*, Paris, l'an IX (1801). (Atlas, Paris, 1801-1807).

57 A diferencia de los viajes que le preceden, en Chateaubriand sorprende la ausencia de erudición crítica; el autor no cita a los autores antiguos ni consulta la autoridad de otros viajeros para verificar los emplazamientos de los lugares visitados. Así expresa sus emociones ante los lugares «les plus fameux de l'histoire»: «Tout passe, tout finit en ce monde. Où sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur le débris duquel j'étais assis?».

58 Sarga Moussa cita a Guillaume Postel y su *République des turcs* de 1560, en la que los griegos son considerados ladrones que reivindican erróneamente el derecho a ser los educadores de la humanidad.

negativo en la consciencia de los viajeros y en general, es definida, bien como heterodoxa en relación al catolicismo, bien como parte del Imperio Otomano que se opone globalmente a Occidente. En los relatos que hablan de ella, Grecia no parece poseer una identidad nacional claramente definida y no destaca más que cuando es evocada en el pasado, como origen de la civilización europea⁵⁹.

La idea de la Grecia moderna aparece corrompida por el Imperio Otomano, y la mala concepción que algunos tienen de esta civilización se desvanecerá con este nuevo interés, evidentemente ligado al debilitamiento político del Imperio, que se inscribe ampliamente en el contexto estético del gusto por la Antigüedad griega⁶⁰.

Moussa recoge la anécdota de Chateaubriand en la que con motivo del viaje del autor al Peloponeso en 1806, responde a la pregunta de un griego sobre los motivos de su viaje: «Je voyageais pour voir les peuples et surtout les Grecs qui étaient morts»⁶¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R., *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- FURET F., «La librairie du royaume au XVIIIe siècle», in *Littérature et société*, Paris-La Haye, Mouton, 1965.
- GAULMIER, J., «Volney, Leçons d'histoire», in *Les classiques de la politique*, Paris, Garnier, 1980, p. 130.
- MOUSSA, S., «Le débat entre philhellènes et mishellènes chez les voyageurs français de la fin du XVIIIe siècle» in *Revue de Littérature Comparée*, 1994, n° 272.

59 Spon, en su *Voyage d'Italie...*, habla de los griegos como «des gens, ancêtres desquels nous avons obligation des sciences et des Arts».

60 Los viajeros que buscaban encontrarse con la antigüedad se enfrentaron a la realidad moderna de Grecia que se había mantenido oculta durante largo tiempo. La insurrección de 1774 y los esfuerzos de los griegos modernos por sacudirse el dominio de los turcos influyeron en los ánimos; numerosos intelectuales de diversa procedencia coincidieron en este filohelenismo «avant la lettre», Marmontel, Hölderlin o Delille escribirían en defensa de los griegos.

61 MOUSSA, S., *op. cit.*, p. 429.

PAGEAUX, D.-H., «Voyages romanesques au Siècle des Lumières», in *Études Littéraires*, 11, n° 2, 1968.

TOLIAS G., *La médaille et la rouille. L'image de la Grèce Moderne dans la Presse Littéraire Parisienne (1794-1815)*, Paris, Hatier-Kadoseis, 1997.

VOLNEY, C.-F. Ch., *Voyage en Syrie et en Égypte*, Paris-La Haye, Mouton, 1959, rééd. par J. Gaulmier. Fac-sim. de l'éd. de Paris, Volland: Desenne, 1787.

ESPACIO RELIGIOSO Y ESPACIO NATURAL EN LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET

VÍCTOR DANIEL DOMÍNGUEZ LUCENA
Universidad de Alicante

Estudiar la coordenada espacial en la obra de Émile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, nos permite ver cómo en esta obra se configuran dos vértices básicos en torno a los cuales gira toda la novela, generándose una dualidad constante que construye toda la estructura narrativa.

Así veremos como la obra progresa en torno a la disyuntiva de Serge Mouret que deberá enfrentarse a elegir entre Albine, es decir la naturaleza y sus instintos humanos, y la Iglesia, por lo tanto sus obligaciones sociales que llevan acarreadas la negación de sus instintos.

Pero también, en lo referente a los personajes, nos encontramos con Frère Archangias, estricto y tajante representante de la iglesia, haciendo gala constantemente de un comportamiento brutal y mostrando abiertamente, sin ningún tipo de pudor, su odio hacia las mujeres frente a Jeanbernat, el solitario librepensador tío y educador de Albine, gran lector de los autores del siglo XVIII, ateo convencido y que hace de la libertad su filosofía de vida.

Por último nos encontramos con una nueva dualidad a la hora de analizar los distintos espacios que aparecen en esta obra, por un lado tenemos la clara oposición entre el Paradou, vergel alejado del contacto con los hombres y que se transformará en el verdadero espacio de la felicidad para l'abbé Mouret, frente a Les Artaud, pueblo en el que se sitúa la acción y en dónde la monotonía, la dureza del clima y el sol abrasador serán un continuo recordatorio de los compromisos y las obligaciones de l'abbé Mouret. Pero además veremos como todos estos espacios en los que aflora la Naturaleza, se enfrentarán a los espacios religiosos. La Naturaleza y sus metáforas espaciales, íntimamente ligadas a lo femenino, y cuyas descripciones estarán

dominadas por metáforas solares, acuosas y florales, en las que se pondrá de manifiesto la hasta ahora negada condición masculina de nuestro protagonista, estará representada fundamentalmente por este privilegiado vergel que es el Paradou en el que reina libremente Albine, pero también observaremos esta presencia en el más doméstico espacio del corral de Désirée, en el que, aunque evidentemente en menor medida, Serge también se sentirá trastornado por la fuerza sensorial de la vida en estado puro. Por otro lado, los espacios religiosos representarán la negación de los instintos de nuestro protagonista, reflejo de una educación religiosa castradora que le ha borrado una parte fundamental de su esencia como ser humano, aunque, como veremos posteriormente, también se ofrecerán como refugio en el que podrá resguardarse de las turbulentas pasiones que le obsesionan. Ambos espacios se enfrentarán entre sí, negándose el uno al otro, hasta el punto de provocar, como veremos más adelante la amnesia de l'abbé Mouret, representando mucho más que una simple localización espacial. Pero Zola, como ya anuncia en el esbozo de la obra, ha tomado partido por la fecundidad frente a lo que él define como el eunuco asqueroso, inmerso en la suciedad antinatural del celibato¹, y esto es lo que trataremos de mostrar con el análisis de los distintos elementos que configuran esta coordenada espacial.

La novela comienza con Serge, l'abbé Mouret, destinado en una pequeña parroquia de Les Artaud, tierra de campesinos sin educación, todos parientes entre sí, que sucumben constantemente a sus instintos humanos. Una tierra dura, seca, devastada por el sol, sin prácticamente terrenos fértiles. Una dureza que refleja la decadencia de una sociedad en la que se han perdido los valores. Parece imposible que ninguna muestra de civilización pueda sobrevivir en este ambiente hostil para el hombre. Veamos la primera descripción que hace de esta tierra Zola.

Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que de bois de pins tachaient de noir; pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la champagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de de fournaise dans les creux. À peine, de loin en loin, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif,

1 Montrer la réalité puante. La saleté du célibat, l'eunuque dégoutant. (f° 8).

s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, tout au bout, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdure humides, une échappée de la vallée voisine, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille (...) les quelques maisons s'en allaient à la débandade, au bas de l'église. Misérables maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées².

Como vemos en esta completa y detallada descripción, el panorama que se abre a los ojos de Serge Mouret desde su iglesia es desolador. La Naturaleza en su aspecto más rudo, el sol abrasador, se ha impuesto a la vegetación y al hombre. Las construcciones humanas aparecen destartaladas y dispersas, como si fueran pequeñas concesiones que la tierra realiza a sus moradores. Unos moradores que se mantienen en una sociedad cerrada desde hace siglos, sin que el exterior prácticamente influya en sus costumbres, de forma que los trescientos habitantes del pueblo se han metamorfoseado como una parte más de este desolador paisaje. Este es el sitio elegido por nuestro protagonista para tratar de encontrar la paz interior que le aísle de la sociedad, que le permita cumplir su sueño de seminarista de encontrar su desierto, su agujero en el que escapar de las distracciones y poder centrarse en la meditación religiosa. «*Il avait rêvé un désert d'ermite, quelque trou dans une montagne, où rien de la vie, ni être, ni plante, ni eau, ne le viendrait distraire de la contemplation de Dieu*» (A.M., p. 59).

Aunque en realidad lo que este sentimiento refleja es el miedo al contacto físico, a la naturaleza, ya que, como veremos más adelante, la educación en el seminario había anestesiado toda su masculinidad.

Pero en medio de esta tierra hostil, emergerán dos espacios, enfrentados entre sí que simbolizarán la lucha interior de Serge, la iglesia y el jardín del Paradou.

La iglesia tendrá un papel ambivalente, en un primer momento servirá de refugio, de retiro espiritual para protegerse del exterior para más adelante convertirse en la tortura que supondrá el intento de anular todas las sensaciones físicas del hombre que habían renacido en el contacto con la Naturaleza, y por lo tanto con su masculinidad negada, en el Paradou.

Desde el principio la pequeña iglesia se presenta como un reducto que a duras penas resiste el acoso del duro entorno que la rodea y que penetra

2 ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 58. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (A.M., p. X).

constantemente por cualquier rendija en forma de polvo, de luz solar o de vegetación.

La poussière s'obstinait là, chaque jour, entre les planches mal jointes de l'estrade (A.M., p. 41).

Le plein air du dehors entraît là brutalement, mettant à nu toute la misère du Dieu de ce village perdu (A.M., p. 47).

Le soleil chauffait la grande porte de l'église (A.M., p. 62).

Des herbes barraient le seuil (A.M., p. 47).

Este pequeño reducto que parece tener una vida y una dinámica diferenciada del resto del pueblo como prueba la nula asistencia de sus pobladores a la misa matinal con la que empieza la novela, dejando vacía la iglesia de forma que se visualiza claramente esta diferenciación con el exterior.

Los cuidados de este espacio corren a cargo de la Teuse, mujer en la que se han borrado, a menos para los ojos de l'abbé, todos los rasgos de feminidad. Es una mujer sin cuerpo, sin tentaciones y por lo tanto sin peligro para el párroco.

Es en este oasis espiritual en el que nuestro protagonista logra encontrar ese sueño de retiro del que hablábamos antes. Al anoecer, cuando las distracciones han desaparecido, la iglesia se oscurece y deja paso a la soledad que permite la reflexión. Incluso la figura de Cristo crucificado se desvanece, siendo la mucho más suave, dulce y tranquilizadora imagen de la virgen la que ocupe por completo todo el espacio. Ese es el momento elegido por l'abbé Mouret para alcanzar la paz espiritual.

C'était l'heure où il aimait l'église. Il oubliait le Christ lamentable, le supplicié barbouillé d'ocre et de laque, qui agonisait derrière lui, à la chapelle des Morts. Il n'avait plus la distraction de la clarté crue des fenêtres, des gaietés du matin entrant avec le soleil, de la vie du dehors, des moineaux et des branches envahissant la nef par les carreaux cassés. À cette heure de nuit, la nature était morte, l'ombre tendait de crêpe les murs blanchis, la fraîcheur lui mettait aux épaules un silice salutaire; il pouvait s'anéantir dans l'amour absolu, sans que le jeu d'un rayon, la caresse d'un soufflé ou d'un parfum, le battement d'un aile d'insecte, vînt le tirer de sa joie d'aimer. Sa messe du matin ne lui avait jamais donné les délices surhumaines de ses prières du soir (A.M., p. 117).

Una vez que la naturaleza se disipa, la oscuridad, recuerdo del seminario «Lui, gardait toute l'ombre morte du séminaire» (A.M., p. 62) pasa a ocupar un lugar predominante. Es una oscuridad consoladora y tranquilizadora que

se ofrece como refugio en el que Serge puede huir de las penurias de su vida cotidiana. Y, en medio de esa oscuridad, emerge la figura de la virgen, como descendida del cielo, cuyo culto cubría la falta de ternura recibida a lo largo de sus años en el seminario. Observamos como la imagen de la virgen es definida como madre, que incluso le besa en la frente mientras duerme. Sin embargo esa devoción esconde y apacigua las turbulencias espirituales de l'abbé Mouret, confundiendo la pasión religiosa con la pasión humana castrada por la educación religiosa. «Il la nommait». *Ma chère maîtresse «manquant des mots, arrivant à un babillage d'enfant et d'amant, n'ayant plus que le souffle entrecoupé de sa passion»* (A.M., p. 121).

El rudo y reaccionario Frère Archangias, garante del espíritu religioso más inmovilista, ya había notado y había avisado sobre esta debilidad del joven párroco, el cual le reprochaba constantemente esta devoción aduciendo que era un robo al culto a Dios y, lo que es bajo su particular punto de vista más preocupante la feminización de la religión. Todos los males de la carne, representados por la mujer, penetraban en el espacio religioso a través de ese culto que debilita las almas.

Souvent le Frère lui reprochait cette devotion particulière à la vierge, qu'il disait être un véritable vol fait à la dévotion de Dieu. Selon lui, cela amollissait les âmes, enjuponait la religion, créait toute une sensiblerie pieuse indigne des forts. Il gardait rancune à la vierge d'être femme, d'être belle, d'être mère; il se tenait en garde contre elle, pris de la crainte sourde de se sentir tenté par sa grâce, de succomber à sa douceur de séductrice (A.M., p. 118).

Todo este bienestar que proporciona al Abbé Mouret la oración a la virgen encierra, como acabamos de ver, unos instintos humanos apaciguados por la dura y larga educación seminarista, pero, la simple primera visita al Paradou, este primer contacto con Albine y todo el esplendor de la Naturaleza, hace que la habitual vespertina oración de Serge, encaminada a calmar sus ánimos, se vuelve ineficaz, no logra sus objetivos y el aspecto femenino y de maternidad, por lo tanto peligroso para su dificultosa estabilidad espiritual, de la virgen María, se hace más patente que nunca.

Il cherchait l'assoupissement de l'extase, l'apaisement des troubles étranges qu'il avait éprouvés pendant toute la journée. Mais il ne glissait pas au demi-sommeil de la prière avec l'aisance heureuse qui lui était accoutumée. La maternité de Marie, toute glorieuse et pure qu'elle se révélat, cette taille ronde de femme faite, cet enfant nu qu'elle portait sur un bras, l'inquiétaient,, lui semblaient continuer au ciel la poussée débordante de génération au milieu de laquelle il marchait depuis le matin (A.M., p. 127).

Cette nuit-là, lorsqu'il prit la lampe pour monter à sa chambre, il lui sembla que ses tempes éclataient: la prière était restée inefficace, il retrouvait, après un court soulagement, la même chaleur grandie depuis le matin de son cœur à son cerveau (A.M., p. 128).

Frente a la tranquilidad espiritual que ofrece la iglesia al párroco, como garante de que sus instintos naturales no van a manifestarse, todas las referencias a la Naturaleza, todo contacto con los espacios de libertad, curiosamente, como veremos más adelante, dominados por mujeres, van a ser vividos como una tentación constante que pone en entredicho la forzada paz interior lograda por l'abbé Mouret y mantenida gracias a sus oraciones.

De este modo, ya desde el principio de la novela, vamos a observar como el corral de Désirée, la hermana pequeña de Serge, supone un elemento distorsionador situado dentro de la propia iglesia. Este pequeño corral, espacio dominado por la feminidad de Désirée «elle régnait en maîtresse absolue» (A.M., p. 94), será un constante peligro para el párroco, ya que, constantemente, será una provocación, un recuerdo de sus castrados instintos naturales, en definitiva, una llamada a lo más hondo de su naturaleza que le provocará una lucha interior reflejada en el malestar físico.

Por eso no es de extrañar que la primera aparición de Désirée en la obra esté íntimamente ligada a su corral y a la vida que se desprende de él, mostrando los trece polluelos recién nacidos, e interrumpiendo la ceremonia religiosa que con tanto esmero, y tan poca asistencia, estaba celebrando su hermano (A.M., p. 51).

Una muestra de la distancia que separa a estos dos mundos, iglesia y corral, que, a pesar de la poca separación física que los separa, viven totalmente de espaldas el uno del otro. Por ello, en esta primera aparición de la hermana menor, se nos adelanta este enfrentamiento entre Iglesia y Naturaleza que va a ser uno de los ejes dominantes de la novela. «Une odeur forte de basse-cour venait par la porte ouverte, soufflant comme un ferment d'éclosion dans l'église, dans le soleil chaud qui gagnait l'autel» (A.M., p. 51).

Y por ello La Teuse, haciendo gala de ese instinto que la caracterizará durante toda la obra, ve claramente ese peligro y se opone a que, las aparentemente inocentes acciones de la joven, pongan en peligro el espacio de la iglesia, aislada de todo lo procedente del exterior.

—Vous devriez empêcher votre soeur de mettre du pain dans l'église, dit la Teuse en entrant. C'est l'hiver dernier qu'elle a inventé ce joli coup-là. (...)

Vous verrez bien qu'elle finira par nous faire coucher avec ses poules et ses lapins (A.M., p. 53).

Por ello Serge nunca se sintió a gusto en ese espacio «La basse-cour l'effrayait un peu» (A.M., p. 93), la misma vitalidad, los mismos elementos naturales, la misma fecundidad animal que parece alimentar a Désirée, llenando por completo sus necesidades, y sustituyendo cualquier otro instinto carnal,

Dès lors, elle eut cette taille ronde qui roulait librement, ces membres largement assis de statue antique, toute cette poussée d'animal vigoureux. On eût dit qu'elle tenait au terreau de sa basse-cour, qu'elle suçait la sève par ses fortes jambes, blanches et solides comme de jeunes arbres. Et, dans cette plénitude, pas un désir charnel ne monta. Elle trouva une satisfaction continue à sentir autour d'elle un pullulement (A.M., p. 62).

provocan en el párroco toda una serie de sensaciones que van desde el inicial rechazo a toda la vida que proviene del corral, un verdadero malestar físico que le lleva a rehuir el contacto con los animales, a asociar ciertas especies, en especial la cabra, con algunas escenas de esculturas vistas durante su estancia en el seminario en la que se evocaban escenas de sexo y zoofilia, lo que le lleva a rechazar estos animales como si fueran la verdadera representación del pecado, por lo que su virginidad clerical debe evitarlos en todo momento.

L'abbé Mouret ne put tenir davantage, dans la chaleur qui montait des portées. La vie grouillant sous ce poil arraché du ventre des mères, avait un souffle fort, dont il sentait le trouble à ses tempes (A.M., p. 98).

Tandis que l'abbé Mouret, reculait de quelques pas, en face de cette intensité de vie vorace (A.M., p. 99).

L'abbé battait des paupières, comme si on lui eût montré une obscénité. Il se souvenait d'avoir vu, dans le cloître de Saint-Saturnin, à Plassans, une chèvre de pierre décorant une gargouille, qui forniquait avec un moine. Les chèvres, pouant le bouc, ayant des caprices et des entêtements de filles, offrant leurs mamelles pendantes à tout venant, étaient restées pour lui des créatures de l'enfer, suant la lubricité. Sa sœur n'avait obtenu d'en avoir une qu'après des semaines de supplications. Et lui, quand il venait, évitait le frôlement des longs poils soyeux de la bête, défendait sa soutane de l'approche de ses cornes (A.M., p. 100).

L'abbé Mouret eut un dernier dégoût à entendre cette eau sale remuée. Depuis qu'il était là, un étouffement le gagnait, des chaleurs le brûlaient aux mains, à la poitrine, à la face. Peu à peu sa tête avait tourné. Maintenant, il sentait dans le même souffle pestilentiel la tiédeur fétide des lapins et des volailles, l'odeur lubrique de la chèvre, la fadeur grasse du cochon. C'était comme un air chargé de fécondation, qui pesait trop lourdement à ses épaules vierges. (...) Ses pieds collaient au pavé humide encore de fumier, à ce point qu'il se crut retenu par une étreinte de la terre (A.M., p. 101).

Así, al final de la obra, vemos como una vez que Albine ha sido enterada, y con ella toda la naturaleza del Paradou, Désirée, con su corral y sus animales, con su vitalidad ajena a todo lo que la rodea, aparece feliz, en una muestra de que la vida continua, con sus ciclos, «Un s'en va, un autre arrive» (A.M., p. 367), anunciando el nacimiento de un ternero, ya que nada puede detener el natural desarrollo de los acontecimientos.

Pero toda esta vida, toda esta Naturaleza que se respira en el corral de la hermana, no es más que un simple anticipo y en ocasiones elemento evocador, de lo que l'abbé Mouret se encontrará cuando penetre en el Paradou. «Et le souvenir du Paradou lui revint tout d'un coup, avec les grands arbres, les ombres noires, les senteurs puissantes, sans qu'il pût s'en défendre» (A.M., p. 102).

El primer contacto que el párroco tendrá con esta eclosión de la Naturaleza que es este jardín, tendrá lugar, como no, a través de la intermediación de Albine.

Une porte venait de s'ouvrir brusquement, au fond du vestibule; une trouée éclatante s'était faite, dans le noir de la muraille. Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. Dans cet éclair, le prêtre saisit nettement, au loin, des détails précis: une grande fleur jaune au centre d'une pelouse, une nappe d'eau qui tombait d'une haute pierre, un arbre colossal rempli d'un vol d'oiseaux; le tout noyé, perdu, flambant, au milieu d'un tel gâchis de verdure, d'une débauche telle de végétation, que l'horizon entier n'était plus qu'un épanouissement (A.M., p. 82).

De nuevo una mujer será la transmisora de la Naturaleza. Albine, al abrir esa puerta, ha dejado entrever todo ese mundo desconocido para Serge y que, más tarde, le atraparé definitivamente, un mundo totalmente opuesto tanto al duro paisaje de Les Artaud, como a la mortecina tranquilidad espiritual de la iglesia. Y así, desde este primer contacto, mujer y jardín, fecundidad y vegetación, es decir la vida en todos los sentidos, estará focalizada

en la figura de Albine y, por extensión, en el paraje del Paradou. Albine es Naturaleza y el Paradou es mujer, son un todo indivisible, y es por ello que, desde su primera aparición, la risa, los movimientos, la sola presencia de Albine serán flores, pájaros, sombra y frescor.

Et elle continuait à rire, la tête renversée, la gorge toute gonflée de gaieté, heureuse de ses fleurs, des fleurs sauvages tressés dans ses cheveux blonds, nouées à son cou, à son corsage, à ses bras minces, nus et dorés. Elle était comme un grand bouquet d'une odeur forte (A.M., p. 83).

Una vez que la primera crisis de l'abbé Mouret ha tenido lugar, que la lucha entre sus instintos humanos y su educación y valores religiosos le han provocado ese desvanecimiento del que tanto le costará recuperarse, será en el Paradou en el que Serge vuelva a nacer en todos los sentidos. Su pérdida de memoria le permitirá conocer todos esos aspectos de su naturaleza que hasta la fecha tenía atrofiados, y ese nuevo despertar sólo podía ocurrir en ese paraje idílico que es el Paradou. Su tío, el doctor Pascal, es consciente de ello, y esa es la razón por la que elige ese lugar para su recuperación médica.

Y así, al recuperar la conciencia, Serge tendrá como aliciente el conocimiento de este vergel, convirtiéndose su recuperación en una segunda concepción, en una nueva vuelta a la vida en la que sus sentidos se despertaran con la intensidad y la emoción de un recién nacido.

Mais, dans cette convalescence, il fut pris d'une stupeur des sens qui le ramena à la vie végétative d'un pauvre être né de la veille. (...) C'était une seconde conception, une lente éclosion, dans l'œuf chaud du printemps (A.M., p. 166).

Sus primeros contactos no los tendrá directamente, sino que irá entrando en contacto poco a poco con el jardín, convaleciente, tumbado en su lecho y con el único recurso de las sensaciones, principalmente los olores, que le transmite Albine.

Et il la prenait par les bras, lui sentait les jupes, le corsage, les joues. (...) Tu m'apportes tout le jardin dans ta robe. Il la gardait auprès de lui, la respirant comme un bouquet. (...) il la préférait, elle, aussi fraîche, aussi embaumée; et elle ne se fanait pas, elle gardait toujours l'odeur de ses mains, l'odeur de ses cheveux, l'odeur de ses joues (A.M., p. 161).

Serge es consciente de que fuera de la habitación, en el exterior, le espera una verdadera eclosión de sensaciones, de sensualidad, y sabe que necesita estar plenamente recuperado, gozar de todas sus energías para poder afrontar

el encuentro. Por ello en la espera se entremezclará la impaciencia con el temor «Il demeurait anxieux, il avait l'inquiétude du premier coup de lumière qu'il recevrait dans les yeux» (A.M., p. 158). Miedo a lo desconocido, tanto a lo que le espera en el exterior como a lo que puede surgir dentro de él, el impulso vital que se encierra en su interior.

—On dirait que tu as peur de te mouiller, dit Albine. Va , la terre est solide. Il avait hasardé un pas, surpris de la résistance douce du sable. Ce premier contact de la terre lui donnait une secousse, un redressement de vie, qui le planta un instant debout, grandissant, soupirant (A.M., p. 168).

Pero rápidamente Serge disipará sus temores y se dejará arrastrar por la fuerza de este espacio privilegiado. «Mais Serge n'avait plus peur. Il naissait dans le soleil, dans ce bain pur de lumière qui l'inondait» (A.M., p. 169).

En medio de esa naturaleza virgen, aislada por medio de un muro de la sociedad, Serge recuperará al lado de Albine su inocencia primitiva «Les bêtes, les arbres, les eaux, les pierres, restaient d'une extravagante adorable, parlant tout haut. ,vivant tout nus, sans un secret, étalant l'effronterie innocente, la belle tendresse des premiers jours du monde» (A.M., p. 232). De manera que ambos jóvenes (uno por su enfermedad y otra por su «especial» educación), en un claro paralelismo con Adán y Eva, parten de la pureza absoluta, sin contaminaciones provenientes de la sociedad.

Esa eclosión de la vida necesitaba de un espacio privilegiado, y ese será el Paradou, que a través de los distintos elementos de la naturaleza, como el agua, las flores, la hierba, los árboles y sobre todo el sol, se convertirá en un lugar excepcional en el que confluyen los contrarios, el fuego y el agua, el sol y la sombra, el calor y el frescor, lo que se resume perfectamente en. Sentimiento de ambos jóvenes bajo el Árbol de la vida.

On y entrant comme dans le cristal d'une source, au milieu d'une limpidité verdâtre, nappe d'argent assoupie sous un reflet de roseaux. Couleurs, parfums, sonorités, frissons, tout restait vague, transparent, innomé, pâmé d'un bonheur allant jusqu'à l'évanouissement des choses (A.M., p. 243).

Todo este decorado está regido por la armonía, que da el equilibrio necesario a este mundo de sensaciones. Pero este equilibrio es inestable, no puede durar eternamente. En efecto, el muro que les aislaba del exterior tenía un agujero, por el cual Frère Archangias, y con él toda la sociedad, Les Artaud, la iglesia, las obligaciones de l'abbé Mouret y su educación religiosa, penetraran para arrancar al párroco de su amada y del espacio amoroso.

En este momento tendremos la tercera parte de la novela en la que Serge Mouret, una vez recuperada la memoria, deberá enfrentarse a la disyuntiva de elegir entre sus obligaciones religiosas o sus instintos.

Aquí de nuevo veremos como los espacios reflejarán este enfrentamiento. El párroco buscará refugio en la iglesia, como antes de su crisis, pero la amenaza de la naturaleza, representada fundamentalmente por la luz solar, estará constantemente presente «À deux reprises, il avait essayé de sortir, le matin, (...) mais il n'avait pas dépassé le village, il était rentré, troublé par les odeurs, le plein soleil, la largeur de l'horizon» (A.M., p. 279). Sólo el frescor de la noche le permitirá alejarse de su refugio, una iglesia reformada de manera que evite lo más eficazmente posible las tentaciones «Le soir seulement, dans la fraîcheur de la nuit tombante, il hasardait quelques pas devant l'église» (A.M., p. 279).

Pero a pesar de todos los esfuerzos, el enfrentamiento final entre las dos «naturalezas» de l'abbé Mouret, era inevitable. Desde el punto de vista espacial este enfrentamiento se polarizará en como la luz solar penetra en la iglesia aprovechando todas las rendijas existentes.

Il crut qu'à ce nouvel blasphème l'église croulait. La nappe de soleil qui inondait le maître-autel, avait grandi lentement, allumant les murs d'une rougeur d'incendie. Des flammèches montèrent encore, léchèrent le plafond, s'éteignirent dans une lueur saignante de braise. L'église, brusquement, devint toute noire. Il sembla que le feu de ce coucher d'astre venait de crever la toiture, de fendre les murailles, d'ouvrir de toutes parts des brèches béantes aux attaques du dehors. La carcasse sombre branlait dans l'attente de quelque assaut formidable (A.M., p. 331).

El enfrentamiento será duro, la iglesia se defenderá de forma destacada.

Mais l'église restait encore solide, malgré ses blessures. Elle s'entêtait d'une façon farouche, muette, sombre, se cramponnant aux moindres pierres de ses fondations (A.M., p. 333).

Aunque finalmente la Naturaleza se impondrá a la edificación religiosa, con todo lo que ello significa.

Le grand Christ, arraché de la croix, resté pendu un moment à une des chevelures de femmes flottantes, fut emporté, roulé, perdu, dans la nuit noire, au fond de laquelle il tomba avec un retentissement. L'arbre de vie venait de crever le ciel. Et il dépassait les étoiles. (...) L'église était vaincue. Dieu

n'avait plus de maison. À présent, Dieu ne le gênerait plus. Il pouvait rejoindre Albine (A.M., p. 334).

Esta victoria llenará de euforia a Serge, quién aplaudirá gozoso de poder reunirse con su amada. Pero, cuando finalmente su educación religiosa se imponga, también se alegrará ya que podrá entregarse a Dios definitivamente y por completo, lo que de nuevo se reflejará en el triunfo físico del edificio religioso frente al mundo.

L'église était victorieuse; elle restait debout, au-dessus de la tête du prêtre, avec ses autels, son confessionnal, sa chaire, ses croix, ses images saintes. Le monde n'existait plus. La tentation s'était éteinte, ainsi qu'un incendie désormais inutile à la purification de cette chair. Il entrait dans la paix sur-humaine. (A.M., p. 355).

En definitiva, con este trabajo hemos querido mostrar como las dualidades y enfrentamientos en torno a los cuales Émile Zola construye *La faute de l'abbé Mouret*, también se reflejan desde el punto de vista espacial, construyéndose toda una serie de imágenes que constituyen los dos polos enfrentados. Por un lado la sociedad y la religión, representadas por la iglesia, y por otro la Naturaleza y los instintos humanos representados por jardines y corrales en los que la presencia humana sólo puede ser entendida desde la más absoluta inocencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Garnier Flammarion, 1972.

ITINERARIO REVERSIBLE, CENDRARS-APOLLINAIRE: ESCRITURA DEL ESPACIO EN EL TEXTO POÉTICO

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO
Universidad de Oviedo

«La poesía ilumina con sus imágenes las imágenes en el mundo moderno del que nos da noticia». La frase no es mía; procede de un diccionario de poesía de Baudelaire hasta nuestros días y surge al hilo del artículo que ese mismo diccionario dedica a Paul Morand, conocido autor de la literatura francesa del siglo XX, pero quizás no lo suficiente, ya que por lo general no forma parte del grupo de cabeza de los ilustrísimos representantes del género poético, o por lo menos en la versión más académica de la institución literaria. Precisamente por eso, por curiosidad o sólo debido al simple azar objetivo, me veo impulsado a consultar el estado de esa cuestión poética en una de las grandes antologías del siglo, en la última versión de las publicadas por Gallimard en su colección de Poesía con el emblemático guarismo del año 2000. Contra toda expectativa, figuraban allí nada menos que tres poemas de Paul Morand: *Ode à Marcel Proust*, *Mort d'un autre juif* y *Southern Pacific*, poema este último en el que las locomotoras del tren actúan como fuente de tracción para los vagones-verso a la par que como fuente de atracción para los seducidos oídos del mismísimo Marcel Proust:

En entrant dans les gares
elle a un cri de la gorge
que Proust eût aimé,
avec son goût pour les voix enrouées.

[...]

Les locomotives de Southern Pacific?

Elles ont des perles au cou;

des mécaniciens gantés

les caressent.

Les machines sont les seules femmes

que les Américains savent rendre heureuses.

Últimos versos y clausura de este poema incluido en el libro de 1928 que lleva por título el de *USA, album de photographies lyriques*, serie de voces que de modo inexorable nos retrotraen a las imágenes evocadas al principio, en la ambigüedad plural de todos sus sentidos.

Morand es tenido sobre todo por narrador, más vinculado a los géneros novelísticos que a la poesía *strictu sensu*, a no ser que le incluyéramos en una especie de género epiceno inventado al efecto y para la ocasión, con capacidad para absorber a todos esos autores transgénéricos que no sabemos muy bien si llamar poetas de la prosa o prosistas de la poesía, entre los que naturalmente figuraría Proust, y además en la primera línea. Y todavía algunos versos más de Paul Morand, autor así mismo de dos títulos de signo tan contrario como *Fermé la nuit* y *Ouvert la nuit*, versos que también esta vez se refieren al autor de *Por el camino de Swann*:

Vos fenêtres à tout jamais fermées

vous refusent au boulevard Haussmann

rempli à pleins bords,

comme une auge brillante,

du fracas de tôle des tramways.

Peut-être n'avez-vous jamais vu le soleil?

Mais vous l'avez reconstitué, comme Lemoine, si véridique,

que vos arbres fruitiers dans la nuit

ont donné les fleurs.

Votre nuit n'est pas notre nuit:

C'est plein de lueurs blanches

Des cattleyas et des robes d'Odette,

Cristaux des flûtes, des lustres

Et des jabots tuyautés du Général de Froberville.

Votre voix, blanche aussi, trace une phase si longue

qu'on dirait qu'elle plie, alors que, comme un malade

sommeillant qui se plaint,

vous dites: qu'on vous a fait un énorme chagrin.

Queda claro que la noche de Morand, en la que se abre y se cierra de forma alternativa, no es la de Proust, pero las ventanas cerradas introducen una suspensión puntual de ineludible conexión intertextual, en la dirección ahora del iniciador por excelencia de la prosa poética y de la poesía en prosa; a Baudelaire me refiero, el mismo que había incluido en su *Spleen de Paris* el poema al que precisamente *La fenêtre* daba título, y que bien pudiera tomarse por proclama verdadera de la literatura que está por venir y metáfora señera de la crisis de la representación, con la que se cierra la herida infringida por el realismo decimonónico a la literatura. Conformémonos con recordar el párrafo de apertura:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

En el itinerario que anunciaba el título de esta comunicación, entre la idea y la escritura de lo que ahora leo, el azar quiso esta vez que me topara con un periódico de los de gran tirada nacional, abandonado en el tren en el que yo mismo viajaba, que incluía entre sus páginas un suplemento cultural en el que figuraba la rúbrica *Por el camino de Umbral*, dedicada precisamente aquel 27 de marzo de 2003 a Paul Morand. Es obligado que entresaque de aquel texto y relea algunos de sus párrafos, porque contienen buena parte del mensaje que me había propuesto transmitir en la comunicación de esta tarde, con creces su mejor resumen, ¡lástima que no sea mío!:

- 1) Paul Morand y Blaise Cendrars son los poetas de los años veinte que más se nicotinan de modernidad y vagabundeo (Umbral, sic.)
- 2) A Morand le nace un estilo propio personal, una poesía que avanza a golpe de imágenes y que ha dejado atrás la música como acabamos olvidando el piano viejo y oxidado de la abuela de mamá. La música fue el modernismo, fue el simbolismo, fue Mallarmé, fue Moréas. Aquella generación de entreguerras, desde Apollinaire al citado Cendrars hace de la imagen, de la metáfora, la clave de su narrativa lírica, renunciando como decíamos a la música. La poesía para ellos está en la imagen. Esto lo hereda el surrealismo y después lo hereda nuestra española generación del 27. No es que nadie abjurase de nada, sino que Victor Hugo, Verlaine y Rubén Darío habían muerto a manos de un adolescente cruel, que era

Rimbaud, o de un pianista aristocrático y furioso que era Lautréamont (Umbral, sic.)¹.

Nada que añadir a tan definitiva lección de historia de la poesía francesa, y además comparada con la española... Mi proyecto de comunicación al traste, condenado al vagabundeo errante... Pero por suerte tuve suficiente lucidez como para advertir que a Umbral se le había escapado alguna que otra nota espacial, por ejemplo no había dicho que Lautréamont había nacido en Montevideo... Pequeñas fallas, breves observaciones como éstas fueron las que no impidieron el presente itinerario, en el que sólo se retoma de aquel texto del escritor madrileño cuatro palabras y dos nombres: *modernidad* y *vagabundeo* (para mí *cosmopolitismo*), *imagen* y *narrativa lírica*, Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire, precisamente los dos autores que habrían de ilustrar la intervención de esta tarde sobre *la escritura del espacio en el texto poético*, título segundo y definitivo que sustituye al que figura en la página web del congreso. Allí se utilizaba la voz *inscripción* en lugar de la de *escritura*. Si me permito retomar aquí la pequeña historia del título, su génesis, es porque pone en evidencia mi propia duda inicial a la hora de optar por uno u otro término, que quizás contemplados desde la distancia, podrían designar realidades que no son del todo intercambiables, aunque probablemente sí lo serían reversibles. La *inscripción* del espacio se relacionaría más con la tipografía, con la distribución del texto en la página blanca, con el juego de las mayúsculas y de las minúsculas, en definitiva con los dados de Mallarmé o los caligramas de Apollinaire, con los elementos más visuales del texto poético considerado en su estricta materialidad, a la que por cierto el primer Blaise Cendrars no era ajeno, como bien lo prueba este fragmento perteneciente a *Du monde entier, au coeur du monde*:

Tu m'as dit si tu m'écris
 Ne tape pas tout à la machine
 Ajoute une ligne de ta main
 Un mot un rien oh pas grand
 Chose
 Oui oui oui oui oui oui
 Oui
 Ma Remington est belle
 Pourtant

¹ UMBRAL, F., «Los snobs, Paul Morand», en *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 27-03-2003.

Je l'aime beaucoup et
travaille bien
Mon écriture est nette et
Claire
On voit très bien que c'est
moi
qui l'ai tapée
Il y a des blancs que je suis
seul à savoir faire
Vois donc l'oeil qu'à ma page
Pourtant pour te faire
plaisir j'ajoute à l'ancre
Deux trois mots
et une grosse tache d'ancre
Pour que tu ne puisses pas les
lire

Este espacio segundo, el que Cendrars evoca y pinta a través de la mancha de tinta, es el que aquí se va a considerar el de la *escritura*, espacio borroso poco visible pero legible, como zona que es del espacio representado en el texto poético, evocado, sugerido y en ocasiones hasta directamente designado por los nombres que hacen referencia a los lugares, nombres propios, nombres gentilicios, locativos y derivados, como los que Apollinaire incluye en los poemas-insignia de su libro *Alcools* (en *Zone*, *Vendémiaire*, *La chanson du mal aimé* o *L'émigrant de Landor Road*) o Cendrars en *Les Pâques à New York* y en *La prose du Transibérien ou de la petite Jehanne de France*, larguísimo poema a propósito de un viaje, no menos largo, en tren desde Rusia hasta la tundra siberiana.

La escritura del espacio, su representación-inserción en los textos poéticos inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, de inmediato nos lleva al vagabundeo cosmopolita que caracteriza a la poesía francesa de la época, en relación directa con los mitos sociales del entorno, y sobre todo si el viaje lo hacemos de la mano de dos poetas como Apollinaire y Cendrars, reunidos por tantas afinidades personales en el espacio del extra-texto.

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, hasta la Primera Guerra Mundial, forman parte de ese tiempo histórico en el que dentro de las sociedades occidentales se incubaba la explosión futurista, ligada a la Belle Époque, a las exposiciones universales, al mito del nuevo siglo y a las vanguardias artísticas. Trotski, estudioso del fenómeno en su *Literatura y Revolución*, decía de forma mucho más contundente que la sociedad capita-

lista había conocido dos décadas de un desarrollo económico sin precedentes, capaz de acabar con las viejas ideas que uno se hacía de la riqueza y el poder, y elaborar nuevas escalas y nuevos criterios de lo posible y de lo imposible, sacando a la gente de la cómoda apatía en la que se había instalado e impulsándola a nuevas audacias; y entre ellas la guerra, pero también el viaje y la búsqueda del porvenir en cualquier parte del mundo, gracias al espectacular desarrollo de las comunicaciones que imprimieron su específico sello al siglo pasado. El mundo ha dejado de ser inaccesible: entre 1909 y 1912 los últimos exploradores de la historia han llegado al polo Norte y al polo Sur. Sólo el hundimiento del Titanic el 15 de abril de 1912, con 2244 pasajeros a bordo, introduce un punto de interrogación sobre la fe puesta en el progreso técnico, porque se ha hundido el transatlántico más seguro del mundo. Incluso la poesía lo recogería, Blaise Cendrars en *La prose du Transibérien*:

L'histoire moderne
 Les tourbillons
 Les naufrages
 Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal
 Autant d'images-associations que je ne peux pas déve-
 lopper dans mes vers
 Car je suis encore fort mauvais poète

Imágenes-asociaciones que también ocuparían al propio Chaplin, él mismo emigrante inglés que se instala en 1912 en los Estados Unidos, autor del corto *El emigrante*, donde es visible toda aquella mitología, desbordante sobre la orilla frente a la estatua de La Libertad, cuando el barco arriba a la costa neoyorquina, tras las penalidades de una larga travesía. *Imágenes-asociaciones* que inundan *L'émigrant de Landor Road* de Guillaume Apollinaire, la víspera de emprender el viaje que le llevará al nuevo mundo del otro lado del Atlántico, soñado antes de embarcar como edén paradisiaco:

Mon bateau partira demain pour l'Amérique
 Et je ne reviendrai jamais
 Avec l'argent gagné dans les prairies lyriques
 Guider mon ombre aveugle dans ces rues que j'aimais
 Car revenir c'est bon pour un soldat des Indes
 Les boursiers ont vendu tous mes crachats d'or fin
 Mais habillé de neuf je veux dormir enfin
 Sous des arbres pleins d'oiseaux muets et de singes

Imágenes-asociaciones de los pobres emigrantes ya instalados en la ciudad de Nueva York, que merecen toda la compasión de Blaise Cendrars en *Les Pâques*:

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.
Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.
C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.
Seigneur dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs
Ils viennent de Pologne et sont tous fugitifs.
Je le sais bien, ils t'on fait ton Procès;
Mais je t'assure, ils ne sont pas tout à fait mauvais.
Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
Vendent de vieux habits, des armes et des livres.

Imágenes-asociaciones de la emigración y del cosmopolitismo de entonces que en los versos de Cendrars y Apollinaire a veces adquieren las tonalidades de los cuadros dementes, porque ni son descriptivas ni lo pretenden, su estatuto no es precisamente el de la ventana abierta desde la que el mundo se observa. *Imágenes-asociaciones* en ocasiones intransitivas, que más bien se inclinan del lado de la mezcla, de la confusión hecha a base de elementos heterogéneos de procedencia lejana y diversa, comparada por Duhamel, en el caso de Apollinaire, al revoltijo que uno puede encontrarse en cualquier «boutique de brocanteur».

El poeta de la prosa del Transiberiano declaraba su propio miedo al itinerario, decía que él, como Guillaume Apollinaire, no dominaba todas las técnicas del oficio que le permitieran llegar hasta el final de las *imágenes-asociaciones*:

J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout
Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de
tableaux déments
Mais je n'ai pas pris de notes en voyage
«Pardonnez-moi mon ignorance»

«Pardonnez-moi de ne pas connaître l'ancien jeu des vers»
Comme dit Guillaume Apollinaire

Bien mirados, desde la distancia próxima del principio del tercer milenio, los itinerarios poéticos de Cendrars y de Apollinaire han contribuido sin duda a levantar el edificio del futuro rascacielos, necesariamente babélico, de la poesía del siglo XX; pero igualmente digna de mención es la transición de uno y otro en paralelo entre los espacios del género, de la vocación poética a la tentación narrativa, legible en términos de transposición homológica con relación a la propia experiencia biográfica, itinerante y cosmopolita en ambos casos, con capacidad, no exenta de ingenuidad, para afrontar todo tipo de riesgos: ambos fueron voluntarios en la guerra del 14, y Cendrars más vocacional, si cabe, ya que tuvo que hacerlo desde la Legión extranjera.

Igualmente conocida es la amputación genérica de Blaise Cendrars, al que le gustaba jugar con la brasa y la ceniza de su nombre de poeta: como ave fénix que renace después de la guerra, reorienta su actividad literaria hacia la narrativa. Ni que decir tiene que la pérdida, en el curso de la contienda, del brazo derecho tiene todas las trazas de los elementos simbólicos del orden primero, capaz de vincularle a la saga de mancos tan ilustres como el de Lepanto, si bien en el caso de Cervantes el impedimento se situaba del otro lado, del izquierdo... Emigrante transgenérico y viajero impenitente, las relaciones de Cendrars con el espacio estuvieron marcadas por la itinerancia en grado superlativo: nacido en 1887 en Suiza, La Chaux-de-Fonds, en el número 27 de la rue de la Paix, entre 1894 y 1896 vive en Nápoles donde asiste a la Scuola Internazionale, luego en Bâle, en Neuchâtel, en París, en San Petersburgo, en Nueva York donde publica en 1912 uno de sus primeros textos, *Hic, haec, hoc*, y donde el mismo año escribe *Les Pâques à New-York*, pero en 1907 se había publicado ya un poema suyo traducido al ruso nada menos que en Moscú... Pierde el brazo en la región francesa de Champagne en 1915 y en 1916 se naturaliza francés, el mismo año en que publica *La guerre au Luxembourg*, y después de la guerra les toca el turno a Brasil, Hollywood, la pasión por el cine, España, Portugal, la escritura de relatos... y la última de sus obras una novela, en 1956 y de significativo título en relación con lo que hasta aquí llevamos dicho, *Emmène-moi au bout du monde!* El mismo año de su muerte, en 1961, París le otorgaría el Gran Premio Literario de la Ciudad, y si lo señalo es sobre todo por su connotación espacial, ya que se trata de un gran premio local. Geografía y viaje, biblioteca y lectura aparecen íntimamente relacionadas en este sintético párrafo que Cendrars escribe en *Vol à voile*: «Je m' étais sauvé de la maison,

mais après quelques semaines de vagabondage en Allemagne et seulement douze jours de train en Russie, que j'étais loin, déjà, de la bibliothèque de mon père où je m'enfermais pour me plonger dans la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus ou lire en cachette tous les livres défendus!» (p. 13).

De la biografía cosmopolita de Guillaume Apollinaire todo está ya escrito; así que me conformaré con evocar de manera rápida algunos momentos puntuales vinculados a determinados espacios particularmente significativos: nacido en Roma, hijo de padre desconocido —la búsqueda del referente recorrió sucesivas fases: desde un prelado romano hasta un oficial suizo, pasando por un príncipe monegasco— y de madre polaca, Angélica de Kostrowitzky, de niño vive en Mónaco, Cannes, Niza y París, y de joven en Alemania —de ahí procede el título *Rhénanes*— donde conoce a Anny Playden, la inspiradora inglesa de *La chanson du mal aimé*, a la que buscaba Apollinaire en su viajes a la «pérfida Albión». Su muerte en 1919 como consecuencia, según se dice, de la epidemia de gripe española, que se extendió por el continente, completa el deambular por el espacio europeo de un gran cosmopolita.

El discurso cosmopolita en la obra poética de Apollinaire, a tenor del análisis realizado por Raymond Jean, está perfectamente integrado en su texto y asumido por el propio poeta, ejemplo por excelencia de «déracinement» en el sentido de Barrès. De ahí que emigrantes, viajeros y otros estereotipos marginales de la época hayan contribuido a la configuración espacial —al espacio representado y nombrado me refiero— de muchos de los poemas incluidos en el volumen de *Alcools* (1913). Pero no convendría dejarse en el tintero un hecho de primera importancia: el cosmopolitismo de Apollinaire «no se inscribe en su obra solamente según las categorías de lo pintoresco o de lo folclórico»², no es un exotismo de superficie, sino de las profundidades, en la medida en que es expresión de una dialéctica, sin duda compleja, entre el yo y el otro, entre este y aquel lugar. Se trataría, pues, de una temática interiorizada, de un deseo profundo de «dépaysement» en conflicto permanente con la recuperación-asimilación de determinadas raíces originarias, ligadas a un espacio nacional. Una dialéctica de estas características seguramente no es exclusiva de los textos de Apollinaire, más bien habría que relacionarla con alguno de los estereotipos ideológicos de la época que tendrán su trágica manifestación entre 1914 y 1918.

2 JEAN, R., *Lectures du désir; Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1977.

Cuando Guillaume Apollinaire, en la famosísima conferencia pronunciada en 1917, se pone a teorizar sobre el denominado «esprit nouveau» nada menos que lo relaciona con el «espíritu francés»:

Il ne faut pas oublier qu'il est peut-être plus dangereux pour une nation de se laisser conquérir intellectuellement que par les armes. C'est pourquoi l'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force.

Texto en el que el cosmopolitismo se transforma en una especie de chauvinismo que, internacionalizado, adquiriría la deriva del discurso de inspiración colonialista... *Vendémiaire*, el poema que clausura *Alcools*, resulta particularmente significativo desde este punto de mira, es decir cuando se atiende a las relaciones espaciales que se establecen entre las distintas ciudades francesas nombradas en el texto y la dilecta y «centralísima» París, que se nutre y bebe de todas ellas, y que mediante un acto de naturaleza propopéyica incorporará el coro de todas sus voces al canto único que es el suyo. Los últimos versos de *Vendémiaire* resultarán suficientemente explícitos para la ilustración del propósito que aquí se pretende:

Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
 Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les
 bélandres
 Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
 Et je boirai encore s'il me plaît l'univers
 Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie
 Et la nuit de septembre s'achevait lentement
 Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
 Les étoiles mouraient le jour naissait à peine

Triada final esencialmente descriptiva, más propia de la novela que de la poesía. La novela, lo narrativo, o si se quiere la complacencia de Apollinaire en las estructuras narrativas —el espacio denominado por Umbral de la *narrativa lírica*— será ahora nuestro nuevo punto de destino en el itinerario cosmopolita y transgenérico que nos hemos propuesto realizar en paralelo, sin dejar de poner de manifiesto que el trayecto a alguno podría sugerirle el del barco ebrio —la asociación cobra todo su sentido a poco que se saque a

la superficie el transfondo rimbaldiano que subyace en los caldos de Apollinaire—.

Apollinaire es así mismo el paseante de las dos orillas, *Le flâneur des deux rives*, libro narrativo-descriptivo de los espacios «apollinearianos» por excelencia en la ciudad de París, que en las ediciones al uso viene acompañado de la serie de textos dedicada por el poeta a «los contemporáneos pintorescos», que nosotros tildaríamos aquí, por mor de coherencia terminológica, con el adjetivo sobreañadido de «exóticos». Sólo dos muestras, el tiempo apremia. En la primera de ellas se escuchará la voz del poeta travestido en narrador balzaciano. Se trata de una descripción eminentemente espacial, centrada además en los alrededores de la casa parisina de Balzac:

On arrive ensuite derrière la maison de Balzac. L'entrée principale qui mène à cette maison se trouve dans un immeuble de la rue Raynouard. Il faut descendre deux étages et, grâce à l'obligeance de feu M. de Royaumont, conservateur du musée de Balzac, on pouvait sinon descendre l'escalier même que prenait Balzac pour aller rue Berton et qui est maintenant condamné, du moins prendre un autre escalier qui mène dans la cour que devait traverser le romancier et passer sous la porte qui le faisait déboucher dans la rue Berton³.

Y segunda muestra, se trata ahora de un exponente claro de la fascinación espacial del poeta romano, que cuando visita por vez primera el apartamento de Alfred Jarry no puede por menos de sorprenderse a causa de su carácter «ubuesco», porque Jarry vivía en realidad no en el piso tercero, sino en el tercero y medio:

—Monsieur Alfred Jarry?

—Au troisième et demi.

Cette réponse de la concierge m'étonna. Je montai chez Alfred Jarry qui effectivement habitait au troisième et demi. Les étages de la maison ayant paru trop élevés de plafond au propriétaire, il les avait dédoublés. Cette maison, qui existe toujours, a de cette façon une quinzaine d'étages, mais, comme, en définitive, elle n'est pas plus élevée que les autres maisons du quartier, elle n'est qu'une réduction de gratte-ciel.

Au demeurant les réductions abondaient dans la demeure d' Alfred Jarry. Ce troisième et demi n'était qu'une réduction d'étage, où, debout, le

3 APOLLINAIRE, G., *Le flâneur des deux rives*, suivi de *Contemporains pittoresques*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1975, p. 14.

locataire se tenait à l'aise, tandis que, plus grand que lui, j'étais obligé de me courber. Le lit n'était qu'une réduction de lit [...] la table à écrire n'était qu'une réduction de table [...] le mobilier n'était qu'une réduction du mobilier [...] Au mur était suspendu une réduction de tableau. C'était un portrait de Jarry dont il avait brûlé la plus grande partie, ne laissant que la tête qui le montrait semblable au Balzac d'une certaine lithographie que je connais⁴.

Siguiendo con el mismo sistema de reducciones al que el texto incita, me ocuparé ahora «en reducido» de los elementos narrativo-novelísticos insertos en la primera parte de la que ha sido considerada cénit de la lírica amorosa del siglo, *La chanson du mal aimé*, claro exponente y manifestación evidente de ya citada *narrativa lírica*. Ésta es la primera estrofa:

Un soir de demi-brume à Londres
 Un voyou qui ressemblait à
 Mon amour vint à ma rencontre
 Et du regard qu'il me jeta
 Me fit baisser les yeux de honte

Como un cuento y como un relato, el poema comienza con la delimitación espacio-temporal y la mención del personaje que entra en el paisaje. Los tiempos verbales son expresión pura de la poética narrativa: tres «passé simple» (*vint, jeta, fit*) y el imperfecto descriptivo, como al principio de *Madame Bovary*: «Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois». Y si todavía no hubieran sido suficientemente percibidos los ecos narrativos del poema, el metro viene a redundar en el sistema, porque el octosílabo en la historia de la versificación francesa es sobre todo el verso de la novela. Apollinaire ha importado una poética poco habitual en los textos de la especie, utilizado las marcas de otro género. El poeta no sólo ha cruzado el canal de la Mancha en busca de Anny Playden sino que también ha atravesado el maremagnum del género... La propuesta de itinerario no tiene desperdicio, pero como no podemos detenernos por más tiempo en las estaciones del trayecto, me limitaré a señalar «en reducido» que la tercera estrofa funciona como bisagra que da acceso a una cascada de imágenes, por seguir en el medio acuático, donde lo que realmente se está practicando es una forma de *exotismo intertextual*, al convocar aquí toda una serie de personajes venidos de un grupo de textos lejanos que cons-

4 *Ibid.*, pp. 89-90.

tituyen el máspreciado tesoro de la cultura narrativa internacional: la *Biblia*, la tradición épica hindú, la *Odisea* y la *Eneida*:

Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Égypte
Sa soeur-épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique

Recurre el poeta para decirse a los perseguidores y buscadores ilustres que no cesaron en su empeño de fidelidad, cuyo nombre ha quedado para siempre inscrito en la galería de las grandes narraciones épicas: el faraón que persiguió a los hebreos en medio de un mar que a su paso se abría, Ulises, Sacontale, las sombras de los enamorados en la otra ribera del río infernal y, una vez más, los hebreos en busca de los arroyos lácteos de la tierra de Canaán.

La exclamación, sin punto de exclamación, *Que tombent ces vagues de briques* la tomaremos aquí por el buque insignia de las imágenes poéticas, a la par que por expresión sintética anticipada del tiempo de la demolición, tiempo de la ruptura que viene en la historia de la literatura, en el que dejará de ser posible la separación de las prosas y los versos, los espacios entre géneros, el tiempo en que la metáfora desbordará la retórica para convertirse en el modo más extendido de todas las formas de exotismo practicadas por cualquier empresa literaria empeñada en la proclamación del yo en el mundo moderno. En el tiempo de la ruptura Balzac, en realidad, no habría ido a parar a la calle parisina de Berton, sino a la imaginaria de Breton, basta sólo con operar un leve transvase de inspiración anagramática, lo de aquí allí, y lo de allí aquí... Poco importa si la ventana está cerrada, habremos aprendido a mirar fijamente el resplandor de la candela que desde el otro lado ilumina el interior... Sin duda se trata de una fotografía lírica, de una imagen visual hecha de tergiversación textual, que probablemente introduzca de nuevo el borrón de la confusión o la imposibilidad de separar la inscripción de la escritura, lo que todavía hace que me pregunte, al borde de la recta final, si merecía la pena embarcarse para tal itinerario, cuando lo que hay que poner en práctica ahora es una nueva cirugía reductora, aminorar el espacio hasta encerrarlo en un disco del tres y medio...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anthologie de la poésie française*, 2 volúmenes, Paris, NRF Poésie Gallimard, 2000.
- APOLLINAIRE, G., *Le flâneur des deux rives* suivi de *Contemporains pittoresques*, Paris, Idées, Gallimard, 1975.
- *Alcools*, Paris, La Bibliothèque Gallimard, 1999.
- CENDRARS, B., *Vol à voile* suivi de *Une nuit dans la forêt*, Lausanne, Livre de poche, Guide du Livre, 1960.
- JARRETY, M. (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- JEAN, R., *Lectures du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1977.
- MORAND, P., *Poèmes*, Paris, NRF Poésie Gallimard, 1973.
- UMBRAL, F., «Los snobs, Paul Morand», en *El cultural*, *EL MUNDO* (Madrid), 27-3-2003.

L'ESPACE DE L'AMOUR EN DEHORS DU MARIAGE OU LE PROBLÈME DE L'ADULTÈRE CHEZ CHRÉTIEN DE TROYES: CLIGÈS PAR RAPPORT À TRISTAN

RAMÓN GARCÍA PRADAS
Universidad de Castilla-La Mancha

Sans doute, la matière tristanienne exerça une influence très forte en France pendant tout le Moyen Âge. L'admiration pour cette légende se manifeste dans les versions de Béroul, de Thomas, dans les *Folies Tristan* de Berne et d'Oxford ou même chez Marie de France avec son *Lai du Chèvrefeuille*, mise à part, bien sûr, la mention aux amants de Cornouailles et aux épisodes les plus remarquables du *Tristan* dans la poésie des troubadours¹ qui sera

1 Vers la moitié du XII^e siècle, nous avons bien constaté que plusieurs troubadours ont chanté l'amour de Tristan et Iseut parce que, d'après Cluzel, il y avait au moins avant la mise en roman de la légende «une sorte de canevas très général, où se retrouvent les principaux épisodes de la légende». CLUZEL, I., «Les plus anciens troubadours et la légende amoureuse de Tristan et Yseut», *Mélanges Istvan Frank*, 1957, pp. 165.

Parmi ces troubadours qui connurent les épisodes du *Tristan* les plus importants (la scène du philtre, les dures épreuves subies par les amants, les scènes d'amour clandestin, etc.), nous pourrions faire mention de Rimbaud d'Orange, Bernard de Ventadour, Guerau de Cabrera et Cercamon. Quant à ce dernier, il est remarquable de souligner qu'il composa une chanson intitulée *Ab lo pascor* qui fait référence au personnage de Tristan. Si nous tenons en compte que cette chanson fut écrite dans la première moitié du XIII^e siècle, nous devons accepter que l'histoire des amours de Tristan et Yseut circulait déjà, même dans la région d'oc, avant 1150: «Qu'une pièce de ce troubadour —*Ab lo pascor*— fasse allusion à Tristan, cela ne peut laisser la critique indifférente puisque, dans ce cas, nous avons la preuve qu'une légende de Tristan sinon un conte écrit, existait avant 1150, la preuve aussi que cette légende a été mentionnée en langue d'oc avant de l'être en langue d'oïl». LEJEUNE, R., «L'allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon», in *Romania*, 81, 1962, p. 182.

écrite vers la moitié du XII^e siècle. Cependant, par rapport au sujet tristanien, même dès la deuxième moitié du XII^e siècle et pendant le XIII^e, il n'y aura que de l'admiration dans le panorama littéraire français. En effet, le *Tristan* supposa une influence considérable dans la production poétique et romanesque de Chrétien de Troyes, pour qui le *Tristan* a suggéré un rejet moral et une attitude critique remarquable.

En ce qui concerne sa production poétique, Chrétien dédia une chanson courtoise, *D'amors qui m'a tollu a moi* à la critique contre le sujet amoureux que Tristan présente dans la légende. En effet, d'après Gérard-Zai, nous pouvons admettre que Chrétien, dans cette chanson qui comporte 54 vers, et plus précisément dans la quatrième strophe, «choisit l'amour courtois au lieu de la passion fatale et aveuglante de Tristan, fruit de l'enchantement involontaire du breuvage»³:

Onques du buvrage ne bui
 Dont Tristan fu enpoisonnez;
 Mes plus me fet amer que lui
 Fins cuers et bone volentez.
 Bien en doit estre miens li grez,
 Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
 Fors que tant que mes euz en crui,
 Par cui sui en la voie entrez
 Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui⁴.

Néanmoins, la critique ne se met pas d'accord sur cette allusion au personnage de Tristan dans la chanson *Ab lo pascor* parce que Cercamon aurait voulu écrire plutôt l'adjectif *triste* au lieu du nom propre *Tristan*. DELBOUILLE, M., «Cercamon n'a pas connu *Tristan*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959, p. 198.

2 En effet, au XIII^e siècle (entre 1230 et 1240), on fit une énorme compilation du sujet tristanien en intégrant l'histoire des amants de Cornouailles dans un contexte éminemment arthurien. C'est le *Tristan en prose*, conservé par un très grand nombre de manuscrits. Il y aura également des écrivains qui feront mention aux épisodes les plus célèbres de *Tristan* dans la plupart de leur production littéraire. C'est, par exemple, le cas de Jean Renart, auteur français du XIII^e siècle qui présente une production romanesque parsemée des mentions au sujet du *Tristan*: «Il existe dans les trois romans attribués à Jean Renart dix-neuf allusions à la matière de Tristan, dont plusieurs très détaillées, une concentration exceptionnelle dans la littérature médiévale française». BLAKESLEE, M.R., «Les allusions aux romans de *Tristan* dans l'oeuvre de Jean Renart: études des sources», in BUSCHINGER, D. (éd.), *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*, Göttingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 42.

3 GERARD-ZAI, M. C., «La légende de Tristan et Yseut et Chrétien de Troyes», in *Tristania*, n° 7, 1981-2, p. 21.

4 DE TROYES, C., *Cligès*, Paris, Le livre de Poche, 1994, p. 461, vv. 28-36.

Comme nous pouvons constater, le *je narrant* avoue qu'il aime plus que Tristan, avec un cœur fidèle et une volonté sincère. Face aux contraintes fatales qui caractérisent l'essence de l'amour tristanien, l'amour que Chrétien propose se montre comme le produit du raisonnement et du libre choix. Par conséquent, Chrétien essaie d'encadrer l'amour qu'il décrit dans les préceptes de l'amour courtois en prenant comme exemple ce qu'il ne faut pas suivre, c'est-à-dire l'amour tellement célèbre du jeune Tristan, un amour accablé par la force d'un philtre magique (un breuvage comme il indique clairement dans cette strophe) qui secoue les amants et les obligent à s'aimer follement malgré les lois divines et humaines et malgré leur volonté (surtout d'après la version de Bérout).

Quant à sa production romanesque, il y a aussi des allusions aux personnages et aux épisodes de la légende tristanienne. Par exemple, dans son premier roman, *Érec et Énide*, nous pouvons constater comment l'héroïne, la belle Énide, compare justement sa beauté avec celle d'Iseut (le plus beau fleuron de la beauté au féminin d'après les versions du *Tristan* au XII^e siècle) avec le but de devancer le personnage d'Iseut la Blonde. Voyons alors les mots dont Énide se sert pour montrer sa supériorité en matière de beauté:

Por voir vos qu'Isez la blonde
N'ot tant les crins sors et luisanz
Que a cesti ne fust neanz⁵.

Le bref commentaire de la chanson *D'amors qui m'a tollu a moi* contre Tristan ou la petite mention contre Iseut que nous trouvons dans *Érec et Énide* permettent de nous rendre compte de l'attitude de rejet que Chrétien éprouve envers l'histoire tristanienne ou, au moins, envers ses protagonistes et leur façon de concevoir le sentiment amoureux, aspect ce dernier qui sera clairement développé dans son deuxième roman *Cligès*.

D'ailleurs, dans son *Lancelot* ou *Le chevalier à la charrette*, Chrétien semble aussi emprunter quelques motifs typiquement tristaniens, comme celui de la tache de sang sur le lit de la femme aimée après que celle-ci a entretenu des rapports adultères avec un vassal de son époux. En effet, la reine Guenièvre partage son lit une seule nuit avec son amant Lancelot, une fois que celui-ci arrive à traverser la grille de la fenêtre de la chambre où se trouve la femme qu'il aime le plus au monde, mais en traversant cette grille, il devient blessé et quand il couche avec la reine, sans se rendre compte, il

5 DE TROYES, C., *Érec et Énide*, Paris, Le livre de Poche, 1989, p. 58, vv. 424-426.

tache le lit avec le sang qui s'écoule de sa blessure. À cause de cette tache, leur liaison sera découverte et mise en évidence par l'ennemi. En ce qui concerne la légende tristanienne, nous trouvons une scène semblable au moment où Tristan couche avec Iseut, mais blessé à cause du saut qu'il a fait pour arriver à la chambre d'Iseut sans laisser de trace sur le sol du couloir plein de farine⁶ qui sépare leurs deux chambres, le sang s'écoule de sa blessure lorsqu'il fait l'amour avec la reine. À cause de cette tache, leur liaison adultère sera découverte par le roi Marc grâce à la ruse de Frocin. Telle situation ne peut pas être le produit du hasard, mais, tout au contraire, d'une imitation chez Chrétien d'une légende qui était déjà bien figée dans la tradition orale et probablement écrite. Voyons la symétrie de l'épisode dans le *Lancelot* de Chrétien et dans le *Tristan* de Béroul:

Il repasse à contrecœur la fenêtre par où il eut la joie d'entrer. Ses doigts n'étaient plus entiers, car ses blessures étaient profondes. Il a pourtant redressé les barreaux et les a remis à leur place, si bien que devant ni derrière ni d'aucun autre côté que ce soit, il n'apparaît qu'on eut ôté ou tiré ou tordu l'un deux (...) La reine, le matin venu, s'était doucement assoupie dans sa chambre aux belles tentures, sans s'être rendu compte que ses draps étaient tachés de sang, elle les croyait toujours bien blancs, beaux et agréables à voir. Cependant, Maléagant, sitôt vêtu et préparé, a pris le chemin de la chambre où la reine était couchée. Elle s'éveillait. Il voit les draps tachés de fraîches gouttes de sang (...)⁷.

Les piez a joinz, esme, si saut,
 El lit le roi chaï de haut.
 Sa plaie escrive: forment saine.
 Le sanc qu'en ist les dras ensaigne.
 La plaie saigne: ne la sent,
 Qar trop a son delit entent.
 (...)
 Li rois choisi el li le sanc:
 Vermel en furent li drap blanc
 (...)
 Du sanc li rois Tristan menace⁸.

6 Le nain Frocin y avait mis de la farine pour offrir la preuve incontestable de la liaison adultère de Tristan et Yseut.

7 DE TROYES, C., *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, Paris, Le livre de Poche, 1996, pp. 108-109.

8 DE TROYES, C., *Érec et Énide*, op. cit., pp. 24-26, vv. 703-744.

En tout cas, l'intérêt de Chrétien pour le *Tristan* aboutit même à l'écriture d'un petit conte ou d'un lai qu'on n'a pas conservé de nos jours autour de l'histoire de *Tristan*. Toutefois, ce ne fut pas ce personnage qui donna le titre à l'œuvre que Chrétien composa avant d'écrire *Cligès*. Il intitula son œuvre *Du roi Marc et d'Iseut la Blonde*⁹ comme lui-même dit dans l'introduction de *Cligès*, où «Chrétien énumère orgueilleusement ses œuvres de début»¹⁰.

Peut-être s'agit-il d'un court lai pour raconter un épisode du roi Marc et de la reine ou bien, compte tenu que Chrétien défend le mariage comme légitimation de l'amour humain dans la presque totalité de sa production romanesque (il le fera dans trois romans sur cinq: *Érec et Énide*, *Yvain* et *Cligès*), il pourrait avoir omis le personnage de Tristan pour créer une situation idyllique où la force du mariage ne se voit pas estompée par le danger de la passion adultère. De toute façon, ce ne sont que des hypothèses sur un sujet plein de controverse car nous n'avons pas conservé malheureusement ce récit.

En tout cas, cette attitude critique contre l'amour adultère qui suppose l'essentiel de la passion tristanienne sera durement mise en relief dans

9 Il est surprenant que Chrétien ne fasse pas mention de Tristan dans le titre de son récit si nous tenons en compte que Tristan est le héros principal de toutes les versions de la légende qui circulent pendant tout le Moyen Âge. En plus, il n'y avait pas de raisons métriques qui empêchent Chrétien d'intituler son récit *De Tristan et d'Iseut la Blonde*, ce qui renforce peut-être la nature épisodique et brève du récit de Chrétien. Voyons ce que nous dit Gallais à ce propos: «*Du roi Marc et d'Iseut la Blonde* qu'il (Chrétien de Troyes) cite parmi ces œuvres, dans le prologue de *Cligès*, est vraisemblablement un «lai», une courte nouvelle». GALLAIS, P., *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Yseut et son modèle persan*, Paris, Tête de Feuilles, 1974, p. 60.

En revanche, il y a certains critiques qui ont supposé qu'il ne s'agissait pas d'une courte nouvelle ni d'un lai mais de la première version du *Tristan*, de l'archétype perdu de nos jours et tellement étudié, comme nous indique Zumthor quand il nous dit à propos de ce récit: «Le texte du *Roi Marc* est perdu aussi, et les spéculations sur le titre n'ont été que trop nombreuses. Certains ont supposé, sans la moindre preuve, que Chrétien aurait été l'auteur du premier roman de Tristan et Yseut, archétype hypothétique de diverses versions restantes». ZUMTHOR, P., *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 563.

Aujourd'hui, arguments à l'appui, l'hypothèse de l'archétype a été complètement écartée. En fait, Rubio Tobar, dans le prologue de sa traduction de *Cligès* est d'accord avec le caractère mystérieux du récit de Chrétien, mais il rejette incontestablement la possibilité qui lie le récit de Chrétien à l'archétype tristanien: «Unos piensan en una novela extensa, otros piensan que debió ser un «lai»; para algunos debió tratarse de una obra en la que prácticamente se excluía a Tristán (que no aparece en el título) y que se centraría en el rey Marco y en Iseo; y no ha faltado quienes sostenían nada menos que la obra de Chrétien sería un *Urtristán*, hipótesis que hoy ha sido completamente descartada». RUBIO TOBAR, J., *Cligès*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 24.

10 STANESCO, M., *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, p. 70.

Cligès, deuxième roman de Chrétien inspiré d'un souci moral par rapport à l'amour en dehors du mariage, d'où la critique tellement sévère qu'on y fera contre la passion turbulente et tout à fait amoral de Tristan et Iseut. Il est vrai que dans toute la production romanesque de Chrétien de Troyes, l'amour joue un rôle très important, mais dans ses quatre premiers romans (*Érec et Énide*, *Cligès*, *Yvain et Lancelot*) l'amour et l'érotisme jouent un rôle que nous pourrions qualifier d'essentiel¹¹. De même, Chrétien essaie de mettre en relief dans les romans que nous venons de citer le problème du mariage dans une période où ce sacrement fut mis en danger par les préceptes d'une morale païenne, celle de la *courtoisie* et de la *fin'amors*, puisque, d'après cette théorie, le mariage était contre le véritable amour. En fait, le mariage rendait la femme accessible à l'amant, tandis que celui-ci devait chercher tout le contraire, c'est-à-dire l'inaccessibilité de la dame et la prolongation de la jouissance amoureuse pour que l'amour ne disparaisse pas. En revanche, Chrétien cherche presque toujours¹² à accorder amour et mariage, sans qu'amour ni mariage ne puissent s'accomplir heureusement l'un sans l'autre. En effet, Delcourt remarque que, pour Chrétien de Troyes, «l'amour est compatible avec le mariage»¹³ et, en plus, «qu'il sort grandi des difficultés, et qu'il n'a pas toujours une issue tragique»¹⁴. Nous pourrions penser notamment aux mariages d'Érec et Énide ou d'Yvain et Laudine. Malgré les inconvénients, les deux couples arrivent à vivre un amour heureux au sein du mariage, mais, sans doute, c'est avec *Cligès* que Chrétien a

11 STANESCO, M. - ZINK, M., *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF/Écriture, 1992, p. 34.

12 Nous disons «presque toujours» parce que *Lancelot* nous montre l'image d'un amour adultère en dehors du mariage. Il faut dire que Chrétien composa son *Lancelot* à la demande de Marie de Champagne (l'auteur même le remarque dans le prologue de son roman). Alors, d'après l'attitude de Marie face à l'amour, Chrétien suivit dans ce roman tous les préceptes de l'amour courtois, tel qu'il avait été codifié au XIIe siècle: «*Amour courtois*, then, is a science-art-virtue governed by set rules, and among its specifications are the following: the danger to the lady's honor caused by the illicitness places her in a position of superiority to the man, who is in turn fearful of losing her; the man constantly attempts to render himself more worthy of the lady by feats of prowess, and the lady stimulates this self-improvement by treating him in a capricious and disdainful manner». KELLY, H.A., «The Varieties of Love in Medieval Literature According to Gaston Paris», in *Romance Philology*, n° 40, 1986-7, p. 303.

En plus, pour bien éclaircir cette appartenance de *Lancelot* à l'amour courtois, Kelly ajoute: «(...) in *Lancelot* he put into action the most refined themes of *amour courtois* such as the troubadours had elaborated and such Andrea Capellanus codified, following the tradition of the court of Champagne». *Ibid.*, p. 314.

13 DELCOURT, T., *La littérature arthurienne*, Paris, PUF, 2000, p. 19.

14 *Ibid.*, loc. cit.

cherché à offrir la preuve incontestable qu'en dépit de la tentation ou des obstacles l'amour doit être conçu et vécu dans le mariage. Autrement dit, la passion en dehors du mariage (la liaison adultère, alors) ne peut qu'entraîner le malheur et la mort de ceux qui la subissent et le cas le plus clair, d'après notre écrivain, n'est pas autre que celui de Tristan et Iseut.

De ce point de vue, nous pourrions définir le *Cligès* comme une réponse sèche et sévère à l'histoire adultère de Tristan et Iseut¹⁵. Il y a des critiques qui préfèrent classer *Cligès* en disant qu'il s'agit d'un *Anti-Tristan* ou d'un *Néo-Tristan*¹⁶ ou même dans *Super-Tristan* selon Gallais, qui souligne à ce propos:

Je passerai rapidement sur *Cligès* dont les rapports avec *Tristan* ont été très souvent étudiés et que l'on a appelé tantôt un «Anti» tantôt un «Super» tantôt un «Néo-Tristan». (...) Chrétien corrige, redresse, inverse la motivation du *Tristan* et souvent sans doute du *Tristan* de Thomas¹⁷.

En tout cas, Chrétien composa son *Cligès* dans un but critique et de surpassement (pas atteint, bien sûr) par rapport au modèle littéraire qu'il essaiera de bouleverser dans certains conflits proposés magistralement par la légende de *Tristan*, tels que la «raison-devoir» ou «l'amour-vertu», Chrétien ne pouvant pas demeurer indifférent à la querelle que *Tristan* venait de susciter¹⁸. Bien que dans presque toute sa production romanesque il essaie de résoudre heureusement ces conflits grâce à l'institution du mariage en tant que moyen de légitimer l'amour et de conférer aux amants la liberté dont ils ont besoin pour achever le bonheur sans s'opposer aux impératifs sociaux, il ne réussira pas son but. En ce qui concerne cette réconciliation entre amour et mariage, Payen et Garel affirment par rapport aux romans de Chrétien: «Aussi va-t-il entreprendre rien d'autre que de réconcilier le mariage et l'amour en réintroduisant dans le mode de vie du couple légal l'attrait du romanesque»¹⁹. Chrétien s'attaque alors dans son *Cligès* à lutter contre un problème fondamental de la *courtoisie*: celui de l'adultère, dont l'emblème

15 BERTOLUCCI, V., «Di nuovo su *Cligès* e *Tristan*», in *Studi Francesi*, 18, 1962, p. 401.

16 Cf. PARIS, G., «*Cligès*», in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, 1912, pp. 229-237.

17 GALLAIS, P., *op. cit.*, p. 60.

18 PAYEN, J. C. - GAREL, J., «Le roman médiéval au XIIe et au XIIIe siècle», in ABRAHAM, P. (éd.), *Histoire de la littérature française. Des origines à 1600*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1971, p. 207.

19 *Ibid.*, *loc. cit.*

était *Tristan et Iseut*, considéré justement comme le «grand mythe européen de l'adultère»²⁰, pas seulement pendant tout le Moyen Âge, mais aussi de nos jours. Alors, Chrétien essaie, avec *Cligès*, de nous montrer un art d'aimer différent à celui de Tristan et Iseut, puisque ce nouvel art diffère l'union charnelle jusqu'à l'arrivée du mariage, proposant ainsi une morale catholique et stoïcienne qui permet aux amants de lutter contre la tentation et les débridements des pulsions sexuelles entraînées par l'amour qui se renforce au jour le jour mais en dehors du mariage. De ce fait, et comme nous avons déjà remarqué quelques lignes avant, nous pourrions résumer la nature de *Cligès* en disant, d'après Berthelot, que «Chrétien veut composer un antidote à l'histoire scabreuse de *Tristan et Iseut*»²¹, d'où la volonté chez Chrétien de faire un *Anti-Tristan* en s'appuyant directement sur l'histoire tristanienne. Si *Tristan et Iseut* montre en fin de compte l'échec humain face à l'impossibilité de vivre une passion heureuse hors la société et surtout hors les lois religieuses et civiles de cette société, les amants de Chrétien, Cligès et Fénice, mais surtout celle-ci, inhibent leurs désirs amoureux d'un point de vue érotique ou charnel pour bien accomplir les lois de la morale chrétienne et surtout pour que celle-ci reste en lieu sûr²², éloignée de la tentation érotique qu'entraîne n'importe quel amour qui se situe en dehors du mariage.

D'ailleurs, le binôme mariage-amour proposé par Chrétien n'arrive pas seulement comme une façon de lutter contre les liaisons adultères mais aussi comme un moyen de changer la conception du mariage comme quelque chose d'utilitaire dans la couche aristocratique. En effet, les mariages de la noblesse n'étaient qu'un moyen d'augmenter le patrimoine économique, de consacrer une alliance²³ et, enfin, de donner au royaume un héritier (d'où les mariages imposés au roi Marc dans *Tristan et Iseut* ou à l'empereur Alis dans *Cligès* pour ce qui est seulement des œuvres qui nous occupent ici). Dans ces conditions tellement pénibles, Lewis affirme que n'importe quelle idéalisation de l'amour sexuel, dans une société où le mariage est purement utilitaire, devra commencer alors par une idéalisation de l'adultère²⁴. Cette idéalisation de l'amour qui s'était renforcé au cours du XII^e siècle dans la région méridionale de la France avec la poésie des troubadours et peu après

20 ROUGEMONT, D., *L'amour et l'occident*, Paris, Éd.10/18, 1972, p. 18.

21 BERTHELOT, A., *Le roman courtois*, Paris, Nathan/Université, 1998, p. 47.

22 MARKALE, J., *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, Medievalia, 1998, p. 129.

23 GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal, 1997, p. 20.

24 Cf. LEWIS, C.S., *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

(à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle) avec la production des trouvères et la naissance du roman courtois dans la région d'oïl au Nord de la France devra s'accomplir dans un cadre tout à fait différent au contexte ecclésiastique, celui qui propose les lois de la *fin'amors* dans une morale païenne et subversive qui défend le libre choix pour les femmes dans le jeu amoureux:

La concepción cortés afirma que la institución social del matrimonio atañe solo a la vida física, mientras que la vida espiritual está regulada por la ley de la *fin'amor*, para la cual no sólo es libre, sino además «soberana» la mujer, para la que no es escogida, sino que ella elige, y eso restituye a la mujer, en el orden espiritual, plena autonomía de determinación y de deliberación²⁵.

Tel est le cas d'Iseut la Blonde ou de Fénice. Toutes les deux subissent les conséquences malheureuses d'un mariage imposé sans que personne leur ait demandé si elles aiment quelqu'un d'autre avant de marier un homme puissant et âgé pour qui elles n'éprouvent pas le moindre sentiment ni le moindre attrait physique. Alors, tantôt Iseut tantôt Fénice décident d'aimer librement malgré l'interdiction morale (leur mariage) dont elles ne sont que des victimes, mais en ce qui concerne cette liberté il y a une différence remarquable entre *Tristan* et *Cligès*. Effectivement, Iseut n'aime pas son époux. En revanche, elle aime le neveu de son époux, c'est-à-dire Tristan. Nous trouvons le même triangle amoureux dans *Cligès*, parce que Fénice n'aime pas l'empereur Alis (son époux légitime dans le récit) et, par contre, elle aime le neveu de celui-ci, Cligès. Néanmoins, il y a une différence si nous tenons compte de l'origine de cet amour illégitime. Chez Iseut, de même que chez Tristan, leur amour provient d'un philtre magique qu'ils ont bu par mégarde, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. Leur amour provient ainsi de la magie (d'une magie païenne) et, au bout du compte, de la fatalité du hasard²⁶. Chez Cligès et Fénice l'amour, par contre, est le produit d'un acte tout à fait raisonné. Il n'y a point de besoin d'un philtre magique pour que Fénice aime Cligès et vice-versa. De ce point de vue, nous pourrions bien assurer que Cligès respecte les principes de libre élection des

25 GARCÍA GUAL, C., *op. cit.*, p. 21.

26 Voyons ce que Wind nous dit à cet égard: «Ici ni choix, ni suggestion, ni «tendre basé sur l'estime», mais une passion incontrôlable et inexpliquée. Tristan et Iseut ne savent pas pourquoi ils s'aiment, ils sont remplis d'épouvante devant cette passion fatale». WIND, B., «Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas», in *Romance Philology*, 14, 1961-2, p. 8.

amants et l'image de l'amour comme un acte rationnel, tellement préconisés par le canon érotique courtois²⁷. D'après ce que nous venons de remarquer, c'est seulement Fénice alors «qui s'est héroïquement battue pour disposer librement de son corps, pour ne se donner qu'à celui qu'elle aime et refuser de manière explicite de proposer avec *Cligès* une nouvelle version de l'histoire de Tristan et Iseut»²⁸. Voyons les mots de la jeune fille à cet égard quand Cligès lui propose de s'enfuir ensemble en Bretagne parce que Fénice ne décide pas simplement quel est l'homme avec qui elle partagera son corps, mais aussi, d'une façon indirecte, le moment et les conditions du partage charnel:

Cele respont: «Et je dirai,
Ja ovec vos ensi n'irai,
Car lors seroit par tot le monde
Autresi com d'Yseut la Blonde
Et de Tristan de nos parlé»²⁹.

En fin de compte, Fénice arrive à cette situation parce que la dame, à l'avis de Chrétien, «a mieux à faire qu'à espérer de vivre une passion enthousiasmante dans l'adultère»³⁰. Rien de sublime dans une maîtresse qui partage son corps avec l'être aimé en dehors du mariage, tandis qu'il n'y aura que de l'admiration chez Fénice si nous tenons en compte sa décence et le stoïcisme dont elle se sert pour affronter n'importe quel obstacle entraîné par la défense de son véritable amour, notamment si nous tenons compte de la scène où Fénice, une fois qu'elle a décidé de feindre sa propre mort pour joindre Cligès hors la cour d'Alis, subit toute sorte de tortures car les médecins du roi ne croient pas qu'elle soit vraiment morte, mais pour

27 Quant à la liberté et à la raison en tant que maximes de l'amour courtois, Le Gentil nous dit: «L'amour courtois est motivé et raisonné; il résulte d'un libre choix; il échappe au moins dans une très large mesure au déterminisme du destin». LE GENTIL, P., «La légende de Tristan vue par Bérout et par Thomas», in *Romance Philology*, n° 7, 1953-4, p. 119.

Frappier, quant à lui, y ajoute que la fin'amors est «pour une part volonté, élection, choix des élus et des élues (...); sentiment lucide et raisonné, il est l'opposé d'un abandon à la fatalité». FRAPPIER, J., «Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise», in *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 6, 1963, p. 265.

De ce point de vue, le *Tristan* serait alors le contraire de l'amour courtois si l'on n'y conçoit que l'abandon à la fatalité de Tristan et Iseut une fois qu'ils ont bu le philtre d'amour.

28 BAUMGARTNER, E., *Le récit médiéval*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p. 55.

29 DE TROYES, C., *Cligès, op. cit.*, pp. 360-362, vv. 5243-5247.

30 LEFÈVRE, Y., «La femme au Moyen Âge», in *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, Bordeaux, Vire, 1991, p. 58.

Fénice peu importe la douleur s'il s'agit d'être à côté de celui qu'elle aime le plus au monde.

D'après tout ce que nous avons dit jusqu'ici, nous pourrions définir *Cligès* en disant que c'est l'espace critique que Chrétien de Troyes dédia dans sa production littéraire pour agir contre les liaisons adultères tellement mises en relief par l'éthique courtoise et contre la passion débridée du point de vue moral (voire sexuel) que *Tristan* proposait avec tant de succès par toute la France et même par toute l'Europe. Bien sûr, le succès de Chrétien avec *Cligès* ne dut pas être tel parce que l'influence tristanienne ne cessa de s'éteindre, et par rapport au code courtois, il continua à exercer une influence remarquable dans les us et coutumes de cette période au niveau social et littéraire. Néanmoins, l'essai de bouleverser les conceptions amoureuses pour bien montrer que le mariage peut offrir le contexte idéal pour le développement de l'amour quand il s'agit d'un mariage librement élu (surtout en ce qui concerne le choix de la femme) suppose en pleine vigueur tristanienne une tentative qui mérite au moins notre attention. Cela ne veut pas dire que l'amour commence obligatoirement dans l'espace du mariage. En fait, dans *Cligès*, Chrétien se sert de deux couples pour bien montrer que l'amour naît en dehors du mariage mais cela ne doit pas entraîner qu'il soit toujours consommé avant le mariage. Voyons alors comment *Cligès* devient un espace littéraire de critique et de condamnation de la passion consommée en dehors du mariage, mais il se montre aussi comme une défense ardente de l'amour hors la liaison maritale si cet amour rejette le débridement sexuel et la perte de la virginité chez la femme. Voyons aussi quels sont les espaces que Chrétien dédiera dans *Cligès* pour la déconstruction de l'amour tristanien.

Si Chrétien de Troyes avait déjà entrepris une attitude hostile à l'égard du *Tristan* avec *Érec et Énide*³¹, c'est avec *Cligès* qu'il répliquera ouvertement au *Tristan*. Dans ce récit, Chrétien nous montre deux histoires d'amour. Dans la première moitié de son roman, il raconte le rapport amoureux qui lie Soredamor à Alexandre et dans la deuxième partie il fera de même avec la liaison de Cligès, fils d'Alexandre et Soredamor, et Fénice. Alors, nous pourrions dire qu'il y a une parfaite transposition du *Tristan* parce que Chrétien transpose justement dans *Cligès* deux histoires d'amour qui appartiennent à deux générations. *Tristan* raconte tout d'abord l'histoire d'amour entre Riwalen et Blanche fleur (les parents de Tristan) mais leur

31 GALLIEN, S., *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*, Paris, A. G. Nizet, 1975, p. 55.

amour est voué au malheur, tandis que l'amour d'Alexandre et Soredamor ne connaît pas l'échec. Pourquoi cette première différence qui ne marque qu'une dichotomie constante entre bonheur et malheur à travers la comparaison entre *Cligès* et *Tristan*? Si nous nous rappelons l'histoire de Riwalen et Blanchefleur, Tristan est conçu hors mariage. Première condamnation de l'amour adultère parce que, d'après la légende, la mère de Tristan meurt lors de l'accouchement. En revanche, Soredamor ne veut que rester maîtresse de son amour comme elle même avoue au début d'un soliloque où elle commence à réfléchir autour du sujet amoureux, et après bien de doutes sur sa façon d'agir avec Alexandre, elle se dit:

Cuide m'Amors mestre a la voie
 Qui les autres siaut desvoier?
 Autre li covient envoier,
 Car je ne sui de rien a lui,
 Ja n'i serai, n'onques n'i fui,
 Ne ja n'amerai s'acointance³².

Soredamor continue ainsi à se montrer maîtresse de ses sentiments, bien qu'elle reconnaisse dans un deuxième soliloque que l'amour a remporté la victoire sur elle. Nous constatons alors comme elle cède au sentiment amoureux qui l'a vaincue malgré son attitude, comme s'il s'agissait d'une bataille où la victime reste dépourvue de force et de raison:

Ceste volentez est mauvaise,
 Mais Amors m'a si envaie
 Que fole en sui et esbahie,
 Si m'estuet sofrir son asaut
 (...)
 Par force a mon orgueil donté,
 Si m'estuet a son plesir estre³³.

Néanmoins, cette confession se fait à travers un soliloque parce que la femme ne peut pas avouer directement à l'amant ses pensées et ses désirs si celui-ci n'avait pas fait de déclaration sur ce point. Alors, dans le soliloque, Soredamor avoue ainsi qu'elle ne fera pas les avances, quoique cela puisse lui entraîner et souffrance et douleur parce que, comme Gallien a bien

32 DE TROYES, C., *Cligès*, *op. cit.*, pp. 72-74, vv. 518-523.

33 *Ibid.*, p. 98, vv. 928-941.

remarqué, «ce serait contraire à l'amour courtois»³⁴. Chrétien caractérise alors ce personnage (comme il fera de même pour Alexandre, Cligès et Fénice) avec une psychologie de la volonté³⁵ dont Tristan et Iseut étaient complètement dépourvus à cause du philtre d'amour. Chez Soredamor et chez Fénice il y aura une attitude de dépassement qui donne au personnage (surtout au personnage féminin) un caractère stoïcien caractéristique chez Chrétien de Troyes.

D'ailleurs, en ce qui concerne l'attitude d'Alexandre quand il se rend compte qu'il est tombé amoureux de la belle Soredamor, il décide de garder son amour en catimini, en se contentant tout simplement de soupirer, ce qui nous renvoie à l'état de *soupirant* si typique pour la *courtoisie*. En plus, de même que Soredamor verse sa peine et sa souffrance à cause de l'amour qu'elle éprouve pour Alexandre et qu'elle ne peut pas avouer, il déverse ses sentiments les plus intimes dans des monologues pleins de lyrisme. Ces monologues et cette attitude de souffrance que notre héros amoureux prend mettent en relief l'approche courtois que Chrétien entreprend quelquefois dans son œuvre. En fait, un autre trait courtois se manifeste lorsque Chrétien développe la théorie d'après laquelle les yeux sont la proie par où l'amour pénètre dans le cœur de l'amant³⁶. En effet, d'après Nelly³⁷, quand nous parlons d'amour courtois, il faut préciser que la naissance de l'amour commence par les sens et, surtout, par les yeux. Pour ce qui est de Tristan et Iseut, les yeux ne sont pas la proie à travers laquelle l'amour pénètre parce que l'amour leur entre par la bouche quand ils boivent le philtre, ce qui entraîne encore une fois un point d'éloignement par rapport aux commandements de la *courtoisie*. En plus, la comparaison entre Tristan et Iseut et Alexandre et Soredamor n'est pas précaire ou gratuite, car leur amour se développe dans l'espace de la mer, tellement amère pour les amants. Chrétien veut ainsi que la comparaison et l'éloignement de la faute que Tristan et Iseut vont commettre dans la mer soit plus explicite à travers cette coïncidence dans la coordonnée spatiale. Citons à ce propos:

Espoir bien s'en aperceüst
Se la mers ne la deceüst,
Mes la mers l'engignne et deçoit
Si qu'en la mer l'amor ne voit

34 GALLIEN, S., *op. cit.*, p. 58.

35 *Ibid.*, p. 57.

36 *Ibid.*, p. 59.

37 NELLY, R., *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, pp. 301-327.

Qu'en la mer sont et d'amer vient
 Et amers est li maus quis tient,
 Et de cez trois ne set blamer
 La reïne fors que la mer³⁸.

Si vus ne fussez, ja ne fusse,
 Ne de l'amer rien ne seüsse.
 Merveille esk k'om la mer ne het
 Que si amer mal en mer set,
 E que l'anguisse est si amere!³⁹.

Par conséquent, à l'amour fatal dont Tristan et Iseut ne sont que des victimes à cause de la force du philtre et du malheureux hasard, Chrétien ne veut qu'opposer un déclenchement amoureux basé sur le domaine de la volonté et du libre choix. Mais, si l'amour naît chez Alexandre et Soredamor pendant leur voyage en mer, de même que chez Tristan et Iseut, les parents de Cligès agissent discrètement, sans rien avouer l'un à l'autre. En revanche, Tristan et Iseut se confessent leur amour et arrivent même à en jouir charnellement pendant leur voyage maritime.

D'ailleurs, c'est Alexandre lui-même qui nie la possibilité d'avouer son désir de jouir librement de l'amour qu'il éprouve pour Soredamor. Autrement dit, il n'agirait qu'avec *folie*⁴⁰ s'il ne dissimulait pas ses sentiments avec la dame dont il vient de tomber amoureux. Encore une fois, l'opposition avec la matière tristanienne devient explicite chez Chrétien.

Dans ce silence et cette souffrance les traits courtois se renforcent chez Chrétien de Troyes. En fait, dans cette phase de l'amour non avoué Chrétien s'efforce de nous montrer Alexandre comme le héros de la guerre. Lorsqu'il

38 DE TROYES, C., *Cligès*, *op. cit.*, pp. 74-76, vv. 547-554.

39 THOMAS (et alii), *Tristan et Yseut. Les poèmes français*, La Saga Norroise, Paris, Le Livre de Poche, 1989, édition de Delacroix, D. et P. Walter, p. 332, vv. 39-43.

40 À propos de la *folie* au Moyen-Âge, on pensait que l'une de ses origines se trouvait dans la passion illégitime qui empêche l'homme d'agir de façon raisonnée: «The concept of *folie* is commonly used in Old French as a metaphor for love in two related contexts. The first is that of an overwhelming love or love sickness seems as a cause of irrational behaviour; in practice such love is usually opposed by some obstacle (...) The second signifies licentious sexual behaviour, as in the phrases *faire folie* or *fole femme*». ADAMS, A., «The metaphor of *Folie* in Thomas *Tristan*», in *Forum Modern Language Studies*, n° 17, 1981, p. 88.

De ce point de vue, nous pourrions remarquer que l'amour de Tristan et Yseut est un amour fou, tandis que Cligès et Fénice ou Alis et Soredamor se révoltent contre la *folie amoureuse* parce qu'elle pourrait les éloigner de l'abnégation et du stoïcisme qui leur permettra d'atteindre leur but, c'est-à-dire l'union amoureuse légitimée par le sacrement du mariage.

accomplit ses prouesses il ne pense qu'à la valeur qui doit le rendre digne de la femme qu'il aime le plus au monde, mais au lieu de s'en servir pour arriver au cœur de Soredamor, il se tait en faisant la cour muette à sa dame, bien qu'il n'y ait pas d'obstacles qui empêchent leur amour. Alors, comme Gallien nous dit: «La lutte ici est celle de tous les amants, pour qui la conquête de la personne aimée n'est rien sans la conquête du cœur»⁴¹. En fait, c'est la reine Guenièvre qui servira d'intermédiaire dans la révélation de l'amour d'Alexandre et Soredamor.

Dans *Tristan et Iseut*, par contre, une fois que Tristan tombe amoureux d'Iseut, il s'éloigne de son devoir chevaleresque. Point de besoin de conquérir la dame à travers la prouesse militaire et point de besoin de cacher l'amour lorsque le philtre l'a fait si évident. Par conséquent, point de besoin non plus d'intermédiaires dans la concrétisation d'un amour qui se matérialise tout d'un coup, sans besoin de mots ni d'attentes artificielles, sans besoin alors de *courtoisie*.

L'amour d'Alexandre et Soredamor, plein de bienséance et de morale chrétienne, aura un final heureux parce qu'il se résout avec la cérémonie du mariage, seule institution capable de faire durer ce sentiment, comme Chrétien montrera avec le couple de Cligès et Fénice ou comme il avait déjà montré avec son roman *Érec et Énide*.

Abordons, alors, l'étude de la deuxième partie du roman qui nous occupe ici parce qu'elle reprend encore une fois le cadre amoureux tristanien pour le bouleverser, pour le critiquer et pour montrer enfin les règles de la bienséance sentimentale et le triomphe dans l'espace de la vie d'un amour heureux. Dans la deuxième partie du roman, Cligès, le fils d'Alexandre et Soredamor, tombe amoureux de la femme de son oncle, l'empereur Alis, et c'est ainsi que se pose encore une fois le problème de l'adultère ou la naissance et le développement de l'amour en dehors du mariage, mais par rapport au premier couple «Cligès et Fénice sont affrontés aux obstacles auxquels ont échappé Alexandre et Soredamor»⁴². En effet, Fénice est une femme mariée. En plus, son mari est l'empereur de Constantinople et l'homme dont Fénice est tombée amoureuse (Cligès) est le neveu du roi. Le triangle amoureux est pareil au triangle composé par Marc-Iseut-Tristan jusqu'au point de conserver le même rôle social pour chaque personnage. Pourtant, *Cligès* montre par rapport à *Tristan* une différence essentielle, le désir de résoudre le conflit social déchaîné par l'amour en dehors du mariage

41 GALLIEN, S., *op. cit.*, p. 61.

42 STANESCO, M. - ZINK, M., *op. cit.*, p. 45.

sans sacrifier ni l'amour (c'est-à-dire le désir de bonheur individuel) ni la loi humaine et divine (c'est-à-dire le désir de bonheur collectif). Dans la recherche de cette solution, Gallien a constaté la volonté de dépassement d'une doctrine amoralisée comme celle de *Tristan*⁴³, d'où l'appellation de *Neo-Tristan* que *Cligès* a reçu par la critique moderne et dont nous faisons mention au début de notre travail.

Si nous avons parlé d'une volonté de dépassement qui deviendra une attitude critique dans *Cligès*, il faudra exposer comment Chrétien de Troyes a su composer, comme s'il s'agissait d'une filigrane, cette critique qui prétend dépasser moralement *Tristan*. Il l'a fait surtout à travers l'héroïne de son récit, Fénice. De même qu'Iseut, elle a été forcée d'épouser l'oncle de son amant sans éprouver pour lui le moindre attrait, mais tandis qu'Iseut partage son corps entre son amant et son époux, pour Fénice, l'idée d'appartenir à deux hommes en même temps la trouble, car, d'après la jeune fille, l'homme qui a le cœur d'une femme est celui qui devra recevoir son corps. En revanche, la femme qui partage son corps avec deux hommes n'est qu'une maîtresse, ce qu'elle exemplifie avec le personnage d'Iseut. Voyons alors la critique tellement dure dont Chrétien se sert pour attaquer délibérément l'amour qui finit en devenant une liaison adultère:

Einz vodraie estre desmembree
 Que de nos.II. fust remembree
 L'amor d'Iseut et de Tristen,
 Dont tantes folies dist l'en
 Que hontes n'est a raconter.
 Je ne me porroie acorder
 A la vie qu'Ysez mena.
 Amors en lui trop vilena,
 Car li cors fu a dos rentiers
 Et li cuers iere a un entiers.
 Einsi tote sa vie usa
 C'onques les dos ne refusa.
 Ceste amors ne fu pas raisnable,
 Mais la moie est si veritable
 Que de mon cors ne de mon cuer
 N'iert partie faite a nul fuer.
 Ja voir mes cors n'iert garçoniers,

43 GALLIEN, S., *op. cit.*, p. 65.

Ja n'i avra. Il parçoniens.
 Qui a le cuer, cil ait le cors⁴⁴.

Dans cette déclaration que Fénice fait au moyen de l'espace du soliloque, elle ne condamne pas l'amour en dehors du mariage, dont elle n'a été qu'une victime. Cependant, elle condamne l'adultère et notamment la conception courtoise où la séparation du cœur et du corps a toujours été de règle. Pour Fénice, il est impensable que l'on puisse séparer les dictées de l'amour spirituel, idéal utopique dans une période où le mariage ne comble pas le bonheur de la femme aristocrate. En fait, Fénice affirme son droit de choisir librement l'homme qu'elle aime, mais compte tenu qu'il s'agit d'une femme mariée, elle ne peut pas concevoir l'idée de partager son corps avec son époux Alis. Fénice propose alors de garder la fidélité en dehors du mariage mais sans rester infidèle dans le mariage. Par conséquent, pour achever un but qui contrarie l'une des maximes courtoises, elle aura besoin d'avoir recours à la magie et au monde du merveilleux⁴⁵ païen pour mener à bien son projet de ne pas partager son corps avec deux hommes. Alors, elle demande à sa servante Thésala de préparer un vin herbé qui la délibère du devoir conjugal. Thésala prépare donc un breuvage hallucinatoire qui ne donne à Alis que des jouissances imaginaires, mais une fois que Cligès avoue son amour à Fénice et lui propose de s'enfuir ensemble en Bretagne, elle refuse la proposition de peur d'agir follement avec son amant. Elle planifie une ruse qui lui permettra de joindre Cligès sans méprendre ses devoirs maritaux. Tel stratagème n'est autre que celui de la fausse mort. Alors, à cette occasion Thésala prépare une potion narcotique qui permet à Fénice de simuler la mort en restant insensible aux tourments qu'elle puisse subir à cause de la méfiance des médecins royaux. D'après Poirion⁴⁶, il ne s'agit que d'une division de l'effet du philtre qui avait déchaîné la malédiction des amants de Cornouailles, mais dans *Cligès* le merveilleux n'arrivera pas à subjuguer la volonté des amants comme dans *Tristan*. Compte tenu que dans l'espace de la réalité il n'y a pas d'issue pour les amants (n'oublions pas que la seule issue pour Tristan et Iseut est la mort), l'espace de la fantaisie leur

44 DE TROYES, C., *Cligès, op. cit.*, pp. 230-232, vv. 3099-3117.

45 Comme Le Goff remarque, le merveilleux aura une claire fonction compensatrice au Moyen Âge: «Una primera observación indica la evidente función compensadora de lo maravilloso. Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas». LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 14.

46 POIRION, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 71.

offre une réussite qui suggère que les principes afférents à la *courtoisie* ne sont pas tellement négligeables que Chrétien le pense⁴⁷. C'est pourquoi nous affirmons de nos jours que *Cligès* semble avoir un côté un peu artificiel⁴⁸.

En tout cas, l'idée de la fausse mort permet à Fénice de quitter définitivement son époux pour rejoindre l'homme qu'elle aime. Comme Léfay-Toury remarque, «Fénice acquiert donc par cette mort le bonheur et la gloire et fait un pas vers le rétablissement de l'ordre des choses»⁴⁹. Mais pour que ce rétablissement soit réel, nous avons besoin de la mort d'Alis, ce qui aura lieu vers la fin du récit. Alors, compte tenu que les personnages ont suivi les préceptes de la loi sociale et religieuse, ils peuvent recevoir la sanction positive, le fait de légitimer son amour qui était né en dehors du mariage et de le vivre librement et heureusement aux yeux des hommes et de Dieu, tandis que Tristan et Iseut n'ont pu sauver leur amour que dans la mort.

Pour conclure, nous pourrions concevoir *Cligès* par rapport au *Tristan* comme l'espace critique qui permettra à Chrétien de redéfinir la passion comme un sentiment qui doit être toujours guidé par la volonté de celui qui la subit. Chrétien relativisera alors la notion de hasard ou de fatalité qui avait guidé l'amour tristanien au malheur et à la mort. Toutefois, l'homme ne peut pas se dégager de son destin si facilement, d'où probablement le caractère artificiel que la critique a voulu voir dans *Cligès*. D'ailleurs, *Cligès* est aussi l'espace littéraire qui permet à Chrétien la critique de *Tristan* et, surtout, la critique de quelques préceptes courtois. Dans la première partie de son œuvre, Chrétien s'adapte aux commandements courtois en nous montrant une passion qui doit s'accorder avec la raison et la volonté. En plus, il aura recours à maintes caractéristiques typiquement courtoises (notamment les monologues déchirants des amants, la mise en relief de leur souffrance, la dilatation de l'aveu amoureux, etc.). En revanche, il est hors de doute que le deuxième rapport amoureux, celui de Cligès et Fénice s'éloigne de préceptes courtois. La femme ne réclame pas seulement le droit d'aimer librement en dehors du mariage, car cet amour tellement valable pour la *courtoisie* ne serait qu'une tromperie fautive à l'avis de Chrétien. D'après notre écrivain, il faut réclamer une liberté complète pour la femme parce que c'est seulement avec cette liberté que l'amour peut être vécu heureusement dans le mariage. L'amour hors-mariage n'entraîne que le malheur à ceux qui le subissent, d'où le besoin de

47 BERTHELOT, A., *op. cit.*, p. 49.

48 GALLIEN, S., *op. cit.*, p. 67.

49 LEFAY-TOURY, M. N., *La tentation du suicide dans le roman français*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 97.

comparer constamment avec *Tristan et Iseut*. *Cligès* exalte le mariage d'amour. C'est pourquoi le roman deviendra une œuvre originale par rapport à toute la littérature courtoise et, bien sûr, par rapport à *Tristan*. L'abnégation qu'il y a dans *Cligès* face au désir corporel nous étonne vraiment parce que la *fin'amors* n'avait rien de platonique. En revanche, une sensualité profonde l'animait, suscitant dans le discours une abondante imagerie érotique⁵⁰, dont Chrétien ne put se dégager si facilement comme le témoignera l'apparition de son *Lancelot*, qui célèbre encore une fois les charmes du corps dont l'homme pourra jouir en dehors du mariage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, A., «The metaphor of *Folie* in Thomas *Tristan*», in *Forum Modern Language Studies*, n° 17, 1981, pp. 88-90.
- BAUMGARTNER, E., *Le récit médiéval*, Paris, Hachette Supérieur, 1995.
- BERTHELOT, A., *Le roman courtois*, Paris, Nathan/Université, 1998.
- BERTOLUCCI, V., «Di nuovo su *Cligès* e *Tristan*», in *Studi Francesi*, 18, 1962, pp. 401-413.
- BLAKESLEE, M.R., «Les allusions aux romans de *Tristan* dans l'oeuvre de Jean Renart: études des sources», in BUSCHINGER, D. (éd.), *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987.
- CLUZEL, I., «Les plus anciens troubadours et la légende amoureuse de Tristan et Yseut», *Mélanges Istvan Frank*, 1957, pp. 155-170.
- DE TROYES, C., *Érec et Énide*, Paris, Le livre de Poche, 1989.
- *Cligès*, Paris, Le livre de Poche, 1994.
- *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, Paris, Le livre de Poche, 1996.
- DELBOUILLE, M., «Cercamon n'a pas connu *Tristan*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959, pp. 198-206.
- «Non, Cercamon n'a pas connu *Tristan*», in *Romania*, n° 81, 1960, pp. 409-425.
- DELCOURT, T., *La littérature arthurienne*, Paris, PUF, 2000.
- FRAPPIER, J., «Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise», in *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 6, 1963, pp. 255-280.

50 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 556.

- GALLAIS, P., *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Yseut et son modèle persan*, Paris, Tête de Feuilles, 1974.
- GALLIEN, S., *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*, Paris, A. G. Nizet, 1975.
- GERARD-ZAI, M.C., *Les Chansons Courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaire*, Berne-Franckfort, Publications Universitaires Européennes, Vol. 27, 1976, pp. 75-80.
- «La légende de Tristan et Yseut et Chrétien de Troyes», in *Tristania*, n° 7, 1981-2, pp. 21-28.
- GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal, 1997.
- KELLY, H.A., «The Varieties of Love in Medieval Literature According to Gaston Paris», in *Romance Philology*, n° 40, 1986-7, pp. 301-327.
- LACROIX, D.-WALTER, P. (éd.), *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Le livre de Poche, 1989.
- LE GENTIL, P., «La légende de Tristan vue par Béroul et par Thomas», in *Romance Philology*, n° 7, 1953-4, pp. 111-129.
- LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- LEFAY-TOURY, M.N., *La tentation du suicide dans le roman français*, Paris, Honoré Champion, 1979.
- LEFÈVRE, Y., «La femme au Moyen Âge», in *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, Bordeaux, Viere, 1991.
- LEJEUNE, R., «L'allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon», in *Romania*, 81, 1962, pp. 409-425.
- LEWIS, C. S., *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1936.
- MARKALE, J., *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, Medievalia, 1998.
- NELLY, R., *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.
- PARIS, G., «Cligès», in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, 1912, pp. 229-237.
- PAYEN, J. C. (éd.), *Tristan et Yseut*, Paris, Bordas, 1989.
- PAYEN, J. C. - GAREL, J., «Le roman médiéval au XII^e et au XIII^e siècle», in ABRAHAM, P. (éd.), *Histoire de la littérature française. Des origines à 1600*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1971.
- POIRION, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.
- ROUGEMONT, D., *L'amour et l'occident*, Paris, Éd.10/18, 1972.
- RUBIO TOBAR, J., *Cligès*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- STANESCO, M., *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.

- STANESCO, M. - ZINK, M., *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF/Écriture, 1992.
- THOMAS (et alii), *Tristan et Yseut. Les poèmes français*, La Saga Norroise, Paris, Le Livre de Poche, 1989 (édition de Delacroix, D. et P. Walter).
- WIND, B., «Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas», in *Romance Philology*, 14, 1961-2, pp.1-13.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZINK, M., *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

JULES VERNE OU LA TENTATION DE L'INACHÈVEMENT

FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

*L'oeuvre achevée est un unijambiste qui tourne
en rond autour de lui-même*

Armand Gatti

Longtemps, Jules Verne demeura reclus dans les oubliettes de l'histoire littéraire, enfermé dans les domaines de la littérature d'évasion, de la paralittérature. L'écrivain en souffrait: «Le grand regret de ma vie —déclarait-il en 1893 au journaliste américain Robert Sherard— est que je n'ai jamais compté dans la littérature française. Je ne compte pas dans la littérature française.» Tout au long de sa carrière il prétendit entrer à l'Académie, mais quand la candidature semblait être à portée de main, elle s'évanouissait comme dans les rêves. Ce qu'il cherchait, disait-il dans le même entretien, ce n'étaient pas les décorations, mais plutôt que «les gens puissent voir ce que j'ai fait ou essayé de faire, et n'ignorent pas l'artiste dans le conteur. Je suis artiste.» Il aura fallu près d'un siècle pour que le vœu de Jules Verne soit finalement exaucé. C'est à partir des années soixante, à l'époque où l'on commence à s'intéresser en France au roman populaire, que l'on découvre le continent vernien qui se cachait sous l'apparente simplicité de son écriture. Michel Butor est le premier en date à avoir attiré l'attention des lecteurs (critiques) sur le travail anagrammatique et sur l'imaginaire verniens, jetant ainsi une toute nouvelle lumière sur les romans de Jules Verne. Marcel Moré à partir de 1960 reprendra le témoin en consacrant à cet écrivain plusieurs ouvrages où on le considère enfin comme un Auteur. 1966 est

une date essentielle pour comprendre la réception de Jules Verne: c'est l'année où ses livres sont publiés en poche avec un succès inouï, ce qui déclenche une véritable mode dont vont vite se faire écho bon nombre de chercheurs. Avec les années 70 arrivent les travaux universitaires consacrés à Verne, et des critiques aussi prestigieux que Barthes, Foucault ou Serres, des spécialistes comme Simone Vierre, des anthropologues comme Mircea Eliade, montreront l'oeuvre vernienne sous un jour si nouveau que d'aucuns le considéreront désormais comme un écrivain à part entière.

En fait tout au long du XX^e siècle les romanciers les plus divers avaient déjà remis à l'honneur l'oeuvre de Jules Verne. Raymond Roussel, tout d'abord, qui le considérait «de beaucoup le plus grand génie littéraire de tous les siècles» et qui dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, là où il expliquait sa curieuse méthode de travail sur le signifiant, rendait hommage «à l'homme d'incommensurable génie que fut Jules Verne», un texte qui suggère qu'il existe entre l'activité rousseliennne et les jeux du signifiant de Verne plus d'un lien. Mais Roussel est loin d'être le seul admirateur: Stevenson (qui a même consacré à Verne un article et dont *L'île au trésor* doit tant à *L'île mystérieuse*), Claudel, Cendrars, Cocteau, Proust, Saint-Exupéry, Julien Gracq, Perec, Butor, Le Clezio, Umberto Eco, Cortázar (dans *La vuelta al día en ochenta mundos* l'auteur argentin signale même l'importance de l'oeuvre de Verne chez Lezama Lima), Bioy Casares ou Muñoz Molina ont tous, et ce parmi bien d'autres, témoigné leur fascination envers Jules Verne. Avec de semblables admirateurs l'écrivain nantais était sans doute destiné à devenir moderne. Michel Butor¹ ne montrait-il pas que certains passages des *Voyages extraordinaires* évoquaient la poésie d'Eluard, de Lautréamont ou de Michaux? Dès lors, afin sans doute de rendre à son oeuvre la place qui lui revenait de droit, on s'empressa de déclarer la modernité de Jules Verne, au risque même de trahir la nature de son univers romanesque. Car la démarche de l'auteur des *Voyages extraordinaires* ne s'apparente guère au non-conformisme qui véhicule la modernité d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud. Ni son idéologie bourgeoise, ni son écriture souterraine, ni les conditions dans lesquelles il était contraint d'écrire ne pouvaient faire de lui l'un des fondateurs de la modernité. Et si l'on parle de «modernité technologique» force est de constater que les inventions que présente Verne dans ses romans ne sont pas si nouvelles. L'écrivain l'avouait

¹ BUTOR, M., «Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne», in *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 36.

lui-même, et Michel Serres constatait à ce propos que l'auteur était plutôt en retard sur l'histoire:

La seule avance qu'il soit possible de noter consiste en ceci que tout l'effort de la technologie porte, chez Verne, sur les moyens de communication, non sur les instruments de production. Pour tout le reste, le point est fait sur une science fort dépassée à l'heure où ses récits paraissent, y compris les sciences sociales².

C'est que dans son oeuvre, ainsi que l'a remarqué Pierre Macherey³, l'anticipation ne s'exprime que sous la forme de la régression. On va de l'avant pour mieux retourner vers l'origine. N'est-ce pas d'ailleurs, au dire de Simone Vierne⁴, l'alliance du mythe classique et du mythe technologique ce qui constitue le pouvoir de fascination de ses romans sur les adultes et les enfants? Pourquoi alors faire de lui un précurseur de Marinetti ou d'Apollinaire? Ne serait-il pas plus juste de le placer du côté de l'Art Nouveau? Le *Nautilus* ne ressemble-il pas moins à un sous-marin qu'à un confortable salon meublé par Horta? Le monde de Verne est tourné vers le mythe, vers les légendes, vers l'origine, d'où l'omniprésence des éléments primordiaux (la terre, le feu, l'air et l'eau). Verne transforme la science de son temps en un domaine mythologique et renvoie, par exemple, la chimie à ses débuts alchimiques.

Tel Janus, Jules Verne semble regarder en avant et en arrière. Les nouveaux moyens de transport permettent de quadriller et mesurer un monde qui semble pourtant être encore à la mesure de l'homme. Admirateur de Leonardo da Vinci, auquel il avait consacré dans sa jeunesse une pièce de théâtre, Jules Verne considère également l'homme comme un microcosme englobé dans le macrocosme. Cyrus Smith est à ce propos le personnage vernien qui exprime le plus nettement cette conception de l'univers: «L'ingénieur était pour eux un microcosme, un composé de toute la science et de toute l'intelligence humaine!». De même l'île mystérieuse ne sera pas une île authentique mais plutôt sa représentation, une sorte de *Terra mítica*. L'île Lincoln, dont les naufragés feront d'ailleurs peu à peu une petite Amérique, est d'abord bizarre par la diversité de son aspect: «Cette île, remarque Cyrus Smith, dans sa forme comme dans sa nature, je la trouve

2 SERRES, M., *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974, p. 13.

3 MACHEREY, P., «Jules Verne ou le récit en défaut», in *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, p. 214.

4 VIERNE, S., *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, PUF, 1989.

étrange. On dirait un résumé de tous les aspects que présente un continent». L'homme peut embrasser du regard l'ensemble du monde, l'arpenter et le nommer. Car chez Verne il ne saurait y avoir d'exploration qui n'aboutisse au baptême des sites découverts. Il y a dans ses récits une sorte de fièvre de la désignation qui pousse ses héros à donner un nom à tous les lieux qu'ils atteignent, de sorte que parfois le lecteur a l'impression que le but véritable de l'exploration n'est autre que d'appréhender la terre au moyen du langage. Tel le Capitaine Hatteras qui, nous dit-on, «eût inventé un pays pour avoir l'honneur de le découvrir». L'univers de Verne, comme la fameuse boule neigeuse de *Citizen Kane*, tient dans le creux de la main. L'iconographie de son temps ne s'y est pas trompée: Verne, c'est l'homme qui assis à son bureau observe le globe terrestre. Les caricatures le représentent tantôt brandissant la terre au bout d'une plume gigantesque, tantôt faisant tourner la planète à la manivelle dans un théâtre en miniature. Le désir de Jules Verne, selon Hetzel, son éditeur, était de résumer les connaissances sur l'univers, un univers qui ne dépasse guère les bornes terrestres. Excepté *Hector Servadac*, les voyages dans l'espace ne parviennent même pas à atteindre la lune. La terre est bien son domaine, et faire le tour du monde son but: c'est le cas du capitaine Hatteras, des enfants du capitaine Grant en suivant le 37^e parallèle, de Philéas Fogg jouant le rôle de satellite autour du globe. Pour Roland Barthes, Verne a été un maniaque de la plénitude: «il ne cessait de finir le monde et de le meubler, de le faire sien à la manière d'un oeuf»⁵.

Jules Verne ou le monde clos, cyclique, et comme a montré Serres, répétitif. Il s'agit toujours de suivre les traces d'un autre: Axel et son oncle vers le centre de la terre derrière les cryptogrammes et autres pistes laissées par Saknussem. L'encyclopédisme même de ses personnages et de son narrateur, qui les apparente si souvent à Bouvard et Pécuchet ou à Homais, est moins l'expression d'un univers où tout peut être connu que d'un monde où tout est déjà connu, et où l'on arrive nécessairement en retard. Dans un essai sur ces boules neigeuses que l'on rapporte comme souvenir d'un voyage, Martyne Perrot⁶ constate que ces objets kitsch, tout en étant source d'émerveillement et évocation de l'enfance, illustrent la fin de l'aventure, le monde dans toute sa rondeur et sa finitude. Autrement dit, le monde du touriste. La boule neigeuse comme emblème de l'oeuvre vernienne. Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme*, attribuait le désenchantement du voyage à la subs-

5 BARTHES, R., «Nautilus et Bateau Ivre», in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 0.

6 PERROT, M., «Le monde sous globe ou la fin de l'aventure», in *Communications*, n° 49, 1989.

titution du monde plat par le monde sphérique: «Sur une sphère, quitter un point, c'est commencer déjà à *s'en approcher*! La sphère est la Monotonie. Les pôles ne sont que fiction. Le centre seul? Avec son absence de pesanteur. C'est là que le tourisme a commencé! Dès que l'on sut le monde-boule»⁷. Et Jules Verne n'était point dupe à ce sujet. Dans *La maison à vapeur*, le capitaine Hod déclare qu'il a renoncé aux ascensions

depuis le jour où après avoir vingt fois risqué ma vie, je suis parvenu à atteindre le sommet du Vrigel, dans le royaume de Bouthan. On affirmait que jamais être humain n'avait foulé du pied la cime de ce pic! J'y mettais donc quelque amour-propre! Enfin, après mille dangers, j'arrive au faite, et que vois-je? ces mots gravés sur une roche: «Durand, dentiste, 14 rue Caumartin, Paris!». Depuis lors, je ne grimpe plus.

Si même les lieux les plus inaccessibles ont déjà été visités, si l'on est toujours sur les traces d'un autre à l'allure peu héroïque, alors le voyage d'aventures est condamné à devenir parcours touristique. Le dentiste succède à l'aventurier. Philéas Fogg, qui avait fait le tour du monde en 1872, succède à son père, à l'aventurier par excellence, à Lord Byron⁸. Philéas Fogg (qui, nous dit-on dès la première page du *Tour du monde en 80 jours*, est «un Byron à moustaches et à favoris, un Byron impassible») et Passepartout courant autour du globe, passant obligatoirement par tous les lieux fixés à l'avance, des lieux toujours emblématiques, ne préfigurent-ils pas nos voyages contemporains? Que devient l'aventure dans un monde où chaque endroit a déjà été foulé par un autre, où l'on peut faire le tour de la planète en 80 jours?

Avec le monde plat on cherchait à arriver au bout et même on risquait de tomber dans l'abîme de la fin. Avec le monde rond, on revient toujours au point de départ, au même, à l'identique, à la monotonie. À quoi bon alors partir si l'on connaît à l'avance ce que l'on va trouver? Le romancier, on l'aura compris, est ainsi confronté à un véritable paradoxe. En effet, si le monde est rond, clos, connu, plein d'étiquettes, s'il ne reste pratiquement plus de territoires vierges, comment peut-on écrire alors des récits d'aventures? Comment écrire des romans d'aventures géographiques dans un monde de boule neigeuse, dans un monde où l'aventure n'est qu'un sou-

⁷ SEGALÉN, V., *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 60.

⁸ Cf. SALABERT, M., *Julio Verne ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 210.

venir? Comment sortir du paradoxe? Chaque écrivain apportera une solution différente. Pierre Loti s'attachera justement à montrer la vulgarité des lieux exotiques; Joseph Conrad cherchera l'aventure dans des paysages qui ne seront que les reflets du cœur humain; Proust, sans abandonner sa chambre, découvrira les terres inconnues de l'intimité et de la littérature. Mais Jules Verne ne pouvait adopter aucune de ces solutions, car son écriture était directement liée à la collection d'Hetzel, à un public adolescent ou familial avide d'écouter de véritables récits d'aventures. Comment faire alors? Là interviennent justement les trouvailles de Verne qui font de cet écrivain, comme le remarquait Stevenson⁹, une sorte de prestidigitateur. Raconter, par exemple, le voyage de Philéas Fogg autour du monde, avec des moyens de locomotion de grande vitesse, aurait pu conduire Jules Verne à multiplier les obstacles de façon artificielle et répétitive. Mais en incorporant le détective Fix qui suit la piste du Lord anglais, il introduit naturellement des imprévus qui transforment le voyage programmé en une aventure pleine de suspense. Dans *Vingt mille lieues sous les mers* l'artifice est un peu plus subtil mais également plus révélateur de l'écriture vernienne. On se souvient que le capitaine Nemo sauve du naufrage de l'*Abraham Lincoln* trois individus: Aronnax, professeur du muséum d'Histoire Naturelle et auteur d'un ouvrage sur les *Mystères des grands fonds sous-marins*, son fidèle serviteur Conseil et un harponneur nommé Ned Land. Mais leur sauvetage devient dès le début un emprisonnement puisque Nemo les avertit que jamais ils ne sortiront du *Nautilus* pour éviter qu'ils ne révèlent ses secrets. À force de raconter les beautés sous-marines et la réclusion des héros le livre de Verne courait le risque de devenir monotone. L'écrivain évite cet écueil en opposant la volonté de fuir de Ned Land au plaisir qu'éprouve Aronnax, qui lui a la chance de voir de ses propres yeux les grands fonds sous-marins qu'il étudie et qui aimerait donc que ce voyage ne finisse jamais. Ces deux attitudes produisent une tension qui donne au voyage un suspense essentiel. En fait, la tension habite également dans l'esprit d'Aronnax car, désirant écrire et publier ce qu'il voit, il sait que s'il abandonne le navire il ne pourra jamais découvrir le monde sous-marin et s'il y reste le livre ne verra jamais le jour. L'évasion empêche l'écriture, l'emprisonnement sa publication. Le livre est bien mis en suspens. Mais ne lit-on pas là justement une figuration de l'écriture vernienne? La tension qu'éprouve Aronnax entre son désir de continuer le voyage pour regarder

9 STEVENSON, R. L., «Las narraciones de Julio Verne», in *Ensayos literarios*, Madrid, Hiperión, 1998.

de ses yeux et son désir de l'achever pour pouvoir le raconter n'est autre que celle qui domine le roman de Jules Verne.

Sans doute le roman d'aventures exprime-t-il de façon hyperbolique le plaisir que l'on éprouve en lisant tout texte. En effet, le lecteur du roman d'aventures désire en même temps que le roman s'achève pour pouvoir connaître le dénouement et qu'il n'en finisse pas de terminer pour pouvoir jouir de sa lecture. C'est cette contradiction qui constitue le plaisir de la lecture et qui donne à l'écrivain le mal que l'on sait. Car, comme le remarque Jean-Yves Tadié à propos justement de *Michel Strogoff*, l'auteur est victime de l'aporie:

Comment tenir pendant trois cents pages, une fois le problème posé, l'intrigue exposée? La résistance du romancier doit égaler celle de son héros, et de ses lecteurs. Les incidents devenus bientôt obstacles, s'accroîtront avec la distance parcourue. Ici, deux possibilités: une rhapsodie d'incidents sans lien entre eux, ou une succession avec relation de cause à effet, le récit se faisant tantôt chronique, et tantôt roman à intrigue, balançant de la naïveté à la complexité. En même temps, le charme du roman d'aventures doit être tel que le lecteur ne soit pas plus pressé de voir Strogoff arriver que ne le sont ses adversaires: le mouvement du voyage est décomposé selon la théorie de Zénon, «flèche ailée qui vibre, vole et qui ne vole pas¹⁰.

Chez Verne, la tension entre le désir de continuer et le désir de terminer devient si forte qu'elle se transforme en tentation d'inachèvement. Il est vrai que le roman-feuilleton se caractérise par une certaine dilatation du récit qui s'explique par la nécessité qu'a l'écrivain de tirer le plus grand profit possible d'une histoire qui doit paraître périodiquement. Point de roman court donc. Il faut extraire de l'histoire toute la substance. Or, dans le cas de Verne tout se passe comme si l'allongement devenait le but même du récit. Il suffit de comparer ses oeuvres avec celles d'Alexandre Dumas pour mieux saisir la singularité de l'écriture de Jules Verne. En lisant *Le comte de Monte-Cristo*, qui pourtant comporte plus de 1000 pages, on a rarement la sensation de monotonie, de répétition. C'est que Dumas greffe au récit de la vengeance d'Edmond Dantès de nombreuses histoires parallèles qui en même temps font avancer l'intrigue. Dans *Mathias Sandorf*, qui est, selon l'aveu de Verne, le Monte-Cristo des *Voyages extraordinaires*, pas une seule fois le récit ne s'écarte de son but. Tout est agencé pour aller de la trahison à la vengeance après 700 pages dans un voyage méditerranéen où l'on a souvent

10 TADIÉ, J.-Y., *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 81.

l'impression de ne pas bouger. En réalité, chez Verne on éprouve rarement, en dépit des apparences, la sensation du voyage. C'est peut-être pour cette raison que les adaptations théâtrales de ses oeuvres eurent tant de succès. Tout se passe comme si les personnages verniens apparaissaient sur une scène où seul le décor changeait. Ce n'est plus le héros qui se déplace, mais les tableaux du fond qui se succèdent les uns après les autres, à la manivelle. Courir sur place, tel Achille poursuivant sa tortue, infiniment.

Les romans de Jules Verne poussent jusqu'à la limite le dénouement, au point que l'on a souvent l'impression que jamais les héros n'atteindront leur objectif. Ainsi *Michel Strogoff* qui est sur ce point un véritable tour de force ou *Les tribulations d'un chinois en Chine*. Mais c'est sans doute avec *Les enfants du capitaine Grant* que l'ajournement du dénouement prend le plus l'allure d'une aporie. On se souvient qu'un message trouvé dans une bouteille indiquait l'endroit où le capitaine avait fait naufrage. Mais le caractère fragmentaire de ce texte oblige les héros, notamment le géographe Paganel, à exercer leurs talents interprétatifs. Or, curieusement le voyage devient une sorte de comédie des erreurs, des interprétations erronées. L'erreur est le moteur de l'errance. On ira en Amérique du Sud, en Australie, en Nouvelle-Zélande, et on trouvera, à la fin et quand tout semblait perdu, alors même que les enfants avaient trouvé en la personne de Lord Glenarvan un nouveau père, le capitaine Grant dans une île déserte. Or le désespoir qui envahit si souvent les personnages tout au long du roman n'est en fait que la figuration de la lassitude qui gagne le lecteur. Verne achève son histoire, certes, il la boucle, mais c'est que jamais son public, ni son éditeur, ni, sans doute, sa propre conception littéraire, ne lui auraient permis de laisser un périple semblable inachevé. Mais ce qui perce dans cette histoire, et en général dans *Les voyages extraordinaires*, c'est l'usure d'un modèle narratif où tout doit conduire au dénouement. La façon de conclure ses romans, à la dernière minute, de façon artificielle, souvent forcée, montre bien que pour Verne l'essentiel est ailleurs, a déjà été dit auparavant.

S'il est contraint de boucler ses romans, il ne manque pas de dire dès ses premiers textes que le but véritable ne peut jamais être atteint. Le capitaine Hatteras, après un voyage qui n'en finit pas de terminer, arrive enfin au pôle Nord où se trouve un volcan à l'intérieur duquel il se serait jeté si Altamont ne l'en avait empêché. Le désir d'atteindre le but conduit en définitive à la folie. En effet, de retour en Angleterre, le capitaine Hatteras devra être enfermé dans une maison de santé où il ne cessera de se promener dans une direction constante, «sous l'influence d'une force magnétique», soit vers le pôle. En fait, à y regarder de près, les titres même des romans de Verne sont trompeurs. On sait que jamais Axel et son oncle n'arriveront au centre de la

terre, et *De la terre à la lune*, sous-titré *Trajet direct en 97 heures 20 minutes* ne raconte aucunement un voyage à la lune mais ses préparatifs. Ici ce n'est plus la fin qui n'arrive pas, mais le début qui n'en finit pas de commencer. Quant à *Autour de la lune*, la deuxième partie qui se fit attendre plus de quatre ans, Delabroy a bien montré que Barbicane et ses compagnons passent d'une illusion de l'accès (ils ont l'impression qu'il leur suffirait d'étendre la main pour toucher la lune) à la constatation de l'inaccessibilité de l'inouï. Aussi, conclut Delabroy, Verne ne raconte-t-il rien d'autre qu'un «voyage immobile où, pendant que les corps engraisent, les esprits sont systématiquement déçus dans leur attente»¹¹. Zénon d'Elée à nouveau. Soit le début d'*Autour de la lune*: «Le 30 novembre, à l'heure fixée, au milieu d'un concours extraordinaire de spectateurs, le départ eut lieu et pour la première fois, trois êtres humains, quittant le globe terrestre, s'élançèrent vers les espaces interplanétaires avec la presque certitude d'arriver à leur but». Tout le roman, toute l'écriture vernienne est contenue dans ce «presque». Et un roman comme *Le rayon vert* raconte sous les dehors d'une histoire d'amour les tensions de l'écriture de Jules Verne, la fascination de ce territoire où l'on est toujours sur le point d'atteindre le but.

On se souvient que deux célibataires invétérés, les frères Melvill, qui ont élevé leur nièce, Helena Campbell, lui recommandent d'épouser le pédant Aristobulus Ursiclos. Mais la jeune fille souhaite d'abord avoir vu le rayon vert, ce légendaire phénomène atmosphérique que l'on observe parfois au crépuscule et grâce auquel on voit clair dans son propre cœur. On se rend donc en bateau à l'endroit parfait et juste au moment où on allait voir ce rayon, on aperçoit un bateau en difficultés; Miss Campbell supplie ses oncles d'aller au secours du navire, et c'est ainsi qu'elle rencontre Olivier Sinclair, un peintre et poète qui cherche à découvrir les nuances de la nature, et qui dès lors décide de les accompagner dans la quête du rayon vert. La suite est facile à deviner. À partir de ce moment, le roman devient récit de déceptions: c'est d'abord la présence d'un petit nuage qui vient cacher à la dernière minute le rayon de soleil. Désormais il ne sera plus que question de la météorologie. On ne parlera que de la pluie et du beau temps, ce qui, remarque le narrateur, n'est pas ici une façon de parler pour ne rien dire. Le stéréotype, comme chez Flaubert, prend un sens tout à fait nouveau. Mais les conditions atmosphériques ne seront pas les seuls obstacles

11 DELABROY, J., «Jules Verne, ou le procès de l'aventure et de son livre», in BELLET, R. (éd.), *L'aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 131.

pour voir le crépuscule. En effet, par la suite la présence d'Aristobulos Ursiclos, en passant, par exemple, avec son bateau juste devant leur champ de vision, empêchera à chaque fois d'atteindre l'objectif de ce périple écosais. Bien sûr, le prétendant sera peu à peu remplacé par Olivier Sinclair, façon d'ailleurs de condamner le discours pédant et rigoureusement scientifique d'Ursiclos, le discours si clos dès l'origine, au profit d'un discours poétique et romantique non moins banal. C'est qu'il y a ici un conflit entre deux types de langage qui se résout en fait dans le discours du narrateur, dans la description de la caverne de Fingall où la terminologie scientifique s'entremêle avec un style poétique qui met en relief l'idéal même de l'écriture de Verne. C'est dans cette grotte que Héléna et Olivier resteront enfermés et passeront une sorte de rite initiatique qui leur donnera la clairvoyance dont ils manquaient jusque-là. C'est pourquoi au moment où enfin rien n'empêche de voir le rayon vert, au moment où toute l'expédition regarde ce phénomène, Héléna et Olivier, qui ont déjà vu dans leur cœur au fond la caverne (le rayon de *Verne*), se regardent réciproquement au point d'oublier le rayon vert qu'ils avaient si bien poursuivi. Le but n'est pas atteint, il a été déplacé, détourné. Écarté comme Ursiclos et son discours clos. Ce qui reste, c'est un manque, le désir de ne pas boucler le livre. Car on sent bien à la lecture que Verne aurait aimé laisser son roman inachevé, et que l'échange des regards des amoureux n'est tout compte fait qu'un excellent artifice qui lui a permis d'atteindre le but sans l'atteindre, de finir sans terminer.

L'oeuvre de Jules Verne est au centre d'une dialectique de l'achèvement et de l'inachèvement. C'est pourquoi les tentations de ne pas conclure ses livres sont parfaitement compatibles avec la volonté d'achever les romans de l'Autre. Ainsi, bien qu'en 1864 dans son article sur Edgar Allan Poe il avouait qu'il aurait fallu un plus audacieux que lui pour achever le récit là où Arthur Gordon Pym l'avait interrompu, pour «s'avancer dans le domaine des choses impossibles», vers la fin de sa carrière, en 1897, il n'hésitera plus à reprendre le roman de Poe et même à expliquer la destinée de Pym dans *Le Sphinx des Glaces*. S'il est vrai, comme signale Alvaro Mutis, que conclure un livre produit une sensation de mort, alors conclure le livre de Poe, le plus grand poète du monde d'après Verne, est une façon transparente de tuer le Père. Quoi qu'il en soit, dans cette «seconde partie», Verne offre même un résumé du roman de Poe au 5ème chapitre où il ne manque pas de constater l'inachèvement du récit de Pym: «C'est ainsi que [se termine ce bizarre roman]... ou plutôt qu'il ne se termine pas.» Terminer sans terminer, là est la question. Jules Verne écrit à une époque où commence à percer ici et là une crise de l'oeuvre totale, parfaite, fermée sur elle-même, telle que la

rêvaient les romantiques. Comme le montre Marco Kunz¹², après l'échec romantique l'artiste peut certes poursuivre un but comme un horizon qui s'éloigne toujours, mais la prétention de l'avoir atteint est devenue de nos jours fort suspecte. C'est ainsi que l'on pourrait expliquer le nombre considérable de textes fragmentaires ou inachevés qui dès la fin du XIXe siècle (et même avant, comme chez Poe) font leur apparition.

Tout se passe, constate Almuth Gresillon, comme si pour des pans entiers de la production intellectuelle le principe classique —du moins en occident— des entités finies, des oeuvres et des modèles clôturés et des formes achevées avait, avec les temps modernes, cédé la place à un principe diamétralement opposé: celui de la structure ouverte et de la forme inachevée, inachevée par essence et non par accident¹³.

Si Flaubert n'a pas terminé *Bouvard et Pécuchet* ce n'est pas seulement parce que la mort l'en a empêché mais aussi parce que l'entreprise des deux cloportes était inachevable par essence. Au centre du récit se tenait en effet l'impossibilité d'appréhender le réel et par conséquent toute odyssee cherchant à décrire la totalité du savoir devait rester inachevée. De même, Musil aurait pu continuer à écrire infiniment son *Homme sans qualités* si la mort n'était venu interrompre son travail. Il y a aussi des écrivains qui font de l'inachèvement le sujet même de leur roman. C'est le cas de Kafka dans *Le château* ou de Dino Buzzati dans *Le désert des Tartares*. Or il est curieux (ou significatif, c'est selon) de constater que ces deux oeuvres gardent une certaine parenté avec celle de Jules Verne.

Dans *Le désert des Tartares*, un officier nommé Giovanni Drogo est envoyé à une forteresse aux confins du pays pour y surveiller une hypothétique et improbable invasion des Tartares. Le ressort du roman est dans son absence d'intrigue car Drogo attendra en vain l'arrivée des Tartares et mourra sans que le moindre événement se soit produit. Mais cette vaine attente n'est-elle pas justement l'exact revers de l'aventure de Michel Strogoff qui lui n'en finit pas d'atteindre Irkoutsk pour avertir justement le frère du Tzar de l'invasion des Tartares? Outre la ressemblance du nom des protagonistes (Strogoff-Drogo: il suffit d'enlever au nom vernien l'allure slave), on remarquera que lorsqu'il arrive à la frontière du sud de la Sibérie, Michel Strogoff fait attention aux fortins qui servaient jadis aux détache-

12 KUNZ, M., *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.

13 GRESILLON, A. et alii, «On achève bien les... textes. Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire», in *DRLAV*, n° 34-35, 1980, p. 49.

ments de Cosaques pour se protéger contre les Tartares mais que l'on avait abandonnés croyant que les hordes avaient été réduites à une soumission absolue. Et par la suite le narrateur expliquera qu'à leur passage «c'était un désert que les Tartares faisaient derrière eux, et les Russes ne l'auraient pas franchi sans peine». Le désert des Tartares, en effet. On a souvent signalé le côté kafkien de l'oeuvre de Buzzati. Elle ressemble effectivement sur plus d'un point au *Château* de Kafka.

Chez Kafka il est à nouveau question d'une forteresse. Il ne sera pas vain pour notre propos de rappeler l'ensemble de l'intrigue du *Château*, de mettre en évidence quelques faits qui passent parfois inaperçus. Un étranger nommé K arrive un soir à l'auberge d'un village où il prétend passer la nuit. Mais il est réveillé tout d'un coup par l'aubergiste et un jeune homme qui lui réclame la permission de demeurer au château du comte de WestWest ou, ce qui revient au même, au village. Comme K déclare qu'il est l'arpenteur que le comte a fait venir, le jeune homme décide de se renseigner au téléphone. Le fait qu'une auberge de village dispose d'un appareil semblable surprend agréablement l'arpenteur, et tout au long du roman on observera que la communication entre l'auberge et le château ne se réalise (et encore avec combien de difficultés!) qu'au moyen du téléphone. Ainsi par la suite K téléphonera lui-même au château et ce qu'il entendra sera une sorte de «bourdonnement d'une infinité de voix enfantines, mais ce n'était pas un vrai bourdonnement, c'était le chant de voix lointaines, de voix extrêmement lointaines, on eût dit que ces milliers de voix s'unissaient d'impossible façon pour former une seule voix, aiguë mais forte, et qui frappait le tympan comme si elle eût demandé à pénétrer quelque chose de plus profond qu'une pauvre oreille». Drôle d'appareil qui communique avec un château qui s'apparente à un opéra. Si les voix sont enfantines, c'est parce que le château est lié à l'enfance. En effet, quand K. décide de se rendre pour la première fois au château qui se détache nettement en-haut et qui semble parfaitement accessible, quand il approche un peu plus du bâtiment il ne peut éviter de songer à sa ville natale et même de comparer la tour au clocher de son village. Et c'est, de façon bien significative, à ce moment que l'instituteur (qui lui parlera par la suite en français) et les enfants sortent de l'église. Atteindre le château équivaldrait donc, si l'on y parvenait, à retourner au monde de l'enfance, au pays natal. Avancer pour mieux revenir en arrière. On ne s'étonnera pas dans ce contexte que le chemin qui conduit au château semble si long à K, que le village lui paraisse ne prendre jamais fin et qu'il finisse par s'enfoncer si bien dans la neige qu'il ne pourra même plus avancer. On connaît la suite. K cherchera à accéder au château par l'intermédiaire des femmes mais aucune de ses tentatives ne réussira et, d'après le témoignage

de Max Brod, s'il n'était pas mort auparavant Franz Kafka aurait fait mourir K d'épuisement. Jorge Luis Borges voyait dans l'aporie contre le mouvement de Zénon d'Elée la première préfiguration de l'univers du *Château* de Kafka. Il est vrai que l'arpenteur devait mesurer un terrain incommensurable où le but s'éloigne à mesure que l'on approche. Achille comme premier héros kafkien. Il est temps de décliner: Zénon, Franz Kafka, Jules Verne. Ou, comme dirait Céline, d'un château l'autre. Du *château* de Kafka au *château des Carpathes* de Jules Verne.

Près du village de Werst, en Transylvanie, se dresse le château des Carpathes qui depuis le départ du dernier représentant de ses seigneurs, Rodolphe de Gortz, est complètement abandonné et fui par tous tant les rumeurs alarmantes et les folles légendes circulent à son sujet. En réalité le village de Werst, tout comme celui du comte de WestWest chez Kafka, n'est qu'une rue, «rien qu'une rue large, dont les pentes brusques rendent la montée et la descente assez pénibles». On est toujours, comme on le verra, dans le sillage de Zénon. Ce village ne figure pas d'ailleurs sur les cartes, nous avertit le narrateur, et même les noms des personnages semblent assez déplacés. En effet, remarque Robert Pourvoyeur¹⁴ dans un essai sur les noms étrangers chez Jules Verne, dans *Le château des Carpathes* on porte des noms qui, en dépit de l'environnement ne sont ni d'origine hongroise ni roumaine, mais allemands ou slaves-occidentaux. Le berger s'appelle Frik, le juge Koltz, le médecin Patak, le héros local Nic Deck et l'étranger qui viendra résoudre le mystère du château Franz de Telek. Que de K pour si peu de noms! K de Franz Kafka, cet écrivain slave qui écrivait en allemand. Comme si, paradoxalement, Jules Verne récrivait *Le château*. Mais revenons à l'intrigue. Un jour une fumée est aperçue au faite du château et immédiatement surgit dans l'esprit naïf de la population de ces contrées la certitude que ces domaines sont hantés. Afin de résoudre ce mystère, les grosses têtes du village se réunissent alors dans l'auberge et décident d'envoyer au château deux observateurs: le docteur Patak, un poltron qui ne veut absolument pas s'y rendre de peur de ne jamais en revenir, et le forestier Nic Deck. Or dès que Nic Deck accepte la mission, une voix mystérieuse se fait entendre au milieu du silence général qui l'avertit de ne pas se rendre au burg où il lui arrivera malheur. Une fois l'épouvante passée, on cherchera en vain à découvrir l'auteur de ces mots à l'intérieur de l'auberge. Fantômes ou

14 POURVOYEUR, R., «L'invention des noms étrangers chez Jules Verne», in BESSIÈRE, J. (éd), *Modernités de Jules Verne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 80.

vision, Nic ne renonce pas à partir le lendemain. En fait, le forestier se fait un devoir d'atteindre le château, même si le parcours n'est point facile, même s'il lui semble infranchissable. Comme chez Kafka, le héros envisage l'aventure comme un combat avec le château. La route est pénible, un inextricable fouillis de broussailles empêche le passage, il faut se détourner du droit chemin et mille fois il semble qu'ils n'arriveront pas au pied du donjon qui disparaît même parfois de leur regard. Finalement ils atteignent à ses domaines, mais quand Nic se dispose à grimper la muraille le docteur Patak sent qu'il ne peut se déplacer, qu'il est comme cloué au sol. Comme K dans la neige. La tentative d'escalade n'atteindra pas son objectif, on s'y attendait, car Nic Deck sera frappé, comme le lui annonçait la voix, par une sorte de coup de foudre. Le château est hanté et les voix de l'auberge, qui parviennent du château, semblent bel et bien surnaturelles.

C'est à cette auberge qu'arrive un soir, comme K encore une fois, Franz de Telek, le véritable héros de cette histoire, qui voyage dans les Carpathes pour oublier la mort de la cantatrice Stilla qu'il allait épouser. Or, étant seul dans la salle de l'auberge il entend justement la voix de la cantatrice chanter une romance, cette voix précisément qui jadis envoûtait si bien le baron de Gortz que celui-ci l'avait poursuivi partout où elle chantait jusqu'au jour où elle mourut sur scène. La voix et la découverte que le château appartient, comme par hasard, à son ennemi, au baron, exerceront sur Franz une influence irrésistible de sorte que rien ne pourra le retenir de se rendre au burg, ce château qui lui rappellera celui de son père, là où il voulait aller vivre avec la Stilla. Comme chez Kafka, on va de l'avant pour mieux revenir en arrière. Car ce que Franz découvrira, après avoir vaincu mille difficultés, après avoir parcouru toute sorte de dédales, après avoir traversé des corridors interminables, quand il sera si épuisé qu'il devra s'arrêter, c'est la Stilla vivante. Ou presque. Elle est là devant le baron de Gortz en train de chanter la cavatine (*voglio morire*) comme elle l'avait fait pour la dernière fois à l'opéra de San Carlo, cette cavatine que la mort était venue interrompre. Franz reconnaît les inflexions de la voix de cette représentation, il suit fasciné la chanson et s'aperçoit que la scène est identique. Si ressemblante qu'au même instant où la Stilla était tombée morte, la chanson s'interrompt. Jamais Franz ni le baron n'écouteront la fin de la chanson. La fascination de l'inachèvement est enfin exprimée en toutes lettres. L'artifice est alors dévoilé par le narrateur. L'explication sera du registre scientifique: la Stilla du château n'était qu'une image reproduite grâce à un appareil de miroirs conçu par Orfanik, le savant génial qui était au service du baron, et la voix un enregistrement que le scientifique avait réalisé lors de la dernière représentation et qu'il reproduisait au moyen d'un phonographe. Verne ne man-

quera pas de faire alors l'éloge d'Edison, et d'expliquer que les voix parvenaient du château à l'auberge de Werst grâce à un téléphone habilement caché. Voix d'opéra téléphoniques qui communiquent une auberge de village et un château, corridors interminables, chemins où le but semble s'échapper, parcours épuisant, voyage où l'on avance pour mieux retourner au point de départ, cantatrice qui n'en finit pas de chanter, qui ne finira jamais de chanter. L'univers de Jules Verne est décidément kafkaïen. Franz de Telek, ce malheureux qui sombrera à la fin dans la folie, qui ne cessera d'écouter, comme le faisait son ennemi, cette cavatine infiniment inachevée. Franz de Telek, l'homme qui entendait la voix au téléphone: Franz K, Franz Kafka, le semblable, le frère. Ce qui n'était que fascination et tentation de l'inachèvement deviendra bel et bien sous la plume de Kafka l'une des idées maîtresses de sa poétique. Le roman moderne comme lecture du roman d'aventures, comme radicalisation, comme mise en scène de la tension entre l'achèvement et l'inachèvement qui habite au fond du récit vernien. Jules Verne ou le tour du monde toujours à refaire. Un voyage à reculons...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Les citations de Jules Verne appartiennent aux romans correspondants publiés en 1966 par Le Livre de Poche, Hachette.
- BARTHES, R., «Nautilus et Bateau Ivre», in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.
- BUTOR, M., «Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne», in *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 35-94.
- DELABROY, J., «Jules Verne, ou le procès de l'aventure et de son livre», in BELLET, R. (éd.), *L'aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, pp. 127-137.
- GRESILLON, A. *et alii*, «On achève bien les... textes. Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire», in *DRLAV*, n° 34-35, 1980, pp. 49-73.
- KUNZ, M., *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.
- MACHEREY, P., «Jules Verne ou le récit en défaut», in *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, pp.183-275.

- PERROT, M., «Le monde sous globe ou la fin de l'aventure», in *Communications*, n° 49, 1989, pp. 207-211.
- POURVOYEUR, R., «L'invention des noms étrangers chez Jules Verne», in BESSIÈRE, J. (éd.), *Modernités de Jules Verne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 69-86.
- SALABERT, M., *Julio Verne ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- SEGALEN, V., *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978.
- SERRES, M., *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974.
- STEVENSON, R. L., «Las narraciones de Julio Verne», in *Ensayos literarios*, Madrid, Hiperión, 1998, pp. 129-134.
- TADIÉ, J. - Y., *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.
- VIERNE, S., *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, PUF, 1989.

LA CIUDAD: ESPACIO REAL, ESPACIO SOÑADO. EL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

INMACULADA ILLANES ORTEGA
Universidad de Sevilla

En el prefacio a su primer volumen de relatos (*Le musée noir*, 1948), André Pieyre de Mandiargues se refiere a la magia que nace de la confluencia de determinados momentos (luces) con determinados espacios y materias: «Par ces chocs, par ces combinaisons d'auréoles, naît ce que l'on a communément entendu sous le nom d'atmosphère: un climat propice à la transfiguration des phénomènes sensibles». De este modo, el mundo ofrece al espectador sensible un espectáculo único, fantástico y significativo, en el que la realidad, invadida por lo maravilloso, muestra su rostro más auténtico.

Es del sentimiento de «émerveillement» ante el descubrimiento de los innumerables objetos maravillosos que ofrece el mundo exterior de donde surge, en su opinión, el deseo de creación del artista. Sea cual sea el soporte elegido para ello, la creación artística consistirá, por tanto, en la producción de objetos mágicos, capaces de generar ese fenómeno sorprendente y revelador, de re-crear la maravilla de la eclosión de la realidad oculta en el mundo sensible¹. Los pintores (sobre todo los modernos) han ilustrado a menudo este territorio mágico de sombras y reflejos, que, no obstante (según el autor), pertenece a los poetas: la escritura se transforma así en «espejo de

1 Cf. MANDIARGUES, A.P. de, «Pourquoi?», in *Deuxième belvédère*, Paris, Grasset, coll. «Les Cahiers Rouges», 1962.

la naturaleza», capaz de reproducir a cada lectura el espectáculo de la transfiguración de los fenómenos sensibles.

Hemos de señalar, llegados a este punto, que para Mandiargues (al contrario que para su amigo Breton), no existe distinción entre poesía y escritura², como tampoco el término «mundo natural» excluye los objetos artificiales, creados por el hombre. Un poema, un cuadro o una pared son considerados objetos mágicos, al mismo nivel que una mujer, una serpiente, una orquídea, un trozo de cristal de roca o unas motas de polvo. Y, del mismo modo, la atmósfera mágica puede surgir en cualquier espacio, abierto o cerrado, natural o artificial, en que se den las condiciones propicias para ello.

Ciertamente, así lo pone de manifiesto la gran variedad de espacios presentes en la narrativa mandiarguiana. De los acantilados normandos a las playas mediterráneas, del desierto mexicano a los frondosos bosques germanos, de la blancura de las laderas nevadas a la oscuridad de minas o grutas, los personajes se mueven por espacios diversos, que entretejen una red cargada de significación simbólica.

Los numerosos viajes del autor y su especial sensibilidad para percibir la magia de la materia le proporcionarán un material inestimable para la construcción de su propio universo narrativo, donde los colores, las texturas, las formas, los olores y los sonidos cobran singular importancia en la creación de un espacio que, surgido de la realidad, la refleja, transformándola hasta convertirla en espacio irreal, ensoñado, cargado de subjetivismo y de valor representativo y simbólico.

Hemos elegido el espacio urbano como objeto de nuestro análisis porque su consideración nos permitirá mostrar con claridad cómo la escritura mandiarguiana reelabora el material tomado de la realidad extra-literaria para crear un espacio propio, regido por nuevas leyes, a la manera en que el inconsciente reelabora en los sueños elementos de lo vivido de acuerdo con unas reglas narrativas particulares.

Conocido es el interés del autor por el mundo de lo onírico que, a diferencia de lo que ocurre con muchos surrealistas, se encuentra menos ligado en su caso a una simpatía por las teorías del psicoanálisis que a una fascinación por lo esotérico, la astrología y las ciencias de lo oculto, que cultivó a lo largo de su vida. Durante años, Mandiargues anotó cuidadosamente los sueños que recordaba al despertar, un material que confesó utilizar habitualmente para la creación de sus escritos de ficción.

² Cf. MANDIARGUES, A.P. de, *Le désordre de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 132.

Por otra parte, la ciudad se convierte en actante fundamental en determinados relatos en los que la acción se reduce por momentos al simple deambular por las calles de un personaje que observa cuanto le rodea para descubrir fascinado las sorpresas que se ocultan en cualquier rincón, tras una puerta cualquiera.

De entre ellos, hemos seleccionado para nuestro estudio tres títulos que nos permitirán analizar otros tantos modelos de espacios urbanos en los que el mundo real y el mundo onírico se combinan, dando lugar a un universo particular, íntimo y subjetivo, a ese espacio mágico en el que se manifiesta la transformación de los fenómenos sensibles:

- Barcelona, ciudad donde se desarrolla la acción de *La marge* (1967), como modelo de encarnación en un espacio real de una subjetividad onírica.
- París, espacio cotidiano que sirve de punto de partida para la construcción de una ensoñación personal en *Tout disparaître* (1987).
- Y Borgorotondo, la ciudad irreal, ficción onírica creada a partir de elementos tomados del mundo real, en *Marbre ou les mystères de l'Italie* (1953).

LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS: BARCELONA

En *La marge*, el lector acompaña al protagonista, Sigismond Pons, en su visita de tres días a Barcelona. El viaje, absolutamente excepcional, surge de la propuesta de sustitución en su trabajo por parte de un primo, viajante de vinos, que acude frecuentemente a la ciudad condal por motivos laborales. Sin embargo, ninguna actividad mercantil se incluye en la detallada descripción que el narrador hace de cada una de las jornadas pasadas por Pons en la capital catalana. Y es que los negocios no son sino la excusa que oculta los verdaderos motivos de este viaje: disfrutar de los múltiples placeres que, según el agente comercial, la ciudad ofrece al visitante masculino. Incitado por los comentarios de su primo, Sigismond decide romper con su fidelidad conyugal de cinco años para tratar de encarnar en la realidad las fantasías que, hasta el momento, han pertenecido al secreto mundo de los sueños:

Or il est indéniable aussi que les rêves qui l'emmenaient naguère, en secret, dans le quartier de plaisir de certain port méditerranéen situé hors de toute réalité, lui ont été brusquement remis en mémoire par la proposition d'Antonin Pons, comme si de plain-pied un passage dissimulé lui avait été

montré pour se rendre en chair et en os dans l'espace imaginaire, et que rien autant que cela ne l'a persuadé d'accepter (pp. 21-2)³.

Barcelona se convierte así en la proyección de un espacio soñado, nacido de los deseos más personales y ocultos. En sus calles, en sus locales, fundamentalmente en la zona del Barrio Chino, Pons buscará identificar en el mundo real los elementos constitutivos de sus fantasías oníricas. Sin embargo, la proyección de su inconsciente sobre el espacio real escapará (como no puede ser de otro modo) a su voluntad, surgiendo aspectos no previstos inicialmente que condicionarán de modo definitivo su modo de percibir y de vivir la ciudad.

La narración, omnisciente y focalizada frecuentemente en el interior del protagonista, relata minuciosamente las actividades y, sobre todo, las percepciones y sensaciones de éste en su descubrimiento progresivo de la ciudad, desde su llegada e instalación en un modesto hotel de la calle Escudillers. De este modo, el texto consigna cada detalle del recorrido por las calles del barrio antiguo, las Ramblas, el puerto, etc., registrando imágenes, colores, olores y sonidos (letreros) que atraen la atención del atento observador, en lo que constituye una minuciosa reconstrucción del espacio real:

[...] il va vite à gauche et se jette, au coin du restaurant Los Caracoles, dans la calle Nueva de San Francisco.

Plus étroite qu'Escudillers, celle-là est beaucoup moins passagère, dépourvue de trottoirs, et si elle est ombreuse à toutes les heures où le soleil n'est pas à la verticale on ne cherchera pas d'autre raison à l'odeur de relent qui semble monter du bas des murs. [...] son regard va des pavés disjoints aux enseignes brillantes qui fleurissent au-dessus des portes et des fenêtres, avec un air d'orchidées parasites des sombres troncs qui les souffrent. Ainsi, retenu par la belle couleur des plaques, il met au catalogue le bar de La Macarena, celui du Patio Andaluz, la brasserie El Camarote, et tout à la suite il prononce des mots que sans s'efforcer à les comprendre il enregistre: «Tu Tú Droguería – Pinturas Titanlux – Colores Nerca – para beber, agua Fonter, bodega los tres hermanos»... (pp. 24-5).

Evidentemente, Mandiargues conoce bien los lugares que describe con tanta minuciosidad. De sus diversos viajes a nuestro país, él mismo destacará su predilección por Cataluña, motivada en gran medida por su simpatía

³ Las referencias a las páginas corresponden a la edición del texto en la colección Folio, Gallimard, 1993.

por aquellos que luchan contra la represión de una dictadura que le produce un nada disimulado desprecio⁴.

Un importante trabajo de observación directa subyace, por tanto, a esta reproducción detallada del espacio real, ofrecida al lector al modo de un registro directo de la percepción sensible.

Edificios, calles y monumentos son consignados con precisión, pero también los elementos vivos del espacio urbano: transeúntes en el ajeteo de sus actividades cotidianas, guardias civiles, camareros, turistas, niños que juegan en las calles... Y, por encima de todo, la particular fauna nocturna que puebla los locales y calles del Barrio Chino: prostitutas cuyo estridente vestuario (en tonos rosas y anaranjados según la moda del momento) mal puede disimular la miseria decadente de quienes no cuentan con otra oportunidad para sobrevivir; burgueses en busca de evasión de la monotonía en el frenesí un tanto patético de los espectáculos teatrales y, destacados de un modo especial, los marinos de un barco norteamericano atracado en el puerto, encarnación de la «invasión» de la ciudad por parte de una masculinidad embrutecida en busca de la satisfacción de sus instintos.

Con todo ello, la imagen de la ciudad resulta un tanto decepcionante para Pons. Y es que la realidad se impone con fuerza insuperable a los juegos de la fantasía: la Barcelona de los años sesenta, dominada por la triste mediocridad que impone la dictadura franquista, está lejos de corresponder a la imagen ideal de paraíso de los placeres prohibidos descrita por el primo fanfarrón. El Barrio Chino, el Paralelo, el Molino... apenas consiguen disimular bajo su estruendosa luminosidad el patetismo de un mercado cuya forma de pago lleva el sello de la represión.

Des cinémas, des théâtres de variétés, des restaurants, des bars, un parc d'attractions diverses sont en vue sur le trottoir opposé, plus riche que celui à l'angle duquel Sigismond se tient, et ce qu'à grand renfort de feux clignotants et de sonneries ces établissements dans la présente actualité proposent en échange de quelques banknotes ou pièces de monnaie à l'effigie du furhoncle⁵ ne rentre-t-il pas dans la vaste catégorie des plaisirs? (p. 96).

4 Soudain il pense au peuple catalan, avec lequel il se sent lié d'amitié autant que de solidarité. Aura-t-il la force, celui-là de n'accepter pas d'être un vaincu toujours? Sera-t-il capable de vouloir de la liberté autre chose que quelques parties de ballon, quelques corridas, quelques sardanes et quelques plaisirs sexuels aux heures de permission? Vivra-t-il fièrement? La réponse que Sigismond se donne (ou qui lui est donnée) est affirmative (p. 249).

5 Sigismond designa con este neologismo peyorativo al general Franco.

Sin embargo, pese a la minuciosidad en la consignación de los detalles, la «objetividad» de la descripción no es sino aparente, puesto que la percepción ha de pasar necesariamente por el filtro de la subjetividad. Entre la infinidad de estímulos que se le ofrecen, la atención del observador se centra en aquellos que ejercen sobre él una atracción particular. Esta selección, nunca del todo consciente, responde a impulsos que se esconden en lo más recóndito de su espíritu. La percepción es pues filtrada por la subjetividad, que transforma el simple registro de datos sensibles en expresión de una conciencia individual.

Un claro ejemplo de ello es la descripción de la visita de Pons al célebre monumento a Colón, un elemento que pertenece al repertorio turístico básico de la ciudad y que, sin embargo, se convierte para el protagonista en un objeto singular cuya significación va más allá de la de un simple mirador turístico.

On peut donc, surprise! monter dans le globe (car il ne fait aucun doute que c'est celui-là qui est désigné sous le terme assez inexact de coupole), on peut aller dans le gland (mot plus juste) de l'éminent phallus, et pour être élevé, comme par un pieux symbole, il faut commencer par descendre (p. 37).

Será precisamente una reproducción de este fálico monumento, en forma de botella de licor, la que sellará el compromiso del viajero de no dejar que la realidad irrumpa con toda su crudeza en el «espacio de libertad» que ha decidido concederse durante estos tres días de estancia en Barcelona. Una precaución, por otra parte, claramente insuficiente, pues, aunque la carta portadora de malas noticias (la muerte de su esposa y de su único hijo) permanezca cerrada y sellada por el peso de la botella, la intuición de su nefasto contenido basta para despertar fantasmas ocultos y evocaciones dolorosas, que terminarán por arruinar las promesas de placer y la aparente libertad de movimientos.

El recuerdo de Sergine, la esposa cuya muerte se intuye, y de Gédéon Pons, el padre temible y despreciado, se convierten en compañía ineludible de Sigismond durante su escapada barcelonesa. Cada movimiento, cada visita y cada experiencia estarán condicionados (con inevitables consecuencias sobre el placer que producen) por la evocación de uno o de ambos fantasmas.

Así, la semejanza de la estatua de Federico Soler con la denostada figura paterna servirá de catalizador de las sensaciones que provoca la degustación de un menú local, reduciendo notablemente su disfrute.

De igual modo, Sergine se erige en fantasma que acompaña a Sigismond en su recorrido. Aunque trate de dejarla al margen de sus excursiones nocturnas, su presencia se filtra incluso durante los furtivos encuentros con la prostituta Juanita, transformándose las promesas de placer en una triste decepción. El propio Sigismond es consciente de que sus movimientos están condicionados por la evocación de su esposa y decide la dirección de sus pasos en función de lo que ella hubiese pensado, dicho o deseado en cada momento, si estuviese realmente a su lado.

De este modo, es el interés de ella por el arte el que le lleva a visitar el Museo Nacional de Cataluña, donde contemplará con notable disgusto la carnicería delirante de las pinturas religiosas.

Oui, la première impression qu'il retire du musée catalan est de s'être fourvoyé dans une boucherie spéciale, officielle et luxueuse. [...] ailleurs, le curieux d'art croit reconnaître un château en viande ainsi qu'une pièce montée, avec des hommes et des femmes en viande, vêtus de viande, penchés à de petites fenêtres coupées en pleine viande, et la bastille autant que ses habitants a les tons rutilants et cyanosés du bœuf à l'étal (p. 131).

Será, sin embargo, su propio interés el que le llevará a visitar otro lugar emblemático de la ciudad, «museo» éste de la sensualidad y de la vida⁶: el mercado de San José. La descripción de las mercancías que se ofrecen en los puestos, auténtica orgía para los sentidos, se une al placer de la contemplación de la sensualidad (esta vez real, en contraste con la del mercado carnal nocturno) de las mujeres que pueblan este auténtico santuario del placer.

Esta visita al mercado, concesión sin duda del autor a sus propias pasiones, constituye, por otra parte, la única experiencia netamente positiva de la estancia de Pons en Barcelona. El mercado escapa a la mediocridad dominante en el resto de la ciudad y logra vencer la apatía con la que el observador la contempla, convirtiéndose en refugio fugaz donde sumergirse en un universo de placer de los sentidos y escapar a los fantasmas que le persiguen, al modo de un pasajero encantamiento que no tardará en devolverlo a la decepcionante realidad.

Una realidad que, en cualquier caso, le es ajena. Desde su llegada a la ciudad, Pons escoge la posición de observador, de testigo anónimo que explora un mundo en el que no busca integrarse:

6 «Toujours il a aimé les marches des villes (que l'on aime à proportion de l'amour qu'on a pour la vie)» (p. 196).

Solitaire en tout cas au sein d'un milieu qu'il peut laisser extérieur à sa personne ainsi qu'un spectacle. Témoin anonyme entre une multitude de choses et d'êtres dont les rapports avec lui n'auront aucun poids s'il ne veut pas leur en accorder, ni plus ni moins que dans un songe remémoré (p. 19).

Tras intuir la desgracia que anuncia la carta recibida, su posición se afianza. Envuelto en una imaginaria burbuja que le protege del contacto directo con el exterior, el protagonista asiste al espectáculo que la ciudad le ofrece, al desfile de lugares y personajes, pero situándose voluntariamente «al margen» de los mismos, al modo de un espectador de teatro. Es una última concesión personal antes de asumir la dura realidad de los hechos. La experiencia barcelonesa se percibe, se siente, pero permanece en un estatus de irrealidad, perteneciente al espacio de la conciencia, como un «sueño recordado». Transcurrido el plazo de tres días, la burbuja estallará y Pons despertará definitivamente de su sueño.

LA CIUDAD ENSOÑADA: PARÍS

Si la representación de Barcelona constituye un intento de encarnación en la realidad de un espacio soñado, el caso de París en *Tout disparaîtra* es justamente el inverso. Hugo Arnold, el protagonista de este relato, conoce bien la ciudad, en la que reside habitualmente, y es precisamente de ese carácter familiar de donde surge el deseo de jugar con el universo cotidiano, de transfigurarlo mediante la ensoñación para convertirlo en un espacio mágico, expresión de la propia conciencia:

Aujourd'hui, s'est-il dit, Paris est beau, et devant l'entrée du Palais Royal son esprit encore une fois s'égare à l'intérieur, sous les colonnades obscures où si souvent et si longtemps il a déambulé, d'une galerie à l'opposée [...] Ne donne-t-il pas envie de jouer au fantôme dans une nuit telle que celle de la pleine lune du 25 mai qui va commencer quelques heures après le coucher du soleil régnant dans l'actualité? Rencontrer un galant fantôme, fût-il artificiel et joué seulement par une comédienne habile, Hugo Arnold a rêvé souvent de cela et il sait bien que sans hésiter il serait entré dans le jeu (pp. 11-12)⁷.

Se trata, pues, en esta ocasión, de transformar el espacio real en imaginario, sin que existan límites claramente definidos entre uno y otro. Arnold sale de casa con el objetivo de visitar a una anticuaria y con el ánimo predis-

⁷ Las referencias corresponden a la edición Gallimard, Folio, 1989.

puesto para hacer realidad el juego tantas veces soñado. Y será en un espacio real, precisamente delimitado, donde, sin transición, se producirá el deslizamiento hacia lo imaginario. El metro, lugar cotidiano de prisas y bullicio, se convierte (una vez más) en espacio mágico: como las grutas, las minas o las profundidades marinas, el subterráneo urbano supone una penetración del sujeto en las entrañas del mundo natural, un acercamiento a su realidad profunda y, por tanto, una invocación a la «transfiguración de los fenómenos sensibles».

Así, durante el viaje en el tren suburbano, el protagonista fijará su atención en una mujer que, sabiéndose observada, despliega ante él sus artes de seducción. Atrapado por esta enigmática desconocida, Arnold iniciará con ella un particular juego, abandonándose a participar en un calculado ritual con la promesa del descubrimiento de placeres inimaginables.

Toda la puesta en escena de este singular «jeu de rôles», con rigurosas normas dictadas por la que se dice «actriz y cortesana», tiene lugar en el contexto general del espacio parisino. El narrador establece con precisión los nombres de las estaciones de metro en que se mueven los personajes, sus desplazamientos por el Barrio Latino, su visita a la iglesia de Saint-Germain-des-Près, y, más tarde, el indeciso deambular de Arnold por las orillas del Sena (con referencias al Pont-Neuf, a la estatua ecuestre de Henri IV y al Jardin du Vert-Galant).

Ciertamente, la descripción de los lugares parisinos difiere de la que se hace de Barcelona en *La marge*. El protagonista-observador no descubre en esta ocasión un lugar nuevo, sino que transita por un medio familiar⁸. La conciencia no registra, pues, todos los datos de la percepción, sino sólo aquellos que son especialmente relevantes en relación con la imagen habitual:

Ce n'est certes pas un apaisement qu'après avoir passé la première moitié du pont, presque en face de la statue équestre d'Henri IV, lui procure une façade ancienne qui porte au balcon central de son second étage un très grand drap noir mis à sécher peut-être, s'il retombe sans faire un pli sur la fenêtre d'au-dessous qu'il aveugle, ou bien accroché là pour appeler le peuple à une anarchie future. Mais les passants, point nombreux, vont leur train de fourmis pressées, et aucun ne s'arrête pour contempler l'emblème libertaire ou le funèbre linceul (pp. 184-5).

8 También para el lector potencial, Barcelona es probablemente una ciudad menos conocida que París.

Esto no impide, sin embargo, que la «aventura» de Arnold se encuentre perfectamente anclada en el decorado parisino. Los elementos del espacio circundante son minuciosamente consignados por la conciencia del sujeto que los percibe, una precisión que constituye una especie de «coartada de realidad» para los hechos que se narran. La experiencia del protagonista se encuentra ciertamente en los límites de lo creíble y parece contener más elementos imaginarios que verosímiles, pero la rigurosa referencialidad espacial actúa como factor de equilibrio en la balanza interpretativa.

En cualquier caso, pese a la «objetividad» en la descripción espacial, el relato se desliza progresivamente hacia la irrealidad, dominado por la fuerte presencia de la imaginación. Desde que Arnold decide abandonar sus proyectos iniciales para entrar directamente en el juego que le propone la desconocida, el espacio real se transforma. La estación *Saint-Germain-des-Prés* se convierte en un particular escenario teatral en el que, desde andenes opuestos, ambos personajes mantienen una extraña conversación en la que el telón de los trenes que pasan en uno u otro sentido se encarga de marcar la división en «actos». Tanto en el mundo subterráneo, como en la superficie, cuando Arnold y Miriam circulan por el boulevard e incluso entran en la iglesia, el espacio parisino aparece convertido en un simple decorado en el que evolucionan los personajes. Incluso los transeúntes se transforman en figurantes, cuyo aspecto físico y comportamiento contribuyen a la creación de una «atmósfera» particular. El joven rubio, el «voyeur» japonés y la ardiente turista escandinava anticipan y aceleran el desarrollo de los acontecimientos: incentivan el deseo de Hugo, entregándolo definitivamente al control de Miriam, al tiempo que introducen algunos elementos significativos del universo al que ésta pertenece.

El abandono de las coordenadas espaciales de la realidad para entrar en el universo de lo imaginario se hace evidente cuando Miriam impone a Hugo estrictas condiciones para conducirlo a su templo del placer:

Tu marcheras, et nous n'irons que quand tu seras assez désorienté pour ignorer où tu te trouves [...] Tu fuiras dorénavant des yeux les plaques indicatrices des noms des rues. Elles sont interdites à ton regard (pp. 105-6).

Ese deambular, mirando al suelo, por las calles de la «Rive Gauche», destinado a conservar el misterio de la localización de la casa de Sarah Sand, supone, pues, la ruptura de los últimos lazos que ligaban la conciencia subjetiva al mundo real. Por eso, el valor de los comentarios históricos sobre el lugar que Miriam hace a su acompañante no es referencial, sino simbólico.

Tu n'es pas suffisamment égaré pour ne pas reconnaître la rue Visconti, appelée jadis, à cause de ses habitants sujets à la persécution, rue aux Huguenots, dit Miriam. Voici la maison de Bernard Palissy, alchimiste sans doute autant qu'émailleur et protestant aussi fièrement que Sarah est mosaïque. Devant le 16, où vécut Adrienne Lecouvreur, qui recevait son amant le Maréchal de Saxe, tu auras licence de m'embrasser comme tu voudras. Comédienne à succès, grâce à sa voix voluptueuse et voilée, elle était si peu courtisane qu'elle vendit ses diamants pour entretenir le vieux Maréchal... (p. 107).

La casa de Sarah Sand, una de esas complejas arquitecturas mandianguianas⁹, concebida únicamente como escenario destinado a la satisfacción del placer (puertas que se cierran tras el paso, escaleras de caracol, decoración minuciosamente estudiada en sus texturas, colores y simbolismo...), supone, pues, un espacio puramente onírico, proyección de la subjetividad, insertado con límites difusos en el espacio real de la ciudad de París.

Por ello, cuando Arnold es expulsado de ella, su deambular semi-consciente por las calles supone un nuevo tránsito hacia la realidad parisina. Con la sensación de salir de un mal sueño, cuya irrealidad contradice el dolor de sus heridas, el personaje se reintegra en el espacio cotidiano, llegando hasta la orilla del Sena. No obstante, el carácter subjetivo de la narración no ha desaparecido completamente y la continuación de su aventura (el encuentro con Mériem, salida del río) supone una nueva proyección de la conciencia, cuyos límites se amplían hacia el imaginario colectivo mediante la introducción de la dimensión histórica y cultural.

De este modo, la imaginación se superpone a la memoria para borrar los límites entre lo real y lo ficticio, condición indispensable para la iniciación a los secretos del mundo sensible: perdida su identidad, Arnold podrá reintegrarse en el universo y «desaparecer» del espacio cotidiano.

Las fronteras entre lo real y lo soñado quedan, pues, definitivamente diluidas en el relato, y el lector desprovisto de claves precisas para interpretar de un modo definitivo el texto. Y es que este relato provoca la incer-

9 Ejemplos significativos de estas peculiares construcciones se encuentran en textos como «Le tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les fashionables chinois» (*Le musée noir*), *L'Anglais décrit dans le château fermé* (1979) o «Le deuil des roses» (en el volumen del mismo título, 1983).

10 En el capítulo IV de *L'incertitude qui vient des rêves*, titulado «Rhétorique du rêve», el autor analiza los elementos narrativos característicos de la ficción onírica, reutilizados por cierto tipo de textos literarios:

tidumbre que, según Roger Caillois¹⁰, es propia de las construcciones oníricas, cuya retórica es aplicada por un tipo particular de narración literaria: atrapado en primera instancia por la ilusión de realidad que el texto sugiere, el lector termina por comprender (como ocurre frecuentemente cuando se sueña) que no puede tratarse más que del relato de una ficción puramente onírica.

BORGOROTONDO: LA CIUDAD ONÍRICA

Un juego similar con los límites entre la ficción de lo real y lo imaginario aparece en *Marbre ou les mystères de l'Italie*, un texto singular y de difícil clasificación genérica¹¹, en el que la reflexión inicial en primera persona del narrador que se enfrenta al trabajo de escritura, deja paso al relato de las aventuras del llamado «testigo»: Ferréol Buq. De nuevo la imaginación suplanta a la memoria en el proceso de creación literaria, para tratar de recuperar, en esta ocasión, las imágenes, sensaciones e ideas que constituyen la conciencia subjetiva de un espacio real: Italia¹².

Mais rien n'est plus ennuyeux que les souvenirs de voyage, sinon les récits d'aventures ou d'explorations, et, plutôt que d'avoir recours à la mémoire, je vais susciter un témoin, personnage à l'égard duquel j'espère qu'il se rencontrera des comparses sans plus de réalité que lui-même, tandis que se

Un récit destiné à procurer tant soit peu l'impression de celui-ci [de rêve], doit ainsi réunir de tout autres vertus que les qualités qui sont requises pour peindre avec exactitude le monde de la veille. On peut maintenant énumérer les plus apparentes de ces obligations nouvelles: une entrée péremptoire dans l'insolite, comme le seul univers possible; puis un déroulement mécanique des épisodes, sans la moindre épithète comme étonnant, mystérieux ou incompréhensible, qui viendrait faire ressortir la bizarrerie des êtres, des choses ou des événements; tout, à l'inverse, présenté comme allant de soi, et nécessaire, et inévitable; aucune mention non plus de soudaineté, d'incohérence, de métamorphose ou de contradiction, car ce sont là jugements, non de rêveur, mais d'homme éveillé se souvenant de son rêve; un foisonnement de détails précis et irréfutables jusque dans leur arbitraire même, - de ceux qui semblent vrais à cause de leur invraisemblance et dont le lecteur assure qu'on ne saurait les inventer alors qu'ils ont été spécialement inventés pour lui donner cette impression; un ensemble, en fin, qui se prête visiblement à l'exégèse et qu'on croit deviner l'allégorie incertaine, polyvalente, de secrets insaisissables et importants (Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1956, pp. 134-135)

11 Significativamente, el texto fue publicado por Gallimard, en 1985, dentro de la colección «L'imaginaire». A esta edición corresponden las referencias citadas.

12 Una recreación «realista» del espacio italiano, concretamente de la isla de Cerdeña, aparece en *Le lys de mer* (1956).

dresseront des murs, des arcs, des colonnes, des pins parasols, sur un fond de mer bleue, de ciel limpide et de rochers couleur de lion (p. 16).

Dentro de esta obra de evocación imaginaria, el lector conoce el perverso juego de seducción e indiferencia que Buq establece con su prometida, su visita al alegórico «Palais Vocabulaire», sus recuerdos de un misterioso santuario en una pequeña isla lacustre, e incluso la transcripción de un repertorio de sus sueños. En este «collage» surrealista y simbólico, nuestra atención se centrará en la consideración de un espacio urbano particular, que, a pesar de la intención declarada por el narrador, no forma parte de la realidad italiana: la ciudad de Borgorotondo, en la que el protagonista asiste a una peculiar celebración: el teatro de la muerte, al que alude el título del capítulo V, en el que se narra este episodio.

Según los datos consignados por el narrador, esta población se situaría en algún lugar al sur de la península italiana. Tras abandonar la torre en que se ha dedicado a soñar (y a anotar sus sueños), Buq se desplaza en automóvil a lo largo de la costa adriática. Sin embargo, el paisaje que atraviesa abandona progresivamente los elementos propios de la Puglia (olivos, pueblos de pescadores), para transformarse en un árido desierto, cercano a los paisajes mexicanos que tanto fascinaron a Mandiargues y a los que dedicó algunos de sus textos.

La topografía del relato se aleja así de las coordenadas de la realidad para transformarse en un espacio puramente irreal, onírico, cargado de significación simbólica. Como en una pintura surrealista, el paisaje, dominado por la aplastante luminosidad del sol, se desnuda de elementos vivos (algunos lagartos y chumberas), para poblarse de figuras minerales (bolas, huevos y esculturas) cuyas formas construyen la particular geometría de este espacio imaginario dominado por la línea curva.

El valor significativo del topónimo inventado por el autor resulta evidente. Tal como lo indican los términos italianos que componen su nombre, Borgorotondo es una ciudad completamente redonda, en cuyo diseño no entra la línea recta. Sus construcciones, todas circulares, se encuentran distribuidas en un trazado urbanístico en espiral¹³, cuyo centro está ocupado por un edificio de carácter sagrado:

13 Ésta es también la forma del trazado de la carretera subterránea que recorren los protagonistas de «La spirale» (*Sous la lame*, 1973)

Si pour un instant, l'on veut adopter le point de vue de tel géant imaginaire, on apercevra d'en haut. La ville de Borgorotondo, au centre d'une cuvette de montagnes qui font un anneau tout isolé dans la plaine. Il n'est possible d'accéder en voiture à la ville que par une seule route, qui est celle où se sont engagés les deux compagnons. Passé le col, la route descend en spirale dans la cuvette, et il lui faut un tour complet pour atteindre aux premières maisons, à partir desquelles, prenant rang et titre de grande rue, elle se poursuit sans changer de profil. Borgorotondo n'est bâti que de ces maisons toutes rondes, couvertes d'un toit conique, dont on sait qu'elles se nomment trulli, les dites maisons ne variant que par la taille et, rarement, par la couleur de leur enduit, qui de blanc peut aller à rose, au vert ou au bleu pâle. Des rues en arcs de cercle, plus étroites que la grande spirale, font office de voies transversales, si bien qu'à vue d'oiseau, comme on regarde, le plan de Borgorotondo ressemble un peu à la coupe d'une coquille de nautille.

Superstition ou caprice, c'est un fait que la ligne droite a été rigoureusement exclue de la ville, et l'œil s'y choquerait et les habitants s'indigneraient d'une seule façade carrée ou rectangulaire. Après plusieurs tours, la spirale aboutit sur un espace rond, légèrement convexe, entouré de petits trulli bas, qui est la place unique de Borgorotondo. Le centre (coïncidant naturellement avec celui de la zone urbaine) en est occupé par un assez gros bâtiment, rond aussi, qui fut une église autrefois (pp. 145-6).

Se trata, por tanto, de un espacio de ficción, construido por la imaginación a partir de elementos tomados del espacio real, pero transfigurados en una construcción precisa (con la precisión del detalle que caracteriza lo soñado), cuyo valor es puramente simbólico. Borgorotondo es la ciudad onírica, surreal, encarnación de un imaginario personal y desligada de todo referente real. En ella tendrá lugar un ritual sagrado que constituye una de las fantasías recurrentes del universo temático mandiarguiano¹⁴: el espectáculo de la muerte, la contemplación admirada de la consunción natural de la vida. Un ritual de tintes macabros, cargado, sin embargo, de toda la fascinación que el mundo natural es capaz de provocar en el espectador maravillado.

Terminado el espectáculo, el tiempo narrativo se acelera, y el testigo abandona la ciudad recorriendo de nuevo el desierto circundante, cuya significación comprende de forma distinta tras los acontecimientos vividos. La vuelta a la «realidad» se produce, no obstante, de un modo brusco: la narra-

14 En torno a él se construye también la acción en *Le deuil des roses* (1983).

15 El título de este último capítulo, «Queue de poisson», subraya la estructura circular del texto, que se cierra en el mismo punto de su inicio.

ción del viaje de Buq es interrumpida por el final del capítulo y el inicio del siguiente. Éste¹⁵ nos sitúa de nuevo en el espacio del narrador, que renuncia a continuar su trabajo de escritura, declarándose incapaz de controlar a su personaje, es decir, a su conciencia. Queda pues en manos del lector recomponer «*ce livre mal cousu*» e interpretar libremente la significación de los elementos que en él figuran.

Ensayo de escritura, expresión libre y directa (automática) de la imaginación, repertorio de fantasías oníricas, el texto difícilmente puede calificarse como novela, tal como el propio narrador señala. Y es que la producción artística, como el mundo natural que intenta recrear, es en esencia enigmática y ambigua, pero, al mismo tiempo y precisamente por ello, absolutamente fascinante.

De este modo, es de la proyección de la conciencia subjetiva sobre los elementos del mundo natural de donde surge la creación artística, literaria en este caso. A partir de la percepción, se genera en el sujeto toda una red de asociaciones sensoriales e intelectuales, que da lugar a la ensoñación. Mediante el trabajo de la lengua, el autor, al modo de un alquimista de la imaginación, conseguirá que ésta «cristalice» en un texto, un «tejido» de significaciones múltiples que se ofrece a la conciencia subjetiva del lector, para que ésta, a su vez, despliegue a partir de ellas un nuevo entramado de resonancias personales.

Es así como, según Mandiargues¹⁶, el arte busca reproducir el efecto de placer que el mundo ofrece al espectador sensible, un placer al que, sin duda, todos estamos invitados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MANDIARGUES, A.P. de, «Pourquoi?», in *Deuxième belvédère*, Paris, Grasset, coll. «Les Cahiers Rouges», 1962.
— *Le désordre de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
— *Un Saturne gai*. Entretiens avec Yvonne Caroutch, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁶ Cf. MANDIARGUES, A.P. de, *Un Saturne gai*. Entretiens avec Yvonne Caroutch, Paris, Gallimard, 1982, pp. 175-6.

LES ESPACES PRIVÉS ET LES OBJETS DANS *LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS DE LOUVET DE COUVRAY*

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO
Université François Rabelais de Tours

L'analyse de l'espace privé dans *Les Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray relève de la confusion —ou de la subordination— entre l'espace privé et l'espace public dans la littérature française du XVIIIe siècle. L'espace du roman présente des caractéristiques essentielles à la rhétorique libertine, comme le morcellement ou la polysémie des objets, et son étude doit tenir compte des divers axes d'analyse qu'il comporte: les caractéristiques de l'espace proche, ainsi que les rapports entre les espaces et les objets. Cette étude devra aussi faire référence à un élément pertinent du roman de Louvet, à savoir l'érotisation comme forme de détournement de l'espace, tout en établissant clairement la différence entre les espaces «culturels» de l'érotisme au XVIIIe siècle et les espaces érotisés dans le roman.

Il faut tout d'abord parler de l'importance de la différence et de la confusion entre l'espace privé et l'espace public dans la littérature du XVIIIe siècle. D'après Lafon, l'espace de l'amour est, bien évidemment, l'espace de l'intimité. Cependant, dans sa typologie des espaces romanesques, Lafon souligne un espace qu'il appelle «d'intimité publique». Il s'agit, comme son nom l'indique, d'un espace public, et donc, surveillé où le couple échange des regards et des paroles à l'écart des autres. C'est «l'espace surveillé des fêtes, bals, soupers, salons, promenades, églises, boutiques, parfois réduit au plus furtif: entre deux portes, au passage, au croisement de deux allées. Les autres sont encore là, tout autour, mais tenus à distance par la force ingé-

nieuse du désir»¹. On essaie d'appliquer les caractéristiques générales de l'espace privé à l'espace public: pour échapper au regard d'autrui l'espace public devient morcelable, il se revêt de petits recoins, non seulement de recoins physiques, mais aussi de mots non entendus qui se croisent, des regards non vus et qui constituent l'espace d'intimité des deux amants dans l'espace public de socialisation. L'importance des regards est soulignée par Lafon, qui considère qu'ils «échappent au contrôle, car un regard implique déjà une direction, c'est-à-dire une réduction de l'espace, on ne saurait regarder partout à la fois, et parfois le regard est empêché par une table, un paravent, un des composants matériel de cet espace même»². La littérature de l'époque, notamment la littérature libertine, a une vision utilitaire de l'espace et des objets et fait des alliances entre les deux.

Dans la littérature française du XVIIIe siècle il y a des exemples assez évidents de subordination de l'espace privé à l'espace public. Tel est le cas des *Liaisons dangereuses*, comme l'a démontré Thomas Kavanagh³. Pour les libertins de Laclos les actions qui ont lieu dans l'espace privé doivent avoir forcément une conséquence dans l'espace public. Cette projection d'un espace sur l'autre a lieu parce que la gloire du libertin consiste à faire publiques ses conquêtes, c'est la seule manière d'assurer sa gloire d'un côté et la défaite de la femme séduite de l'autre. La subordination des espaces que font les libertins de Laclos coïncide avec une série de pratiques culturelles du XVIIIe siècle basées sur l'exhibition de l'intime. En fait l'idéologie des Lumières est jusqu'à un certain point contradictoire, comme l'observe Jean Marie Goulemot, puisque l'importance de l'individu est affirmée en même temps que l'on reconnaît la primauté de la communauté en tant qu'espace de communication, d'échange et d'ouverture à l'autre. Dans le XVIIIe siècle l'intime sera «le secret et son nécessaire dévoilement, ce qui tient à la profondeur et à la spécificité de l'être, mais qu'on condamne comme une tentation contraire aux intérêts du groupe»⁴.

Dans les ouvrages de Lahontan, où l'on nous présente la vie sociale de diverses sociétés «sauvages» de l'Amérique du Nord, notamment dans *Nouveaux voyages et Mémoires de l'Amérique septentrionale* (1703), ainsi

1 LAFON, H., *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 84.

3 KAVANAGH, Th.M., «The Libertine Moment», in *Yale French Studies*, n° 94, 1998, pp. 79-100.

4 GOULEMOT, J.M., «Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières», *Littérales*, n° 17, 1995, p. 16.

que *Dialogues de Monsieur de Lahontan et d'un sauvage* (1704), on retrouve une sexualité utopique qui se caractérise par l'absence d'opposition entre le privé et le public. Il n'y a plus cette tension qui relève d'une subordination comme celle des *Liaisons dangereuses*: le manque de différence entre les deux pôles empêche toute sorte de contradiction⁵.

N'étant pas un libertin à la Laclos, Faublas, le personnage de Louvet, ne voit pas de la même manière le rapport entre l'espace privé et l'espace public. Pour lui les échanges amoureux ne doivent pas être connus de tout le monde, il ne cherche pas la gloire libertine. Il crée autour de ses maîtresses un véritable espace privé d'amour où il n'y a que deux, sauf dans certains passages, comme celui du jeu des charades, où il est néanmoins exclu du dialogue entre la comtesse de Lignolle et son mari. D'autres personnages, comme Rosambert, en tant que disciple idéologique de Valmont, peuvent utiliser d'une manière plus libertine la relation entre les deux sphères, mais ces cas sont isolés et marginaux.

La caractéristique principale de l'espace privé dans la littérature libertine du XVIIIe siècle est le morcellement. Et c'est dans ce type d'espace que le libertin agit efficacement. Cette définition est valable aussi bien pour l'espace privé que pour l'espace public de socialisation. En effet, la subordination est telle que les deux espaces s'inscrivent finalement l'un dans l'autre: on crée dans un espace général (l'hôtel, le salon, le bal) de petits espaces privés qui isolent les acteurs de tout ce qui les entoure sans pour autant les abstraire totalement de l'espace public où ils se trouvent. Et c'est ainsi que l'on établit une communication entre les espaces et les objets, que ce soit des meubles ou de petits objets en principe sans importance. La clef ou la serrure deviennent des motifs récurrents dans la littérature libertine; l'usage d'objets tels que certains instruments de musique est détourné: ainsi ils peuvent devenir des moyens pour s'échanger de petits billets, comme dans *Les Liaisons dangereuses*. On en retrouve un autre exemple dans le bonnet de nuit de Faublas, qui est utilisé par la marquise dans l'épisode de la maison de Hollriss⁶.

En ce qui concerne le meuble, il est non seulement important dans son usage détourné, mais il faut dire qu'il existe au XVIIIe siècle, aussi bien dans l'espace littéraire que dans l'espace non-fictionnel ou réel une relation entre les meubles et les codes culturels de la société. Comme l'indique Mimi Hellman, le meuble avait une fonction non seulement hédonistique selon

5 KAVANAGH, *op. cit.*, p. 82.

6 LOUVET DE COUVRAY, *Les Amours du chevalier de Faublas*, édition présentée, établie et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1996, pp. 465-466.

laquelle il plaisait à celui qui le possédait, mais aussi une fonction sociale grâce à laquelle il devenait un univers de signifiants d'un rôle social, déterminant ainsi l'attitude des membres des classes favorisées par rapport à eux⁷.

Henri Lafon⁸ esquisse les caractéristiques de ce qu'il appelle l'espace proche, qui n'est pas forcément l'espace privé proprement dit, mais plutôt la synthèse de l'espace public et de l'espace privé. Nous reprenons quelques-unes de ces caractéristiques-là pour les appliquer à l'étude de l'espace dans *Les Amours du chevalier de Faublas*:

1) La garantie d'un effet de vérité dans la référence à la topographie et à la géographie. Les lieux, les villes, les rues sont désignés avec exactitude, nommés. On retrouve beaucoup de références topographiques et géographiques dans le roman de Louvet: d'abord les noms d'endroits spécifiques à Paris, comme la rue Meslay⁹, le Pont-Tournant¹⁰, l'hôtel de l'Empereur, la rue Grenelle-Saint-Honoré, la Porte-Maillot¹¹, la rue du Bac¹², la place Vendôme¹³, les Tuileries, le passage des Feuillants¹⁴, le Pont-Royal ou le couvent des Théatins¹⁵. Il y a aussi un grand nombre de villes et de références géographiques plus larges qui apparaissent dans le récit: Bondy, Claye, Meaux, Luxembourg¹⁶, Saint-Jean-les-deux-Jumeaux, Ferté-sous-Jouarre, Montreuil-aux-Lions, Vivray, Dormans, Port-à-Binson, Jalons, Sainte-Manehould, Épernay, Hollriss¹⁷, Beauvais, Nemours, Fromonville¹⁸,

7 Mimi Hellman parle de «relationship between luxury furniture and elite consumers in the nonfictional social scenarios of eighteenth-century France». Cf. HELLMAN, M., «Furniture, Sociability, and the Work of leisure in eighteenth-century France», in *Eighteenth-Century Studies*, n° 32-4, 1999, p. 416.

8 LAFON, H., *op. cit.*, pp. 159-171.

9 LOUVET DE COUVRAY, *op. cit.*, p. 297. Sur le texte on lit «Mêlée» pour «Meslay».

10 Qui faisait passer, au-dessus des fossés, de la place Louis XV (place de la Concorde) au jardin des Tuileries.

11 Où aura lieu le duel entre Faublas et le marquis de B***.

12 Où se trouve la petite maison de la marquise de B***.

13 *Ibid.*, p. 1047.

14 *Ibid.*, p. 1073. Il s'agissait d'un passage qui menait de la rue du Faubourg-Saint-Honoré au jardin des Tuileries, à l'emplacement de l'actuelle rue de Castiglione.

15 Le couvent des Théatins se trouvait sur le quai qui portait leur nom, actuel quai Voltaire. L'hôtel du marquis de Villette où Voltaire descendit et mourut en 1778 était en effet situé à côté du couvent.

16 Où aura lieu le mariage entre Faublas et Sophie.

17 Où Faublas et son père (devenus M. de Noirval et M. de Belcourt) s'installent pendant un certain temps et où aura lieu la visite de la marquise de B*** déguisée en «revente».

18 Les indications sont parfois très précises, comme celle qui fait référence à Fromonville. En note en bas de page de l'auteur on peut lire. «Le canal de Briare, qui com-

Froncourt, Fontainebleau¹⁹, la forêt de Compiègne²⁰, Villeneuve-Saint-Georges²¹, Montcour²², La Croisière²³, Montargis²⁴, Puy-la-Lande²⁵, le Gâtinais²⁶ ou Longchamp²⁷. La plupart de ces emplacements géographiques ne sont pas décrits; cependant, comme on le fait pour l'espace parisien, ils sont susceptibles d'accueillir d'autres espaces à l'intérieur. Ainsi, on connaît la ville de Hollriss parce que c'est là que se trouve la maison où Faublas et le marquis vont habiter pendant un certain temps; ou la région du Gâtinais, où se trouve le domaine de la comtesse de Lignolle et, donc, son château (et le château en même temps est divisé en chambres, en couloirs, en cabinets...).

2) La réduction et la fragmentation. L'espace est un ensemble plus ou moins enfermé et fragmenté en détails.

3) L'intimité. Cet espace rapproche les personnages de façon nouvelle, crée une intimité, c'est-à-dire un nouveau rapport entre extérieur et intérieur qui est aussi un nouveau rapport entre le personnage et les autres²⁸.

4) La Contiguïté. Dans cet ensemble dont nous venons de parler il faut remarquer l'importance de sa division en volumes fragmentés. L'espace n'est plus fait d'espaces isolés, mais d'espaces qui s'ouvrent, donnent les uns sur les autres. Cette caractéristique se développe également dans la dimension verticale. Les maisons ont des étages, on y monte et descend (même par les cheminées). L'escalier est devenu un élément pertinent de l'espace domestique, lieu de rencontres, passage obligé, communication décisive avec l'extérieur. La contiguïté ne se borne pas à la maison: certains passent d'une maison à l'autre.

On retrouve plusieurs de ces éléments de contiguïté dans les *Amours du chevalier de Faublas*. En ce qui concerne la «dimension verticale» on peut

mence à la ville de ce nom et, traversant vingt-deux lieues de pays, vient finir à Saint-Mametz. Le pont de Montcour est jeté sur le canal même, à six lieues de son embauchure. On voit le village de Fromonville un quart de lieue plus loin» (*Ibid.*, p. 707).

19 *Ibid.*, p. 711.

20 Où aura lieu le duel entre la marquise de B*** et le comte de Rosambert.

21 *Ibid.*, p. 751.

22 *Ibid.*, p. 754.

23 Louvet connaît très bien cette région où il rédige *La Fin des Amours du chevalier de Faublas*, la troisième et dernière partie des *Amours du chevalier de Faublas*.

24 *Ibid.*, p. 765.

25 *Ibid.*, p. 767.

26 *Ibid.*, p. 776.

27 *Ibid.*, p. 859.

28 *Ibid.*, p. 164.

en proposer les exemples que l'on vient de citer, à savoir l'escalier et la cheminée.

Quant à l'escalier, il faut souligner l'importance de l'escalier dérobé, élément indispensable dans l'espace d'une intrigue libertine. En effet, ce type d'escalier coïncide avec les réalités architecturales du temps, telles que les évoque Louis-Sébastien Mercier dans *Le Tableau de Paris*: «L'architecture (...) s'est ployée à la licence de nos moeurs et de nos idées. Elle a prévu et satisfait toutes les intentions de la débauche et du libertinage; les issues secrètes et les escaliers dérobés sont au ton des romans du jour»²⁹. L'escalier dérobé permet à Faublas soit d'accéder aux espaces intérieurs, soit d'en sortir. La cheminée, à son tour, a la même fonction que l'escalier dérobé. Ce n'est qu'un autre des engins créés par le génie libertin pour rendre cet espace chaque fois moins compact et plus contigu.

Un autre élément de la contiguïté dans *Les Amours du chevalier de Faublas* est la fenêtre, dont la présence est récurrente. Cette fenêtre qui sépare deux mondes revêt un pouvoir de contiguïté parce qu'elle est utilisée pour voir ce qui se trouve au-delà de l'espace de référence. Elle sert à rapprocher deux espaces et, donc, deux mondes différents. Parfois la fenêtre, à l'aide d'une jalousie, peut servir à cacher celui qui voit (dans ce cas-ci Faublas, qui se sert de cette ruse pour regarder Sophie à son aise). Le chevalier observe à travers la fenêtre sans être vu par les agents qui font partie de cet autre espace. Parfois la fenêtre devient quelque chose qui va au-delà du lien entre les deux espaces par le biais de la simple observation. Ce lien peut être plus physique et devenir une transgression de la contiguïté des deux espaces par le regard, par exemple, lorsque Faublas lance à Sophie son portrait dans la cour du couvent. Dans ce cas-là, il y a l'irruption d'un espace sur l'autre, d'un monde sur l'autre. La jalousie qui servait à voir sans être vu a été «écartée», c'est maintenant la fenêtre qui joue le rôle de la communication entre les deux espaces qui en deviendront un seul, matérialisé dans le jardin du couvent. On passe d'une observation cachée à travers la jalousie à une communication des regards à travers la fenêtre, et de là à une communication des corps dans le jardin du couvent, un des *locus amoenus* des *Amours du chevalier de Faublas*³⁰.

29 MERCIER, *Tableau de Paris*, chap. DCXXXV Extrait cité par Michel Delon, in LOUVET DE COUVRAY, *op. cit.*, p. 1139 (note de la page 187).

30 À souligner dans ce *locus amoenus* l'importance du marronnier, qui sert de cadre protecteur, dans le cadre plus général du jardin, aux rencontres amoureuses entre Faublas et Sophie.

Jean Goldzink, dans l'esquisse de classification des objets romanesques qu'il fait dans son dernier essai *Le Vice en bas de soie, ou le roman du libertinage*, propose un principe taxinomique qui consiste à envisager les objets non seulement dans leur nature mais en fonction de la nature des lieux où le texte les fait apparaître³¹. Pour Goldzink lorsque l'on étudie les objets romanesques il convient d'échapper aux catalogues d'objets selon leur récurrence dans le texte, leur signification ou leur importance dans la tradition littéraire parce que cela ne peut nous donner que des listes restreintes. Les objets sont polysémiques, leur usage, comme on l'a déjà vu, peut être détourné. En outre les objets ont la possibilité d'être étudiés non seulement dans leur rapport avec l'espace, mais comme lieux eux-mêmes: c'est le cas du lit, du fauteuil, de l'ottomane, de la chaise longue, de la table, du fiacre, du métier à tisser, etc.³².

En ce qui concerne le rapport entre espaces et objets et l'action du récit, et dans le cas des *Liaisons dangereuses*, Goldzink³³ voit dans le récit un régime romanesque où espaces et choses n'apparaissent qu'en rapport avec l'action. Généralement la description des lieux et des choses que l'on retrouvera dans le roman du XIXe siècle n'existe pas dans le roman libertin. Les espaces et les choses ne sont qu'un prétexte, un intermédiaire pour que l'action puisse aboutir.

Dans les *Amours du chevalier de Faublas* on peut noter quatre cas de lien entre les espaces et/ou les choses et l'action: l'espace du duel, la violence qui fait irruption dans l'espace privé, l'espace évocateur et la modification locale de l'espace de la communication comme élément déclencheur de vérités nouvelles bouleversantes.

L'espace du duel dans *Les Amours du chevalier de Faublas* a quasiment toutes les caractéristiques habituelles qu'il présente dans la littérature de l'époque: il est tenu dans un lieu écarté (la Porte-Maillot pour le duel contre le marquis de B***; la forêt de Compiègne pour celui qui aura lieu entre le comte de Rosambert et la marquise de B***) et il devient un changement du rapport entre les personnages parce qu'après avoir battu le marquis, Faublas doit quitter la France. Louvet se permet cependant de décrire un duel tout à fait dérisoire entre Faublas et M. de Flourvac: ce duel a lieu dans le jardin et le chevalier est presque nu. Comme dans tous ses duels, Faublas démontre une grande maîtrise de l'espace. Un autre duel qui échappe au motifs que

31 GOLDZINK, *Le Vice en bas de soie, ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, 2001, p. 25.

32 *Ibid.*, p. 28.

33 *Ibid.*, p. 9.

l'on trouve normalement est le duel entre la marquise de B*** et le vicomte de Rosambert. D'abord parce qu'il s'agit d'un duel entre un homme et une femme (même si la femme est travestie) et parce que Faublas y assiste en qualité de témoin, le visage dissimulé derrière un masque et sans savoir quels en vont être les acteurs.

Le duel est intimement lié, bien évidemment, à l'épée. Cet objet est présent dans l'ouvrage à une récurrence importante, non seulement dans les duels, mais comme un élément qui symbolise en général l'honneur³⁴. En fait c'est avec une épée que le marquis de B*** tue sa femme lorsqu'il la surprend avec le chevalier de Faublas, c'est ainsi qu'il venge son honneur de mari trompé. Cette épée devient un fétiche pour Faublas, qui s'en empare après sa dernière victoire en duel sur le marquis de B***.

Quant à l'irruption de la violence dans l'espace privé, il faut souligner le fait que celui-ci est violé par l'action du récit et il ne peut plus se protéger. La littérature du XVIII^e siècle nous offre plusieurs exemples d'espaces privés qui ne le sont plus à cause de l'irruption de la force et de la violence, normalement celle de la loi: la chambre ou le lit sont les lieux où l'on arrête des amants en fuite (*Les Illustres françaises*, de Challe ou *Manon Lescaut*, de Prévost), l'étranger qui dérange (*L'Ingénu*) ou l'intendant dans le lit de la pâtissière (*Jacques le Fataliste*, de Diderot).

On en retrouve un exemple qui se rapproche en quelque sorte à ce que nous venons d'exposer à la fin de la première partie des *Amours du chevalier de Faublas*, *Une Année de la vie du chevalier de Faublas*, quand M. de Gorlitz, le présumé père de Sophie, après s'être rendu à Paris et avoir appris que sa fille a été enlevée, décide d'aller la chercher avec madame Munich et le baron de Faublas à l'auberge où ils se cachent à Luxembourg. Dans ce passage nous retrouvons l'opposition entre l'espace intime du couple, le «Sophie se jeta dans mes bras; un même lit nous reçut tous deux»³⁵ et l'irruption violente des autres personnages dans cet espace réservé aux amoureux.

L'espace peut évoquer ce que l'on a perdu et cela peut entraîner la chute dans la folie du protagoniste. Pour lui l'espace ne fait que parler de ce qui n'est plus. C'est le cas de Faublas, qui ne se remettra jamais de la mort de ces deux maîtresses, et qui, pendant sa période de folie ne voit qu'elles. Le chevalier sera guéri par un médecin anglais qui reconstitue pour lui un

34 Cette symbolisation est présente dans toute la littérature de l'époque.

35 *Ibid.*, p. 437.

espace analogue à celui de la nuit de son deuil: un pont, une rivière³⁶, à quoi il ajoute une tombe, pour lui faire progressivement admettre la mort des deux femmes.

Avant sa crise de folie, Faublas doit faire face aussi à un autre type d'espace évocateur: Il se trouve par hasard dans le jardin du couvent où il a pu voir secrètement Sophie, aidé par son ami Derneval, qui rendait visite, lui à son tour, à Dorothée. Louvet fait référence dans cette description aux «monuments des amours», formule rousseauiste pour parler des endroits et des objets qui font penser à la femme aimée et en profite en même temps pour développer encore une fois le *locus amoenus* du jardin.

Mais il y a dans le roman d'autres objets qui évoquent. C'est le cas des portraits. Le jeu des portraits que l'on retrouve tout au long du roman est lié d'abord à l'évocation: Faublas tient au portrait de Sophie, qui lui sert de consolation quand son père l'enferme dans une maison de campagne pour mettre fin à ses égarements. Le chevalier lancera ce portrait-là à Sophie dans le jardin du couvent pour lui apprendre qu'il est revenu de Luxembourg. Mais le portrait est aussi un objet qui devient le reflet du travestissement (élément d'ailleurs très fréquent dans le roman): Faublas rend à la marquise un portrait de mademoiselle du Portail (donc lui-même déguisé en fille) et la marquise lui fait parvenir un portrait du vicomte de Florville (elle-même déguisé en garçon). Le comble du travestissement et de l'ambiguïté des référents arrive lorsque, dans un passage du roman, Faublas embrasse le portrait du vicomte de Florville tout en pensant à sa Sophie.

La modification locale de l'espace comme élément déclencheur de vérités nouvelles bouleversantes relève cette fois-ci de l'influence de l'espace et des objets sur l'action. C'est sur le mode souriant que l'on assiste, dans *Les Amours du chevalier de Faublas* à une telle scène de modification. Il s'agit d'une des rencontres entre Faublas et Justine (devenue apparemment madame de Montdesir). Faublas reçoit la visite de madame de Fonrose, la maîtresse de son père, et de l'impertinente Éléonore, qui ne veut pas quitter

36 L'endroit reproduit un *locus amoenus* en quelque sorte plus sombre que celui du jardin anglais: «Elle (la maison) est environnée d'un vaste jardin anglais que traverse une rivière assez large, mais peu profonde, et dont les eaux coulent toujours paisibles. Ses bords sont plantés de peupliers, de saules pleureurs et de cyprès» (*Ibid.*, p. 1081). Dans le jardin à l'anglaise, les peupliers, les saules pleureurs et les cyprès ont remplacé les cèdres, saules, érables, mélèzes, platanes et acacias, lilas, rosiers, chèvrefeuilles et aubépines qui abritaient les amours de Faublas et de Mme. de Lignolle (*Cf. ibid.*, p. 694). De même «le bosquet sombre» où s'ouvrait la grotte des charades est devenu «le bosquet le plus sombre» où le dément veut creuser une tombe (*Cf. ibid.*, p. 1081), où ses proches dressent un cénotaphe (*Cf. ibid.* p. 1082).

son chevalier un seul instant. Faublas, qui croit recevoir la visite de la marquise de B***, et non pas de sa soubrette, s'arrange pour accueillir dans son boudoir la nouvelle visitante³⁷. Il réussit à se dégager pendant quelques minutes de la compagnie d'Éléonore, de madame de Fonrose et de son père pour monter dans son appartement et «rendre hommage» à celle qu'il croit la marquise. La scène se déroule dans l'obscurité parce que l'on pourrait apercevoir la lumière dans le salon où se trouve la comtesse de Lignolle (encore une fois la fenêtre et le regard). Dans l'obscurité, Faublas croit être avec la marquise (madame de Montdesir ne dit pas un mot) et tout de suite la porte s'ouvre pour la première fois et Éléonore, lasse de l'attendre et armée de la clef de la porte dont elle s'est emparée quelques minutes avant, se précipite dans la chambre, toujours dans l'obscurité. Elle saisit la main de madame de Montdesir, qu'elle croit celle de Faublas et à ce moment-là c'est le baron qui fait irruption, armée d'une bougie, dans la chambre du chevalier.

La lumière met fin à l'équivoque, chacun des acteurs de la farce est découvert: la marquise de B*** n'est pas la marquise de B***, mais madame de Montdesir (qui, en même temps, n'est pas madame de Montdesir, mais Justine, l'ancienne soubrette de la marquise de B***) et la comtesse de Lignolle saisit le bras de quelqu'un qui n'est pas le chevalier de Faublas. À souligner donc dans cette scène trois éléments: la clef dont s'empare Éléonore et qui constitue la violation de l'intimité entre Faublas et madame de Montdesir; la porte qui sépare l'espace privé de Faublas face à l'espace public du reste de l'hôtel du baron et dont l'ouverture permet l'entrée des deux autres personnages dans la scène (la comtesse de Lignolle et le baron de Faublas), et enfin, la lumière, l'élément qui, à côté des autres, provoque l'entrée dans l'espace premier d'une série de nouveaux éléments (la découverte de ce qui se passe réellement dans cet espace clos) qui dévoilent la situation artificielle antérieurement vécue par les personnages et font entrer la vérité (comme la lumière) d'une manière brutale.

En ce qui concerne les pièces du décor et les espaces, Fauchéry³⁸ distingue entre ceux dont l'usage est spécialisé et qui invitent à l'initiative érotique, tels que le boudoir, le pavillon, l'ottomane ou la petite-maison et ceux que l'on ne reconnaît pas comme des espaces «culturels» de l'érotisme.

37 Pour se faire avertir de l'arrivée de la «marquise» il ordonne Jasmin, son valet, de se mettre dans le jardin de l'hôtel pour jouer le violon et chanter. Voilà une nouvelle forme de détournement: la chanson revêt des signes autres que ceux qu'elle devrait avoir.

38 FAUCHÉRY, P., *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle 1713-1807: essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 464.

Le boudoir est l'un des éléments essentiels de la littérature libertine et, en général, érotique du XVIII^e siècle. Dans *Les Amours du Chevalier de Faublas* on en recense trois: celui de la marchande des modes (que la marquise utilise pour ses premiers ébats amoureux avec Faublas), celui qui appartient proprement à la marquise et celui qui est destiné à Sophie mais qui sera utilisé par les maîtresses de Faublas. À l'égard du boudoir destiné à Sophie il faut dire que le chevalier entretient tout au long du roman un jeu de sacralisations et désacralisations de l'espace. Le lieu d'amour devient sacré: dans le nouvel appartement aménagé par le baron de Faublas: dans le boudoir Faublas affirme de manière solennelle que ce ne sera que sa femme qui pourra y entrer. Très peu de temps après (dans la scène que l'on vient de décrire sur la modification de l'espace) il recevra néanmoins la visite de madame de Montdesir, qui est amené par Jasmin dans l'appartement du chevalier et qui décide de rester dans le boudoir, tellement cette petite chambre lui a plu et la visite d'Éléonore, qui en est aussi éprise que sa rivale. Voilà la faible résistance que Faublas oppose aux desseins de ses maîtresses. Les engagements auprès de sa femme ne peuvent rien faire face aux égarements, qui finalement l'emportent. Mais même avant cette scène, Éléonore s'est déjà érigée en élément qui désacralise le fameux boudoir de Sophie lorsqu'elle y entre pour la première fois: le serment que personne n'y accèderait, sauf Sophie, était déjà complètement oublié, puisque, comme l'admet Faublas lui-même «madame de Lignolle restait dans le boudoir où je l'avais laissé trop facilement entrer»³⁹.

Les autres boudoirs n'ont pas ce caractère sacré. Il faut dire aussi que la débauche dans le boudoir chez Louvet n'est point du tout comparable à celle d'autres libertins de la littérature du XVIII^e siècle. Le boudoir est un temple d'amour (on a le droit de penser qu'il s'agit d'un amour bien différent de celui éprouvé pour Sophie), un amour plutôt charnel mais où la tendresse n'est pas absente. La description du boudoir de la marchande de modes, où ont lieu les premiers ébats amoureux entre Faublas et la marquise de B*** utilise quelques-uns des lieux communs de la littérature libertine. Le boudoir est décrit dans sa relation avec le corps féminin. L'identification entre les deux «lieux de plaisir» (le boudoir et la femme) est absolue: de la même manière qu'un sofa ou qu'une ottomane peuvent devenir lieux, la femme aussi, dans son intégration dans l'espace et dans les objets, peut le faire.

La présence du boudoir apparaît intimement liée à celle de la petite-maison et des appartements. On retrouve encore une fois l'idée d'ensemble

39 *Ibid.*, p. 626.

et de contiguïté: le boudoir s'insère dans la petite maison, le cabinet dans l'appartement: dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, le jeune héros se réfugie dans un cabinet pratiqué au fond de sa chambre à coucher, là où il écrira sa première lettre d'amour pour sa Sophie, celle que découvrira la marquise, déguisée en vicomte de Florville, lorsqu'elle se cache pour ne pas être vue du baron. Dans l'hôtel de Lignolle, on met à la disposition de Faublas, devenu mademoiselle de Brumont, un petit appartement à côté de la chambre à coucher d'Éléonore (qui dort seule, puisque le comte habite dans une autre partie de l'hôtel).

Un autre espace culturel de l'érotisme est, bien évidemment, le bordel. C'est Rosambert, personnage libertin par excellence du roman, qui emmène Faublas dans une de ces maisons. C'est en fait Rosambert qui prend la parole pour mener le rythme de la description; l'idée récurrente du «passage» revient: on va du cabinet de bain à la salle de bal, et de là à l'infirmerie et au salon de Vulcain. Faublas semble plutôt dégoûté par l'endroit et préfère finalement s'en aller. Cette attitude du héros démontre jusqu'à quel point la sexualité du protagoniste est étroitement liée au sentiments.

Le lit constitue un autre espace érotique, mais sa signification dans le récit des amours de Faublas est polysémique, comme il l'est en général dans l'histoire de la littérature. En effet le lit est le lieu où l'on dort, où l'on fait l'amour, où l'on accouche, où l'on meurt... Le lit dans les *Amours du chevalier de Faublas* sera l'autel où Faublas consacrera ses «hommages impurs» à ses maîtresses, mais il sera aussi l'espace où se déroulera le meurtre de la marquise de B***.

On retrouve un détournement du lit conjugal dans l'épisode de la première rencontre entre la marquise et mademoiselle du Portail (premier déguisement du chevalier). En réalité il ne s'agit pas d'un détournement du lit comme objet (il faudrait parler plutôt de la chambre tout entière) mais d'un détournement qui reste sur le plan du discours. Le marquis accompagne la marquise et mademoiselle du Portail à la chambre et leur souhaite une «bonne nuit», après avoir fermé les rideaux lui-même. La scène est dérisoire: le marquis rend, sans le savoir, sa femme à un homme déguisé en femme.

Parlons pour terminer de l'érotisation: il y a un épisode du roman où le carrosse devient espace d'érotisation et le récit fait qu'il se trouve juste au même niveau d'un autre espace qui est déjà bien érotisé dans la littérature du XVIII^e siècle: l'ottomane. Tous les deux deviennent les endroits du voyeurisme, mais le voyeurisme chez Faublas est toujours pénible parce qu'il s'agit d'un personnage qui mène tout le temps le côté actif; la passivité est complètement annulée chez lui, il ne peut pas se résigner à n'être qu'un simple spectateur des ébats amoureux des autres.

Dans une de ses visites chez la marquise leur rencontre n'aura pas lieu parce que le marquis arrive à contretemps. Faublas se glisse sous l'ottomane qu'il y a dans le boudoir juste à côté de la chambre de la marquise. Il ne peut pas quitter cet espace parce que Justine a fermé à clef la porte de l'escalier dérobé par laquelle on parvient directement à la cour de l'hôtel de B***. Il doit donc rester enfermé dans ce temple du plaisir qui est le boudoir de la marquise, sous cet objet de l'érotisme qui est l'ottomane pendant qu'il entend l'étreinte du marquis et de sa femme. Et pour redoubler son amertume, il ne peut pas se dédommager avec la femme de chambre. En outre, il doit assister (plutôt entendre, comme dans le boudoir de la marquise) aux ébats amoureux de Justine et un valet de chambre qui se sont cachés dans une voiture à cheval derrière laquelle Faublas est parvenu après s'être arrangé pour sortir du boudoir de la marquise.

Le carrosse devient un boudoir⁴⁰. Il revêt un pouvoir érotique qu'il n'a pas lorsqu'on le considère comme un objet tel quel. En même temps, tout comme l'ottomane, il devient espace du voyeurisme, un espace d'où l'on entend des mots entrecoupés et des gémissements.

Et nous terminons précisément cette communication en soulignant ces mots entrecoupés et ces gémissements si bien gérés par Louvet grâce à l'utilisation d'un espace qui les rend invisibles mais présents tout au long du récit, cachés dans les petits recoins des boudoirs des aristocrates du XVIIIe siècle, tout comme si, pour beaucoup d'écrivains de l'époque, il s'agissait de décrire le plaisir sans employer des mots.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DELON, M., *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

FAUCHÉRY, P., *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle 1713-1807: essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.

GOLDZINK, J., *Le Vice en bas de soie, ou le roman du libertinage*, Paris, Librairie José Corti, 2001.

40 Un «boudoir du pauvre», comme le dit Michel Delon dans *L'Invention du boudoir* (*L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999, p. 48).

- GOULEMOT, J.-M., «Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières», *Littérales*, n° 17, 1995, pp. 13-21.
- HELLMAN, M., «Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France», *Eighteenth-Century Studies*, n° 32-4, 1999, pp. 415-445.
- KAVANAGH, Th., «The Libertine Moment», *Yale French Studies*, n° 94, 1998, pp. 79-100.
- LAFON, H., *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- LOUVET DE COUVRAY, J.-B., *Les Amours du chevalier de Faublas*, édition présentée, établie et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1996.

LE BLASON, ESPACE FÉMININ DANS QUELQUES POÉSIES BAROQUES ET MANIÉRISTES

YOLANDA JOVER SILVESTRE
Universidad de Almería

INTRODUCTION

Le Blason est, paraît-il, mort à la fin du XVI^{ème} siècle. Nous pourrions dire, parodiant un célèbre humoriste de notre époque, qu'au XVII^{ème} siècle il existe encore car nous l'avons rencontré. Nous l'avons rencontré dans les oeuvres de poètes connus comme Pierre de Marbeuf, Théophile de Viau ou Tristan L'Hermite et de poètes moins connus comme Flaminio de Birague ou Isaac Habert. Cette rencontre a eu lieu grâce à l'ouvrage de Madame Gisèle Mathieu-Castellani *La Poésie amoureuse de l'âge baroque*. Pour procéder à l'analyse du Blason anatomique féminin, nous avons choisi certains auteurs qui continuent la tradition du Blason marotique. Ces auteurs sont: Christofle de Beaujeu, Joachim Bernier de la Brousse, Flaminio de Birague, Jacques Davy Du Perron, Philippe Desportes, Estienne Durand, Jean Godard, Isaac Habert, Pierre de Marbeuf, Marc Papillon de Lasphrise, François Scalion de Virbluneau, Théophile de Viau, Tristan L'Hermite et enfin Pontus de Tyard. Nous avons fait un choix, que nous croyons le plus objectif possible, des poésies les plus représentatives du Blason:

Christofle de Beaujeu: «Ô nuit où je me perds», «Que n'ai je comme Bacchus», «Source de mes pleurs arrêtez».

Joachim Bernier de la Brousse: «Je voudrais bien sous la voûte infernale», «Ô songe doux, ô fantôme croyable», «Déjà le ciel prenait sa cape noire», «L'oiseau miraculeux de l'heureuse Arabie».

Flaminio de Birague: «Hélas mes tristes yeux sont changés en fontaines», «Vous de moi tant aimés, ô déserts solitaires», «Je sens déjà saillir de toute fosse obscure», «Sus gants, allez couvrir la main gentille et belle».

Jacques Davy Du Perron: «Puisqu'il faut désormais que j'éteigne ma flamme», «Quand l'infidèle usait envers moi de ses charmes», «Enfin ce traître amour qui semblait désarmé».

Philippe Desportes: «Vos yeux belle Diane», «Elle pleurait, toute pâle de crainte», «Amour tu es aveugle», «Vous n'aimez rien que vous», «Si la vierge Erigone», «Enfin les dieux bénins ont exaucé mes cris!», «Pourquoi si follement», «Dialogue», «Cependant que l'honnêteté», «Que servirait nier chose si reconnue».

Estienne Durand: «Pourquoi pour mon malheur eus-je l'oeil si léger?», «Dieux que le songe fait de travaux ressentir», «Je voudrais bien être vent», «Ombres qui dans l'horreur», «En vain par les destins», «Ô bois qui du soleil».

Jean Godard: «Peintre excellent», «Vêpre nuitale», «Amour si de tout temps tu m'as trouvé fidèle», «À l'heure que Madame en homme se déguise», «Je ne sais à quoi vous pensez», «Quand je vois ma Lucretselette».

Isaac Habert: «Amour m'a découvert», «Cheveux crêpes et longs», «Las! Je pensais», J'ai cette nuit goûté les plus douces douceurs, «Ah! Ne me baisez plus!», «Dieu que je suis heureux quand je baise à loisir», «Le pourtrait», «Aux déserts de l'Orient».

Pierre de Marbeuf: «L'anatomie de l'oeil», «Désespoir», «Les cheveux d'Amaranthe», «Les yeux d'Amaranthe», «Les oreilles d'Amaranthe», «Les joues d'Amaranthe», «Les mains d'Amaranthe», «Le sein d'Amaranthe», «Conclusion des beautés d'Amaranthe».

Marc Papillon de Lasphrise: «Parmi l'or blond de sa tresse ondoiyante».

François Scalion de Virbluneau: «Doucette voix qui confortes», «Gentil tertre élevé», «Œil mon petit mignon», «Étant au lit couché», «De ta lèvre mignarde un fin sucre».

Théophile de Viau: «Le matin», «Quand tu me vois baiser tes bras».

Tristan L'Hermite: «Le promenoir des deux amants», «La négligence avantageuse», «Pour une excellente», «Beauté qui se mirait», «L'absence de Phyllis», «Élégie pour un roman», «La belle esclave More», «La belle gueuse».

Pontus de Tyard: «Au premier trait que mon œil rencontra».

La femme, resplendissante et séduisante (et séductrice aussi bien entendu) est faite pour l'amour, un amour totalement physique (les poètes maniéristes et baroques sont si loin des premiers troubadours!). Cette

femme jeune qui ne semble pas encore sortie de l'adolescence, est prête à jouer le jeu si dangereux, mais si attrayant, de l'amour. Elle peut se donner ou se refuser, prêter une oreille charmée et charmante, ou ne pas daigner voir cet amoureux transi qui ne vit que pour elle et qui se meurt d'amour. Ce jeu, qui doit aboutir au plaisir charnel, est un jeu où tous les subterfuges sont de bonne guerre. Les personnages savent exactement quel est le but vers lequel tendent ces batailles, batailles qui ne sont pas mortelles mais qui peuvent blesser, parfois profondément, ceux qui s'y risquent. L'amour est la saveur de la vie, et ces jeunes gens (jeunes, les femmes le sont toujours, les hommes eux n'ont pas de limite d'âge...) en sont parfaitement conscients puisqu'ils entrent en lice et se mesurent à Amour, dieu léger et capricieux au carquois si bien rempli de flèches acérées et précises. Sans beauté et jeunesse il n'y a pas d'amour (ou de désir, les deux se confondent), et pour louer la femme belle naît le Blason sous la plume ciblée et inspirée de Clément Marot.

Tous les auteurs que nous allons analyser, de Christofle de Beaujeu à Pontus de Tyard, célèbrent la femme dans son intégrité corporelle, mais ils insistent plus particulièrement sur les parties du corps qui se voient lorsqu'elle est habillée, c'est à dire des cheveux jusqu'aux mains. Le reste du corps qui se devine (la femme est magnifique jusqu'à la taille, le reste est à la hauteur probablement...) est aussi digne d'éloges mais elles sont faites avec plus de «pudeur», sans descriptions franches mais non pour cela exemptes d'érotisme. Sans grossièreté ni vulgarité, la femme est détaillée et peinte dans toute sa splendeur physique, il ne reste plus qu'à laisser courir l'imagination...

Nous allons contempler, guidés par ces poètes baroques, la femme dans toute sa magnificence, et pour cela nous allons commencer par les cheveux pour arriver jusqu'aux parties du corps, cachées il est vrai, mais si facilement devinables par ces auteurs épris d'amour et de galanterie.

LA TÊTE FÉMININE

La chevelure

Les cheveux, pour être captivants, doivent être toujours blonds comme l'or le plus pur, frisés et souples. Ces cheveux sont les lacets qui emprisonnent les amoureux. Ils forment un filet qui va retenir le cœur de l'amant

Adieu constants liens des volontés esclaves,
Cheveux blonds, filets d'or, par ondes agités,

Qui captivez l'orgueil des courages plus braves,
Et dans les nœuds d'amour leurs desseins arrêtez¹.

Prisonnier et heureux de l'être, l'homme loue ses attaches si fines et à la fois si fortes «Pour me mieux me détenir, de votre poil doré / Avez fait les liens dont je suis enserré»². Ces liens deviennent comme les vrilles de la vigne vierge qui entoure et emprisonne les cœurs «Cheveux crêpes et longs où mon cœur se désire / Aise d'être enlacé d'un ferme enlacement»³, Cheveux défaits qui sont le jouet des souffles:

Je voudrais bien être vent quelquefois
Pour me jouer aux cheveux d'Uranie,
Puis être poudre aussitôt je voudrais,
Quand elle tombe en sa gorge polie⁴.

Ces mouvements, provoqués par le vent, dans les chevelures blondes éveillent les désirs amoureux, et l'amant ressent une jalousie malade «Je n'aime point ce vent qui, folâtre, se joue / Parmi ses beaux cheveux, et lui baise sa joue...»⁵ bien entendu tout ceci n'est qu'un jeu amoureux et érotique. Les cheveux longs, tombant en cascade rendent la femme plus féminine et, incontestablement, plus désirable

Ses cheveux autour d'elle errant confusément
Ne lièrent mon cœur que plus étroitement,
Ne firent qu'augmenter le feu qui me dévore.
Dieux! Quelle est la beauté qui cause ma langueur?
Plus elle est négligée et plus elle est charmante
Plus son poil est épars, plus il presse mon cœur⁶.

Tristan L'Hermite continue à célébrer les cheveux de sa belle dans ce qu'ils ont de naturel et d'indompté «Et ses cheveux qui s'éparpillent/ Font montre d'un riche trésor»⁷. Toujours blonds, ils ravissent ces amateurs d'or fin, contrairement à Clément Marot qui ne dédaignait pas du tout les «bru-

1 MATHIEU-CASTELLANI, G., *La poésie amoureuse de l'âge Baroque*, Paris, Bibliothèque Classique, 1990, p. 137.

2 *Ibid.*, p. 151.

3 *Ibid.*, p. 225.

4 *Ibid.*, p. 183.

5 *Ibid.*, p. 158.

6 *Ibid.*, p. 401.

7 *Ibid. loc. cit.*

nettes»⁸ selon lui plus fidèles et plus fraîches... La chevelure doit, pour être parfaite, tomber en boucles, et même être frisée. Les cheveux raides n'étant pas, loin s'en faut, érotiques:

A flocons d'or de ma maîtresse,
Que ses cheveux soient crépelés,
Autour du front tords, annelés,
Laisse-les, si tu veux, descendre
En onde et sur son col s'épandre,
Si tu peux que dedans l'or
De son beau poil, l'on sente encor
L'odeur qu'a mise la nature...⁹.

Les cheveux retombent en *ondées* en *ondes* sur le corps nu de la jeune femme qui n'en est que plus belle. Pour que la masse des cheveux soit vivante et se déploie dans toute sa splendeur il faut que le vent, un vent coquin et léger, joue avec la chevelure qui attire ainsi l'attention de l'amant:

Zéphyre bien souvent de votre poil se joue,
Pillant sous ce prétexte un baiser amoureux:
Et des ondes qu'il fait flotter sur votre joue,
Un Pactole prend source en l'or de vos cheveux¹⁰.

Pactole, fleuve d'Asie Mineure, transportait dans ses flots d'innombrables paillettes d'or; la comparaison est toute trouvée pour décrire la blondeur des belles «Beaux cheveux, filets d'or, rayons d'ambre et de flamme / Doux géôliers de mon cœur, doux chaînons de mon âme...»¹¹. Ainsi la blondeur s'allie aux boucles et aux cheveux longs pour enivrer l'amant d'une passion portée à son paroxysme «Cheveux crêpes et longs où mon cœur se désire / Aise d'être enlacé d'un ferme enlacement»¹². La femme nue est belle lorsque seule sa chevelure met en relief la perfection de ses formes, mais la sensualité vit aussi et explose si, par une perversité sans danger mais gra-

8 «Fors de crier: allegez-moi/ Douce plaisante brunette/ Si au Monde ne fussiez point/ Belle, jamais je n'aymerois/ Vous seule avez gagné le point/ que si bien garder j'esperois/ Mais quand à mon gré vous aurois/ En ma chambrette seulettes/ Pour me venger, je vous feroys/ La couleur vermeillette». Cf. MAYER, C.A., *Clément Marot*, Paris, Seghers, 1964, p. 152.

9 MATHIEU-CASTELLANI, G., *op. cit.*, p. 235.

10 *Ibid.*, p. 305.

11 *Ibid.*, p. 307.

12 *Ibid.*, p. 225.

cieuse, elle revêt des vêtements masculins qui ajoutent à ce tableau une touche irrésistible de sensualité:

A l'heure que Madame en homme se déguise,
 Une toque portant sur ses cheveux dorés,
 Elle semble un Adon aux yeux noirs admirés
 Ou un nouveau Pâris ou quelque jeune Anchise¹³.

Ainsi donc les cheveux sont une partie du corps féminin qui éveillent les pulsions sexuelles masculines, mais ils doivent être longs, épars ou tressés, bouclés et blonds pour être parfaits. Ces cheveux, écrivain d'or du visage, sont la première touche de couleur, le premier appel de la séduction. Les filets sont jetés, la proie n'a plus qu'à se laisser, consciemment, prendre au piège...

Le front

Le teint d'une femme jeune est, pour les poètes baroques et maniéristes cités, d'un blanc de marbre. Il en est de même, naturellement, pour le front. D'un blanc parfait, poli et dur, il s'harmonise avec la blondeur des cheveux et le met en relief «Votre front c'est le marbre, où l'archer qui m'offense / Aiguise à mon malheur ses traits de tous côtés»¹⁴. Au blanc si pur mais si froid d'un front qui se laisse aimer, s'ajoutent les comparaisons plus tendres mais tout aussi esthétiques des fleurs et, bien entendu, non seulement de leurs couleurs, mais aussi de leurs parfums et leur symbolisme «Pour les zéphirs doucement ventelés, / Pourra servir son vent et son haleine, / Son front fournit de blancs lis et d'œillets»¹⁵. Le front de la belle est aussi froid, et la neige sert parfaitement à sa définition; de cette façon-là presque tous les sens sont en éveil: la vue, l'odorat et le toucher «Son front que mon tourment allège, / Et qui est plus blanc que la neige, / Semble être composé de lis»¹⁶.

Les yeux

Les yeux, toujours beaux, sont parfois cruels ou bienveillants selon l'humeur de l'amante. Pauvre victime innocente, l'amoureux peut être accepté ou éconduit par ces yeux qu'il adore et qui ne le lui rendent pas toujours. Le bonheur ou le désespoir seront le verdict sans appel de ces juges sévères et

¹³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁶ *Ibid.*, p. 276.

incorrupibles. Pierre de Marbeuf fait une description des yeux féminins qui est fort connue, et que nous ne nous résistons pas à reproduire:

L'oeil est dans un château que ceignent les frontières
De ce petit vallon clos de deux boulevards,
Il a pour pont-levis les mouvantes paupières
Le cil pour garde-corps, les sourcils pour remparts¹⁷.

La beauté d'une femme n'est pas complète sans des yeux grands et clairs (à nouveau, comme pour les cheveux bruns, les yeux noisette ou noirs n'ont pas le charme des yeux clairs...), s'ils sont beaux c'est parce qu'ils complètent les cheveux blonds, et parce qu'une blonde doit avoir naturellement des yeux clairs «Je la vois qui volète entre les vives fleurs / Et ne crains tes beaux yeux clairs et ardents de flamme»¹⁸. La couleur est importante donc, et les yeux sont des pierres précieuses, rares et chère au cœur de l'amoureux «De vert gaillard fournira son double œil, / Œil de Minerve où verdit l'émeraude, / Et d'abondant il sera le Soleil»¹⁹, les yeux sont verts mais aussi bleus, et ils sont si seyants...

Recueille-moi les plus aimables choses,
Mêle en un teint des lys et des roses,
Sous des flots d'or enflés par des Zéphirs.
Mets un éclat dans des yeux de saphirs
Dont la douceur à la rigueur s'assemble
Pour embraser et glacer tout ensemble²⁰.

Tristan L'Hermite insiste sur la couleur des yeux, yeux bleus bien entendu, qui égarent son entendement «Les yeux sont des saphirs qui brillent / Et ses cheveux qui s'éparpillent / Font montre d'une riche trésor»²¹. Pour séduire, la couleur n'est pas suffisante; les yeux doivent être vifs et brillants car ils reflètent les sentiments les plus intimes de la femme pour l'homme qui se mire en eux, et y voit l'amour partagé, l'atroce indifférence ou même la haine:

17 *Ibid.*, p. 299.

18 *Ibid.*, p. 231.

19 *Ibid.*, p. 207.

20 *Ibid.*, p. 409.

21 *Ibid.*, p. 400.

Franche et libre de soins, votre belle jeunesse
 D'un œil cruel et beau mainte flamme tirant,
 Brûle cent mille esprits qui votre aide implorant
 N'éprouvent que fierté, mépris, haine et rudesse²².

L'amant tremble devant le regard de sa dame car ses yeux peuvent être messagers de sa disgrâce, ou de son immense bonheur. Le poète amoureux pleure sans honte, et sent que le refus de l'aimée donne une nouvelle vie à ses espoirs, que contrairement à ce que la femme désire par ses dédains hautains, la passion, de par la difficulté, ne fait que se renforcer:

Hélas! je suis semblable aux rivières bruyantes
 Qui tant plus on arrête et empêche leurs cours
 Bruyent plus vivement, et quittant leurs détours,
 Noyent se débordant les campagnes riantes.

Ainsi plus la rigueur des yeux de ma maîtresse
 Noye mon espérance en la mer de mes pleurs,
 Plus je veux adorer les amoureuses fleurs
 De son teint blanchissant et sa luisante tresse²³.

Le vocabulaire de la guerre semble s'adapter parfaitement aux amours contrariées. Les yeux sont des armes ils peuvent tuer, ou blesser mortellement, l'amoureux qui a perdu la bataille de l'amour, cette bataille où il est seul face à la femme tant aimée «Vos yeux, belle Diane, ont autant de puissance / Qu'une arquebuse à roue, et vos sourcils voûtés, / Ce sont deux arcs turquois, qui rendent surmontés...»²⁴. Reflets de l'amour, ou tyrans sans cœur et sans pitié, les yeux sont aussi des traîtres qui peuvent séduire d'autres hommes, et ainsi plonger l'amant dans les affres de la jalousie qui ne laisse ni vivre ni mourir «Je veux un mal de mort à ceux qui s'en approchent / Pour regarder ses yeux qui mille amours décochent/ A ce qui parle à elle, et à ce qui la suit»²⁵. Même la nature rend l'amant jaloux! Et jouant le jeu, car c'est bien d'un jeu qu'il s'agit, l'amant voue aux Gémonies tout ce qui touche, physiquement ou mentalement, sa belle, de près ou de loin «Je hais le doux sommeil qui lui clôt la paupière / Car il est (s'ai-je peur) jaloux de la lumière/ Des beaux yeux que je vois, dont il est amoureux»²⁶. Les yeux

22 *Ibid.*, p. 160.

23 *Ibid.*, p. 126.

24 *Ibid.*, p. 151.

25 *Ibid.*, p. 157.

26 *Ibid.*, p. 158.

sont *homicides*, ils donnent des *coups* mais ils sont aussi des *soleils radieux*, de *doux flambeaux*, des *feux*, des *petits mignons*, des *rois* et même de *douces friandises*. Tous, bons ou méchants, ont un pouvoir absolu sur le poète qui est subjugué à jamais:

Un vieux chêne ou un pin renversés contre terre
Montrent combien le vent est grand et furieux,
Aussi vous connaîtrez le pouvoir de vos yeux,
Voyant par quels efforts vous me faites la guerre²⁷.

La bouche

La bouche, pour être appétissante, doit être petite et trancher sur la pâleur du teint et la blondeur de la chevelure. Pour atteindre ce but, sa couleur est bien définie: celle du corail, c'est à dire le rouge-orangé. Joachim Bernier de la Brousse encense la bouche de la femme qu'il désire en ces termes: «Moi, pauvre, contemplant sa bouche coraline»²⁸. Pierre de Marbeuf, plus sensuel et plus osé, n'hésite pas à préciser sa pensée et son désir:

Beau corail soupirant, ce pourpre qui me flatte
Allaite d'espérance et d'amour mes esprits:
Belle et petite bouche où s'enfante un souris,
Qui semond à baiser votre vive écarlate²⁹.

Flaminio de Birague va plus loin, et dans une sorte de rêve érotique (où il croit sa dernière heure arrivée) il fait exploser sa passion, passion contrariée car elle est à sens unique: «Au moins puisque le sort cruel et inhumain/ Avance mon trépas, mourrussé-je en son sein / Suçant le vif coral de sa bouche agréable»³⁰.

Isaac Habert va plus loin dans ses désirs. Ce ne sont pas des rêves, mais bien la réalité qu'il décrit avec tant de chaleur et de fougue. Ses amours, partagées avec tant d'ardeur par son amante, laissent en lui des sensations vives et grisantes. Ce ne sont plus les sentiments qui sont dépeints, mais bien le désir sexuel, résultat de caresses et de baisers. Et ce désir qui s'éveille, c'est

27 *Ibid.*, p. 169.

28 *Ibid.*, p. 94.

29 *Ibid.*, p. 308.

30 *Ibid.*, p. 122.

sur le lèvres vermeilles de la jeune femme qu'il naît, sans tabous ni fausses pudeurs:

Dieu que je suis heureux quand je baise à loisir
Le pourpre soupirant de tes lèvres mollettes,
Quand nous faisons frayer le bout de nos languettes
D'une humide rencontre, Ô Dieu, que de plaisir!

Dieu! Que je suis heureux quand, ardent de désir,
Je sens à petits flots les humeurs doucelettes
De ta langue couler sur tes lèvres poupettes;
D'un doux ravissement lors je me sens saisir³¹.

Les lèvres sont aussi comparées à des fleurs. Fleurs des champs ou cultivées, elles ont en commun la beauté, les parfums et la douceur. D'ailleurs, le corps féminin est presque toujours comparé à des fleurs; comme pour elles la fraîcheur et l'éclat sont éphémères, et le Carpe Diem est bien la clef de voûte qui soutient la poésie amoureuse du Baroque: «Adieu bouche d'œillet et de roses vermeilles/ Qui respire sans cesse un printemps gracieux...»³². Jean Godard ne fait pas exception à la règle et lui aussi se laisse envoûter par une bouche jeune et belle à laquelle il ne peut (ni ne désire) résister. Cette bouche comparée à une marguerite, fleur simple et humble, semble synonyme de jeunesse, presque d'adolescence et de pureté:

Sa belle lèvre couraline,
Sa belle lèvre cristalline,
Qu'on peut rouge et blanche appeler,
Est une marguerite franche
Qui fait, tant elle est rose et blanche,
Les regardants émerveiller...³³.

La bouche est *mignarde*, *divine*, *d'ambre et de rose*, elle est aussi une *boîte de rubis*. Son haleine est *d'ambre*, elle dispense *mille liqueurs* et rend fou d'amour l'amant qui ne peut en détacher ses yeux. Aidée admirablement par les dents qui ajoutent à son charme, la bouche joue son rôle d'appât. Les dents sont des *perles naïves*, des *perles insignes* et des *perles fines*. Parfaites, d'une blancheur immaculée, elles font ressortir le corail des lèvres et attirent

31 *Ibid.*, p. 231.

32 *Ibid.*, p. 127.

33 *Ibid.*, p. 217.

irrésistiblement les regards masculins séduits par le contraste des couleurs et la perfection des formes. De plus elles sont signe (surtout aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles)³⁴ de jeunesse et de bonne santé. Pierre de Marbeuf dans sa poésie *La bouche d'Amaranthe* met en valeur ces *diamants*, ces *remparts d'une voix délicate*, ces *petits dés* qui troublent ses esprits et ses sens «Vermeillon merveilleux, prison de libertés / Trésor de l'Orient, blanches égalités / Ô rempart précieux que j'assauts d'espérance»³⁵.

Les oreilles

Cette partie du corps féminin attire moins l'attention des poètes. Un seul, Pierre de Marbeuf, dans *Les oreilles d'Amaranthe* voit en elles un objet érotique. C'est ainsi qu'il loue avec délicatesse ces *petits croissants d'amour*, comme il le fait d'ailleurs pour presque tout le corps d'Amaranthe:

Oreilles, la nature en coquillant qui gire
 Vos petits ronds voutés de long et de travers,
 Fait de vous un dédale, où bien souvent je perds
 Le langage amoureux que pour vous je soupire.
 Ô portes de l'esprit, par où le doux Zéphire
 Fait entrer sur son aile et l'amour et mes vers,
 Chastes chemins du cœur qui toujours sont ouverts
 Pour ouïr les discours d'un pudique martyr³⁶.

Les joues

Seul de tous les poètes étudiés dans ce travail, Pierre de Marbeuf élogie les joues de la femme désirée. Les autres auteurs passent de la bouche au cou, et enfin au teint, mais Marbeuf «découpe» consciencieusement le visage adoré comme pour en «déguster» les plus infimes détails et ne jamais les oublier. Ce plaisir qu'il ressent, il nous le fait partager par la tendresse mêlée de volupté qu'il emploie dans cette déclaration d'amour et d'admiration. La bonne santé de la jeune fille se traduit par les couleurs et sa jeunesse, presque son enfance, par la comparaison avec le lait caillé: «Des roses et des lys filles et sœurs jumelles/ qui sous un lait caillé doucement tremblotez»³⁷.

34 Aujord'hui encore des dents en mauvais état, ou une bouche édentée, ne sont pas précisément séductrices...

35 MATHIEU- CASTELLANI, G., *op. cit.*, p. 209.

36 *Ibid.*, p. 308.

37 *Ibid.*, p. 309.

La Mythologie, source d'inspiration, est omniprésente dans la poésie baroque et maniériste, et Marbeuf n'échappe pas à ce mouvement lorsqu'il compare les joues d'Amaranthe aux pommes d'or d'Atalante, ces trois pommes d'or qui firent perdre la course à Atalante mais lui donnèrent l'amour d'Hippoménés: «Petits creux, magasins d'amour et d'appas/ La petite rondeur que vous avez en bas/ Fait que je vous compare aux pommes d'Atalante»³⁸.

Le teint

Comme pour les cheveux blonds et les yeux clairs, le teint ne peut et ne doit être que blanc. Le prototype même de la femme parfaite, ou modèle idéal invariant, a le teint clair; seules les lèvres doivent être mises en relief par leur couleur écarlate comme des pierres précieuses dans un écrin. Pourtant Tristan L'Hermite dans sa poésie *La belle esclave More* fait l'éloge d'un teint, non pas foncé (ce qui serait douteux et loin des canons de beauté de l'époque) mais absolument noir, et en dit sa beauté et l'attrance qu'il éprouve lors de sa contemplation extasiée:

Beau monstre de Nature, il est vrai, ton visage
Est noir au dernier point, mais beau parfaitement,
Et l'ébène poli qui te sert d'ornement
Sur le plus blanc ivoire emporte l'avantage³⁹.

À nouveau les couleurs des fleurs (œillets, lys et roses) et des fruits (fraises) sur le visage sont le signe d'une peau parfaite et juvénile. Point de pâleurs malsaines ni de ridules autour des yeux! Non, le teint est finement coloré de touches aux couleurs tendres, et la nature n'a pas besoin d'être aidée par un maquillage trompeur et artificiel qui ne peut égarer l'amant car il n'aura jamais l'éclat que donne la nature «... et l'éclat brillant de ton teint / M'avaient si vivement atteint / Que je tremble encore quand j'y pense»⁴⁰. La perfection du grain de la peau fait qu'elle est comparée, à son avantage, à un miroir «Quoi que l'on polisse ta glace/ Qu'elle est moins nette que la face/ De qui j'adore la beauté»⁴¹.

38 *Ibid.*, loc. cit.

39 *Ibid.*, p. 412.

40 *Ibid.*, p. 173.

41 *Ibid.*, p. 305.

Théophile de Viau voit en Corinne la personnification de l'Amour, et comme lui elle est parfaite. Son teint, digne de Vénus, est à ce point admirable que le poète ne peut s'empêcher de s'exclamer, émerveillé et surpris:

Que ton teint est de bonne grâce!
Qu'il est blanc, et qu'il est vermeil!
Il est plus net que le soleil,
Et plus uni que de la glace⁴².

Le cou

Mince et flexible, rond et blanc, il éveille chez le poète des images sensuelles qu'il reflète dans son œuvre. Habillée ou nue, chez la femme le cou est toujours visible et en conséquence point de mire de tous les souhaits, car il laisse naturellement couler le regard vers un lieu où se nichent tous les désirs interdits: les seins. Prémices de l'amour, le cou se doit d'être blanc et fragile comme un objet délicat:

De quoi sert qu'un riche collet
Si mignardement se replisse
Autour de votre col de lait,
Plein de mignardise et de délice?⁴³.

LE BUSTE FÉMININ

Les seins

Clément Marot avec son épigramme du «Beau tétin»⁴⁴ est le maître du Blason et particulièrement de cette partie du corps féminin. Joachim Bernier de la Brousse, dans un de ses rêves érotiques dont il a le secret, relate avec précision une nuit d'amour et ses bonheurs physiques «Je suçotais ta bouche désirable / Des dieux du ciel, je touchais à loisir/ ton blanc tétin, et savais bien choisir / sur ton beau corps un bien plus agréable»⁴⁵. Comme pour le reste du corps, les seins sont ceux d'une très jeune fille, et la comparaison avec les boutons de fleur prêts à éclore est dans l'ordre des choses:

42 *Ibid.*, p. 370.

43 *Ibid.*, p. 215.

44 «Tétin reffect plus blanc qu'un oeuf / Tétin de satin blanc tout neuf / Tétin qui fait honte à la Rose / Tétin plus beau que nulle chose/ tétin dur, non pas tétin voyre, / Mais petite boule d'Ivoyre / Au milieu duquel est assise / Une Fraise ou une Cerise...» MAYER, C.A., *op. cit.*, p. 185.

45 MATHIEU-CASTELLANI, G., *op. cit.*, p. 89.

Quand sur son sein mon œil je darde,
 Et quand son beau sein je regarde,
 Et la fraise de son téton,
 Tout aussitôt je l'accompare
 À quelque rose la plus rare
 Qui n'est encore qu'en bouton...⁴⁶.

Ainsi, comme le dit si bien Pierre de Marbeuf dans «Le sein d'Amaranthe», une *fournaise s'allume* dans l'esprit de l'amant (éconduit et qui imagine, ou satisfait et donc qui se remémore...) à la vue de cette poitrine adolescente. Les seins sont encore comparés à des boutons et l'effet produit sur l'amoureux est facilement imaginable «Et son feu se nourrit d'un objet gracieux / Qui me fait concevoir en tout et en tous lieux / l'enflure de ce marbre où fleurit une fraise»⁴⁷.

François Scalion de Virbluneau, plus osé, ne s'embarrasse pas d'images plus ou moins obscures et pudiques. Il dit clairement son désir «Portant envie à l'oeil et à la bouche aussi» et ne cache pas son but car le sein est selon lui «chevet d'amour». Cette poitrine adorable, qui est «Gentil terre élevé sur la blanche poitrine / Tétin bien arrondi»⁴⁸, doit se montrer sans fards ni voiles et ainsi être source de plaisirs mutuels. Les seins blancs (*marbre, neige, albâtre ivoire, lait*) et ronds «monts arrondis», sont jeunes et tendres comme la jeune fille. Jean Godard pimente ses poésies de grains d'érotisme, et la jeune femme, endormie sous la chaleur d'un après-midi d'été, est une invitation pour l'amant qui la regarde et l'admire dans toute sa splendeur de femme:

Hier après-dîner, trois heures environ,
 Je surpris en dormant dans sa chambre ma m'amie.
 La perleuse sueur de sa face endormie
 Allait le long du sein roulante en son giron.
 Cupidon l'éventait avec son aileron,
 Son sein et sa poitrine était nue à demie,
 Tellement qu'on voyait sur sa glace affermie
 Ainsi qu'un mont de lait son tétin ferme et rond⁴⁹.

46 *Ibid.*, p. 217.

47 *Ibid.*, p. 311.

48 *Ibid.*, p. 343.

49 *Ibid.*, p. 212.

Les bras

La femme qui sommeille est aussi l'objet du désir de Théophile de Viau. Ses bras accueillants et fermes sont comme un appel pressant pour le poète qui la regarde sommeiller et sent croître son amour. Ces bras-là sont, par leur nudité et leur simplicité, terriblement érotiques dans leur pose alanguie et abandonnée:

Quand tu me vois baiser tes bras,
Que tu poses nus sur tes draps,
Bien plus blancs que le linge même,
Quand tu sens ma brûlante main
Se pourmener dessus ton sein,
Tu sens bien, Cloris, que je t'aime⁵⁰.

Si l'homme ne peut approcher la femme aimée, que les dieux (surtout le dieu Amour...) veuillent bien le transformer en un objet de sa vie quotidienne! C'est en tout cas le vœu le plus cher de l'amoureux qui se sait sans espoir d'atteindre l'astre si lointain. Faute de mieux, il se contentera de son imagination «Change- moi pour le moins, ô petit dieu d'Amour / En carquan pour baiser son col tout à l'entour»⁵¹ et pourquoi ne pas aller plus loin? «En un linge ouvragé pour toucher son tétin/ En chemise pour être auprès de sa poitrine»⁵².

Les mains

Elles ont une fonction indéniablement érotique. Objets et instruments de l'amour, elles sont tout aussi *blanches et jolies* que le reste du corps, sauf dans la poésie de Tristan L'Hermite «La belle esclave More» ou les mains sont noires, comme il se doit. Les perles, l'ivoire et les lis⁵³ prêtent leur couleur à ces mains adorées «Adieu main qui les lys et les perles imites»⁵⁴, mains douces mais parfois cruelles qui blessent le cœur de l'amant qu'elles éloignent d'un geste sec et dur.

50 *Ibid.*, pp. 375-376.

51 *Ibid.*, p. 212.

52 *Ibid.*, *loc. cit.*

53 Le lis est symbole de pureté et de candeur. Dans les poésies analysées, les mains et autres parties de l'anatomie féminine ne sont pas toujours à la hauteur de cette symbolique...

54 MATHIEU-CASTELLANI, G., *op. cit.*

Les mains d'Amaranthe sont source de plaisir et de joliesse, elles sont faites pour toucher et caresser; c'est ainsi que Marbeuf les encense:

Belle main divisée en cinq branches d'ivoire,
 Un dédale d'ébène enveloppe de lis
 Les chemins tortueux des rameaux et des plis,
 Que marque votre veine avec sa trace noire⁵⁵.
 Les autres parties du corps féminin.

Les différentes parties qui forment l'anatomie de la femme ne sont plus classées de façon si méthodique. Il semble qu'à partir de la taille, le détail est moins précis et les allusions plus floues, quoique facilement compréhensibles. Le corps est *beau* (comment pourrait-il en être autrement?) et harmonieux, mais les vêtements, qui le cachent en grande partie, limitent la vue mais pas l'imagination de l'amant. Comment faire pour arriver jusqu'à lui? C'est simple, il suffit de se transformer en objet ou en animal, et quel est l'animal le plus petit et le plus indiscret? «Mais pour avoir encor plus de plaisir / Je voudrais bien puce être devenue»⁵⁶. Cette puce qui peut se promener librement sur tout le corps va aller là où l'amant désire être: «Je baiserais ce corps que j'aime tant, / Et la forêt à mes yeux inconnue / Me servirait de retraite à l'instant»⁵⁷. L'érotisme est ascendant dans la poésie de François Scalion de Virbluneau «Étant au lit couché» car il rêve de se métamorphoser en divers objets dont une ...jarrettière «En jarrettière afin de tenir sur la grève / La chausse bien tirée en mont qui se relève / Vers le lieu dont je veux en taire le surplus»⁵⁸. Enfin, c'est bien Amour, le dieu coquin, qui aide les amoureux dans la bataille sans pitié des amants qui s'enlacent ou s'éloignent. C'est lui qui tire les fils des passions, il est complice et Isaac Albert lui est reconnaissant de son aide: «Tu m'as coulé d'un léger mouvement / La main au lieu qui s'enfle rondement / Sous le nombril de ma gentille dame»⁵⁹.

Pierre de Marbeuf, heureux en amour, a le mot de la fin. Une fin probablement jalouée et qu'il expose de bien jolie façon:

55 *Ibid.*, p. 310.

56 *Ibid.*, p. 138.

57 *Ibid.*, p. 184.

58 *Ibid.*, p. 344.

59 *Ibid.*, p. 226.

J'ai fait flotter Pactole avecque ses cheveux,
J'ai fait rire la perle, et soupirer la rose:
Mon pinceau poursuivait, mais ma Muse s'oppose
Aux traits les plus hardis des attraits amoureux⁶⁰.

CONCLUSION

Amours vraies ou inventées, la poésie baroque et maniériste ne distingue pas entre-elles et c'est bien ainsi. Le corps féminin est à l'honneur dans ce jeu, pas toujours subtil, du Blason. L'idéal de beauté est respecté. Cette femme blonde, au teint et aux yeux clairs, se retrouve dans toutes (sauf dans «La belle esclave More» de Tristan L'Hermitte) les poésies que nous avons choisies pour ce travail.

Tous les auteurs célèbrent la femme jeune, presque adolescente encore, ce qui ne veut pas toujours dire ingénue, loin s'en faut! Pourtant malgré les lieux communs, il y a une véritable admiration pour la femme et pour son rôle dans l'amour. Elle jouit de la pleine liberté d'aimer donc se donner pleinement ou, au contraire, de dire «nenny». C'est elle qui choisit (sa jeunesse⁶¹ et sa beauté le lui permettent) son amant. Poésie souvent malicieuse où il faut lire entre les lignes, où les non-dit sont aussi importants que les affirmations, elles équilibrent la poésie dramatique d'auteurs protestants qui, comme Agrippa d'Aubigné, décrivent une société où la mort et la souffrance règnent sans partage. Les hommes, heureusement, ont toujours su que l'amour est la meilleure protection contre la mort. Le baroque n'a pas été une exception.

60 *Ibid.*, p. 311.

61 Clément Marot dans son épigramme «Des cinq pointz en amours» précise l'âge idéal que doit avoir la jeune fille pour être aimée. Nous ne pouvons résister à la tentation d'insérer dans ce travail son poème qui nous semble important pour la compréhension du Blason: «Fleur de Quinze ans (si Dieu vous saulve & gard) / J'ay en amours trouvé cinq pointz expres / Premièrement il y a le Regard / Puis le Devis & le Baiser après / L'Atouchement le Baiser suyt de pres/ Et tous ceulx là tendent au dernier point / Qui est, & quoy? Je ne le diray point! / Mais, s'il vous plaist en ma chambre vous rendre/ Je me mettray volontiers en pourpoint / Voire tout nud, pour vous le faire apprendre».

MAYER, C. A., *op. cit.*, p. 183.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MATHIEU-CASTELLANI, G., *La poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, Bibliothèque Classique, 1990.

MAYER, C.A., *Clément Marot*, Paris, Seghers, 1964.

LA DIMENSIÓN ESPACIAL DE LA MUERTE EN *HUGUES CAPET*

JOSÉ MIGUEL LAMALFA DÍAZ
Universidad de Oviedo

El término «espacio», empleado con acepciones diferentes, dependiendo de los campos en que se utilice, y aun de los autores que lo definan, reclama precisión en su contenido para poder servir como elemento operativo y de organización en un análisis.

Un mero recorrido en las propuestas a su definición muestra las siguientes acepciones con relación a los aspectos más generalizados del concepto:

- 1.º «Lugar más o menos bien delimitado en el que pueden situarse las cosas», con concreciones como «una extensión determinada», la «extensión de los aires», el «medio extraterrestre», la «medida de lo que separa dos puntos, dos líneas, dos objetos», especialmente en el sentido de «espacio recorrido», que precisa de semántica «movimiento» para su completa comprensión perceptiva.
- 2.º «Medio ideal caracterizado por la exterioridad de sus partes, en las que se localizan nuestras percepciones». «Medio concebido por abstracción del espacio perceptivo de tres dimensiones». «Espacio físico» entendido como «continuum», dentro del que se desenvolvería la teoría espacio-temporal de la Relatividad, con la dimensión tiempo como cuarta variable.
- 3.º Y dentro del tiempo, «extensión de tiempo».

Esta reseña sucinta de concepciones del espacio nos permite extraer tres valores que vamos a tomar como punto de partida del análisis léxico-lingüís-

tico de la dimensión espacial de la muerte en *Hugues Capet*, canción de gesta del siglo XIV. Me refiero a los valores: localización, temporalidad y movimiento. Una abstracción y simplificación a un tiempo, del espacio, en esta especie de prisma trifocal, que nos permite una interesante aproximación a la expresión del concepto «muerte» en *Hugues Capet*, actualizando su verdadera dimensión espacial.

SIECLE

Admitido este posicionamiento inicial y siguiendo estas premisas, el material obtenido tras la lectura atenta de la obra permite comenzar nuestro análisis por el término *siecles*, cuya presencia en el texto sugiere la interpretación de dos «espacios temporales» que conforman su desarrollo narrativo, en la dicotomía *cest siecle* de los versos 2.676 y 4.551, y *l'autre [siecle]* del verso 4.451. Dicha interpretación no resulta extraña si tenemos en cuenta que ya en la *Vie de Saint Alexis* (siglo XI), encontramos una dicotomía similar en expresiones como *vie terrestre / vie celeste*. Ya en bajo latín cristiano la palabra *saeculum* de la que *siecles* es la evolución natural designaba «el mundo», «la vida en el mundo». En *Hugues Capet* la temporalidad de ambos espacios se explicita como hemos visto en la expresión *cest siecle* por un lado, que presenta a su vez el término *vie* como elemento sustentador con el término *tamps* como medida, apuntados textualmente en la semántica del ejemplo *vivre lontamps* del verso 1.799, y por otro, en la expresión *l'autre [siecle]*, con el término *joie* como elemento sustentador y *parmenable* del verso 5.727 como medida.

El denominado elemento sustentador para el espacio temporal *cest siecle* se resuelve a veces en el texto con *vivant, men vivant* o el verbo *vivre*, con variantes expresivas sinónimas en *tout men vivant, tant que viveray, tant que je soie en vie*, así como en las gradaciones *trop peu vivre, un jour de men vivant, nul jour de se vie*, o *vivre longtamps* del verso 1.799 ya referido. La semántica *vie*, y *tamps* que hemos tomado como medida, se manifiesta también en el sustantivo *duree* y en el verbo *durer*, terminología que aparece en expresión negativa significando «muerte», como en *n 'averont duree* del verso 802, *nous ne porons durer* o *ne pooit durer nuls* de los versos 4.042 y 4.159.

VIE

El término *vie*, por su parte, en la expresión *de vie garir* del verso 5.441, nos permite ampliar el espectro del ámbito temporal a través de expresiones

negativas como *ne jamais estre garis, mais n'ara garison, vous ne poéz garir*.

Por otro lado, encontramos en esta dirección, en esta línea, la expresión *perdre la vie* de los versos 3.497, 4.628, 4.866, «privar de la vida a alguien», que amplía su campo expresivo a este valor temporal en expresiones y palabras como *metre en perdission, perdre* y su forma pronominal *se perdre*, o *perte*, de la misma familia léxica. Aplicada a Mary como hija que ha perdido a su padre encontramos en varios pasajes la palabra *orphenine/orfenin/orphe(ne)* con origen en *orphanus* del latín eclesiástico, a su vez del griego ὀρφανος ya con significación de «privación de padre o de madre», palabra que ha de relacionarse indudablemente con la familia léxica *perdre/perte*.

La expresión *vengier de se vie* del verso 3.520 nos permite un agrupamiento de otra familia léxica en torno a este valor aspectual con *venger/vengier, vengeance, vengeance, vengement, vengison*, conjunto de términos jurídicos con semántica «reclamación de justicia» en su origen, y que a través de significación «castigar a quien ha causado una ofensa», presenta semántica «muerte» en nuestro texto, con matiz de temporalidad, a mi modo de ver, en su relación con *vie*, así como en su relación con *perte* en *se perte vengier* del verso 6.255.

PENDRE / ENCROER

La realidad espacial como significación más concreta, física, podríamos decir, en relación con el fenómeno de la muerte, en el sentido de lugar en el que se manifiesta o se actualiza visiblemente la misma, en el decurso narrativo, si seguimos considerando *siecle* como elemento referente, nos permite la siguiente secuencia descriptiva: El otro mundo, *l'autre [siecle]*, explicitado en la expresión *sains chieus* del verso 6.359, se manifiesta como un lugar situado arriba, en lo alto, *lassus*, lugar donde en su trono, *troné*, el *creatur, sauveour, Seigneur, Pere souverain, roy*, de *saintisme non, Jhesum, Crist, Jesús Cris, Dieu, Dame Dieu*, que a su vez en *cest siecle* protagoniza como sujeto paciente un tipo de muerte, referente a lo largo del discurso, cuya secuencia expresiva podría resumirse en el siguiente orden lógico: *souffry (la) pas(s)ion, dive souffrance, fu mis en le crois, fu pendus, se laissa pener en l'arbre de la crois, ot se char lapidee, clauwe*. Esta muerte se interpreta como *redemtion* (redención), *raenchon* (rescate) (*racater*, rescatar), del *ame* (alma), del *lingnage dampnee* (linaje condenado). Una sola alusión al que se supone fue su lugar de enterramiento, emplazado curiosamente en *lontaigne terre* por el narrador inmediato, en la expresión *Saint Sepulcre* del

verso 2.915. Se puede cerrar esta secuencia expresiva con la alusión espacial *resussita ou Temple Sal(e)mon* del verso 5.095, que, aunque en relación con el concepto muerte de nuestro trabajo, vamos a dejar tan sólo apuntada, pues reclamaría un análisis más detenido y en profundidad que el que pretendemos en esta aproximación.

Estas propuestas textuales que acabamos de exponer, especialmente en expresiones como *pendre, mettre en la crois, en l'arbre de la crois*, o en el sustantivo *Sepulcre*, se pueden hacer extensivas a diversos momentos narrativos, viendo así enriquecido notablemente el aspecto espacial al que nos venimos refiriendo.

Por orden de aparición en el texto, tenemos: *fu pendus, au fourquez trainner*, como consecuencia de la relación amorosa de Hugo Capeto con la prima del rey Hugon de Vauvenisse y la intención de castigo de éste a Hugo; *pendre a .I. ambour*, deseo de Hugo contra Savary de Champaingne como consecuencia de haber envenenado al rey Lo[a]ys, padre de Mary, y pretender poseerla como mujer y esposa; *pendus serez*, en intención de Hugo al considerar al conde d'Estampeiz traidor malvado en contraposición a la huida de la batalla; *seront pendu*, los encargados de las puertas de la ciudad de París al no haber cumplido con el mandato de la reina y ser considerados pérfidos traidores; *pendre, serez pendus, hault pendre a fourquez, penderá, sera pendu a ung arbre feully*, expresiones referidas a Hugo Capeto, como consecuencia de no rendirse al conde Sauvaigez y entregarle la espada, después de que aquél hubiera perseguido y hubiera dado muerte al rey Hugón, hecho considerado en la narración como asesinato con engaño, traición, injusticia, y ser considerado Hugo Capeto falso traidor, o para expresar la intención de Fedri para con Hugo Capeto; *encroer* referido a Fedris y Assellin como consecuencia de engaño en el compromiso y juramento de vasallaje de éstos a Hugo Capeto; *serez pendus et encroéz au vent*, referido al condestable de Francia ante la negativa de entregar a la reina Mary a Garnier de Roussillon para que el conde Fedris se case con ella; *encroer a cel arbre*, como consecuencia de posible silencio o mentira sobre la muerte del rey. Este muestreo de expresiones como *metre en la crois, pener en l'arbre de la crois, pendre, encroer, pendre a fourquez, trainner au fourquez, pendre a .I. ambour, pendre a ung arbre feully, encroer au vent*, nos llevan a considerar un mismo ámbito expresivo para las mismas, y en las que localización y movimiento se presentan como elementos semánticos esenciales.

ENFOUIR / ENTERER / PERIR

Doble interés, por su valor etimológico y las matizaciones que permiten las estructuras en que aparecen, ofrecen las expresiones que se han podido relacionar con la apuntada anteriormente *Saint Sepulcre*, entre las que hemos podido recoger: *enfouis a l'abbie/abbeye*, *lieus benays*, *enterer ou moustier* o *a l'abie*, con dos verbos, *enfouir* y *enterer*, el primero proveniente del compuesto *in-fodere*, y el segundo formado sobre el sustantivo *térria* y el prefijo *en-*, con valores fundamentales de lugar, valores que se ven amplificados en las concreciones *abie/moustier/lieus benays* y la misma preposición *a* de construcción circunstancial. La expresión *mist en bierre* que completaría este apartado presenta valores similares en el verbo *mettre* (valor fundamental de movimiento en su étimo original) y su extensión locativa, preposición *en* y concreción en el sustantivo *bierre*. La semántica espacial se hace presente en el valor etimológico de los verbos fundamentalmente, en especial *enfouir* y *enterer* y particularmente en las nominaciones de los lugares en que se deposita el muerto.

Podríamos incluir en este apartado la expresión *ye seroie pouris en le prison* del verso 43 cuyo aspecto locativo queda patente, no a través del valor etimológico del verbo, derivado del adjetivo *puter* y con significación fundamental de «descomposición», sino de la expresión textual precedente *mis enprison*, en consonancia con el *mist en hierre* que veíamos anteriormente.

SEVRER

Si centramos nuestro análisis en torno al término *ame*, aludido como explicación y final de la secuencia que hemos hecho de la *passion*, nos encontramos con la expresión *l'ame du cors sevrer* propuesta en tres ocasiones por el autor en los versos 3.927, 4.387 y 5.684, expresión que podemos considerar, en el entorno narrativo de la obra, como una verdadera definición, definitiva y plástica a un mismo tiempo del hecho de la muerte en el espacio temporal *cest siecle*. El verbo *sevrer* presenta etimológicamente semántica de separación de dos objetos. En el texto, esta «separación del alma y del cuerpo» es transmitida por el autor como expresión de una realidad del espacio físico, en la que se intuye valor aspectual de movimiento. En la dicotomía *ame/cors*, expresiones como *avoir et mercy et pité de s'ame* y más aún *ame sauvee* nos llevarían a un análisis particular de ambos términos con propuestas claramente definidas en la ubicación de cada una de estas palabras en su relación con los dos espacios temporales establecidos desde el inicio de este trabajo: *cest siecle/l'autre siecle*, pero no es éste nuestro objetivo aquí.

La idea de separación con matiz aspectual de movimiento tiene gran desarrollo expresivo en la obra si tenemos en cuenta expresiones recogidas fundamentalmente en contextos de batallas, luchas o guerras, con frecuencia como efecto de un golpe, *cop/cos*, dado con un instrumento cortante, cuchillo, espada..., expresiones tales como *copper quiés* o *teste, pourfendre, fendre, trenchier testez, issir cervelle de le testiere, effondre le teste, faire voller le quief, toldre chies, expandre cervele* o *boiel, despechier, desmembrer, decoller*. Entre todas estas expresiones resulta de interés subrayar algunas de ellas, entre las que destacaría *copper testes et bras a guise de bacon* del verso 4.021, así como *fent con bacon ou pourchel* del verso 952 en las que el autor busca un paralelismo expresivo entre las escenas de batallas y luchas con las escenas del oficio de carnicero, tema relevante en esta canción de gesta, en la que aparecen referencias al carnicero, *boucher*, a la carnicería, *maissel/maisiel*, a las mercancías explicitadas, *enpourchiel, bacon, buef, mouton, aignel, vaque*, productos destinados a la buena alimentación, *qui sont bon a mangier*. En general el verbo que conforma estas expresiones es el verbo *tuer* con étimo en el verbo del latín clásico *tutare* con valor «proteger, guardar», frecuentativo a su vez de *tueri* con valor «ver, mirar», y que parece desarrolla el paso de significación de «proteger» a «apagar» a partir de su utilización en eufemismos como «hacer callar», «calmar» de expresiones relacionadas con creencias populares antiguas en las que se consideraba al fuego como un ser vivo, llegando así a significar «extinguir, apagar, matar el fuego». En el texto el valor del verbo *tuer* con semántica «matar» generalizada no ofrece dudas.

Apoyándonos en el término *afamez* del verso 3.845, quizás por una cierta similitud semántica de fondo con lo expuesto en el párrafo anterior y la alimentación, encontramos una nueva imagen para la descripción de la batalla, en esta ocasión la que produce el rebaño de ovejas acorraladas por el lobo hacia lo alto con acción de muerte en la expresión *tel pare fait entour lui con leus fait de berbis* del verso 1.328. Próximos a *pare* podemos mencionar también los términos *discipline*, que desde los primeros textos aparece con el sentido de «masacre, carnicería, destrozo», prolongación semántica de la idea de «castigo» especialmente aplicado a la mortificación corporal de un clérigo, *detruire* y su derivado *destruiss'ion*, o *desconfire*, que coincidirían semánticamente, de manera genérica, con el valor transmitido por *pare*, y que podemos reconocer también en el término *mortalitez/mortalité*, que junto a *morir, mortel, mort*, nos da la familia léxica propia para la expresión de la semántica «muerte» en toda su dimensión, en esta canción de gesta.

Sería pertinente hacer mención aquí de la familia léxica *mártir*, *martire*, *martirier* que aparecen en el texto, en las expresiones *hommes qui estoient mártir* del verso 5.445 o *sa gent a martire lyvrer* del verso 5.675, aplicadas a los hombre y a la gente de Hugo Capeto en contexto de batalla, pero no con valores aplicados tradicionalmente a estas palabras. La semántica *martir/matire* está vinculada en la tradición cristiana a «muerte padecida por la religión», semántica que aparece, en la obra, recogida en la expresión *morir par me crestienté* del verso 4.802, pero que en nuestro texto aparece vinculada a «muerte» con especial matiz de movimiento espacial en contextos en que dichas palabras se relacionan con expresiones como *ne revertir*; *perir*, o matiz de limitación espacio-temporal en su relación con *finir*. El verbo *martirier* por su parte aparece en contexto con semántica «separación» en su proximidad a expresiones como *despechier*, *trenchier les hateriaulz*.

DEVIIER

Hemos venido haciendo referencia y resaltando en diferentes contextos y múltiples expresiones, el valor «movimiento» como una de las características sensibles del espacio perceptible, en el desplazamiento de objetos o sujetos de un lugar a otro, o la separación entre los mismos. En este sentido, y como expresión propia del paso de *cest siecle a l'autre [siecle]* nos encontramos con expresiones singulares como la del verbo *deviier* del verso 16, cuyo valor originario de «espacio que recorrer», con matiz de «alejamiento», de la forma latina *deviare*, verbo salido del sustantivo *via* y del prefijo *de-*, se actualiza en este único ejemplo en el texto.

TREZPASSER

Bajo este mismo prisma la expresión *trezpassez est mon pere* del verso 104, presenta semántica clara también en el verbo *trezpasser* con *trans* originario como prefijo con valor intensivo y significación «más allá de, allende» y el verbo del latín tardío **passare* con significación «atravesar», a su vez proveniente de *passus* y su significación de «movimiento para avanzar», en la que movimiento y localización conforman el núcleo semántico del verbo.

PERIR

Utilizado frecuentemente en contextos que describen batallas también, junto a *mort*, o en el episodio en que se alude a posible negativa de condes, duques, caballeros, príncipes a la llamada del rey de los mismos a la corte, o referido a *nef* del verso 6.251, encontramos el verbo *perir*, cuyo valor fun-

damental de movimiento reforzado por el valor intensivo del prefijo *per-* lo encontramos ya en el verbo latino originario *iré* del que proviene, en el sentido de «irse completamente»

JONQUIER / QUEYR / SOUVINER / ABATRE / OCIRE / GESIR

Estos mismos valores de lugar y movimiento se manifiestan con más nitidez y expresividad en una gran diversidad de expresiones fundamentalmente utilizadas en contextos que describen la batalla, como en *faire jonchier le camp* del verso 1.496 en parlamento que mantiene el condestable con la reina referido a la acción de Hugo Capeto con los enemigos, en la que el verbo *jonchier* ofrece sentido analógico de la palabra latina *juncus* «junco», de la que proviene en su significación de «cubrir de objetos repartidos acá y allá en cantidad», o en la expresión referida al episodio en que Hugo echa por tierra a tres caballeros, *fist a le tiere queyr* del verso 5.434, ya con semántica «caer» desde la forma latina *cadere* de la que el verbo *queyr* proviene, o en *tous les font ou pré souviner* del verso 2.846, o en la expresión de uso frecuente *abatre mort*, con el verbo *abatre* con origen en el latín popular *abattuere*, en el que a significación «hacer caer» originaria, acompaña semántica de movimiento a través de significaciones como «golpear» o «acción llevada a su término» transmitida por el prefijo *ad-*, o en numerosas expresiones también con el verbo *odre*, del latín popular **aucidere*, forma alterada del clásico *occidere* con significación originaria «cortar, hacer pedazos» que se resuelve en «matar» finalmente, y expresiones con referencia a lugar como *bos* del verso 432, *palláis* del 954, *bataille* del 1.498, *estour* del 3.527, *mansion* del 5.716, *cariel* del 931, o *camp* del 176. La expresión *le tierch va a terre gisant* del verso 267, en que el matiz de movimiento lo aporta el verbo *aler* presente en la frase, el valor originario del latín clásico *jacere* del que proviene «estar acostado, extendido», le confiere un matiz de lugar en donde.

AF(F) INER / FENIR / FIN / FINEMENT / FINER / FINIR

Por otro lado, la canción nos facilita una familia léxica cuyos valores nos acercan a un mismo tiempo a los aspectos de localización, temporalidad y movimiento propuestos en un principio como elementos de análisis, en las palabras *af(f)iner*, *fenir*, *fin*, *finement*, *finer*, *finir*. El valor originario «límite de un campo», «frontera» de la palabra *finís* latina de la que proviene, presenta la significación de «parada de un fenómeno en el tiempo» desde su aparición en los primeros textos. En la obra que nos ocupa, la expresión *sont alié a leurfin*, en el episodio en que Droguez se duele del golpe de fortuna

de su linaje referido expresamente a la muerte de todos sus tíos, el verbo *aller* confiere a la expresión un claro matiz explícito de movimiento. En las expresiones *ma de ce siecle* referido a la muerte del padre de Hugo Capeto al inicio de la obra en el verso 16, y *en tant que vous vivez, ne poons mal finer* del verso 2.134, el valor de temporalidad viene dado por *siecle* en el primer ejemplo y por el verbo *vivre* en el segundo. En la expresión *mes cors just afinez* del verso 789 puesta en boca de Blancheflour, la madre de Mary que desearía verse muerta antes que ver a su hija envilecida, la palabra *cors* reclama de nuevo la dinámica de análisis a la que hacíamos referencia más arriba al referirnos a la dicotomía *cors/ame*, en la que como decíamos no vamos a entrar.

ARDOIR / ENBRASSER / FEU

El episodio de Fedry, pretendiente de Mary, hija de Blanchefour y del rey Lo[a]jis ofrece otra referencia espacial específica, la de la muerte en fuego con los verbos *ardoir* y *enbrasser* como sinónimos en la expresión de la acción de «quemar, abrasar», el primero proveniente del latín *ardere*, ya con semántica «quemar» derivado a su vez de la forma *arere* con significación «estar seco», verbo corriente en francés tanto en uso transitivo como intransitivo desde sus inicios, y el segundo, de etimología obscura pero con historia semántica relacionada con el fuego, atestiguado desde muy pronto por la expresión del latín medieval *brasas carbones*, que en el empleo del verbo derivado de *brasa*, *enbrasser*, ha significado «introducir en fuego». Podemos establecer una secuencia textual a partir de la expresión *just jete par d'encosté unfeu* del verso 5.301, en que *laingne* del verso 1.041, *carbón* del verso 5.063, *espine* del 5.111, nos permitirían una síntesis expresiva del tipo: *ardoir en* o *dedens carbón et feu de laingne* o *d'espine*. En las expresiones mencionadas, tanto el prefijo *en-* del verbo *enbrasser*, como la preposición *en* que introduce complemento circunstancial, así como el adverbio *dedens* de la expresión *ardoir dedens unfeu*, definen el valor local.

MURDRIR / MURDREOUR

La idea de asesinato que encierran las formas *murdrir* acompañada en ocasiones por el adverbio *faussement*, y el sustantivo *murdreour*, determinado por la expresión 'a *loy de* se centran especialmente en el asesinato del buen rey Lo[a]jis, esposo de Blancheflour y padre de Mary. Esta idea se concreta en expresiones relacionadas con el verbo *enerber*, el verbo *empoisonner* y la expresión *enplir de venin*. Hay que decir que el término *venin* con valor originario «veneno», que a su vez puede relacionarse en nuestro texto perfec-

tamente con elemento *herbé*, componente del verbo *enerber* del que éste deriva, proyecta su semántica al francés actual *poison*, significando «veneno», elemento componente, origen a su vez, del verbo *empoisonner* de nuestro texto. La realidad es que en los tres casos, *empoisonner*, *enerber* y *enplir*, en construcción complementaria de ser animado, encontramos en el prefijo *en-* valor locativo, en el sentido de introducir «veneno» en alguien.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras esta especie de recorrido inicial fundamentado en una mirada tridimensional en la que temporalidad, localización y movimiento han dirigido los pasos de este análisis provisional, conviene precisar que dicho trabajo no pretende ser sino una primera aproximación al ámbito de la expresión de la concepción de la «muerte» en esta obra literaria del siglo XIV francés, en su manifestación más externa y simple, cual es el léxico que en ella se nos ofrece, habiendo dejado a un lado consideraciones de fondo que reclamarían un estudio morfológico, sintáctico y semántico en profundidad. A pesar de lo cual, algunas consideraciones surgidas de los resultados obtenidos en esta aproximación pueden ser tenidas en cuenta.

En primer lugar, confirmar la pertinencia de este acercamiento a través de la espacialidad en sus tres elementos, temporalidad, localización y movimiento, al fenómeno de la muerte, que nos ha permitido una revisión en extensión del mismo en *Hugues Capet*, poniendo en evidencia la dimensión, la importancia del concepto «espacio» para la comprensión del concepto «muerte» en la obra.

En segundo lugar, y si nos atenemos a datos estadísticos, señalar que de los elementos que han intervenido en el análisis, considerada la riqueza léxica en la expresión, el elemento localización ofrece la mayor variedad, seguido del de movimiento, y menor número de términos para la temporalidad.

Reseñar por otro lado que el ámbito expresivo de más amplitud lo encontramos en la familia léxica *af(f)iner/fenir/fin/finement/finer/finir*, como expresión formal a la que se vinculan los tres elementos de temporalidad, lugar y movimiento, convirtiéndose así en un posible referente en la profundización del análisis.

Finalmente, dejar constancia del valor «cambio esencial» en expresiones como *pourir*, *ardoir*, *enbrasser*, como apunte para un estudio posterior de mayor calado lingüístico.

POINT DE LENDEMAIN DE VIVANT DENON: ANALYSE DE L'ESPACE

M.^a ÁNGELES LENCE GUILABERT
Universidad Politécnica de Valencia

Point de lendemain est un conte de la fin du baroque en France et un miroir de ses manifestations artistiques et de la prose érotique qui aboutira dans *Les liaisons dangereuses*; c'est une histoire de séduction où une dame appartenant à l'aristocratie, mariée et qui a un amant, utilise un jeune de vingt ans pour le rendre jaloux.

La version de 1812 de *Point de lendemain* pourrait être la première édition séparée. Avant, l'oeuvre avait été imprimée, mais dans des recueils collectifs. D'après Jean-Jacques Pauvert «on ne sait pas grand-chose sur ce petit texte, qui se rencontre pour la première fois en 1777 dans les «*Mélanges littéraires ou Journal des dames*», dirigée par Dorat (...) Il est attribué tantôt à Dorat, tantôt à Vivant Denon, sans aucune certitude»¹.

Mais le récit que Denon publie en 1812 n'est pas exactement celui de Dorat. Si chez Dorat on trouve le manque d'amour dès la première ligne —«La comtesse de *** me prit sans m'aimer, continua Damon: elle me trompa» (P.L., p. 73)—, chez Denon c'est la passion qui déclenche le conte: «J'aimais éperdument la Comtesse de...; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu; elle me trompa» (P.L., p. 35). Michel Delon, à propos de deux versions, dit dans sa préface de l'oeuvre:

Le héros de 1812 n'est plus un libertin aguerrri de vingt-cinq ans, mais un novice de vingt ans qui ne demande qu'à apprendre. Le contexte n'est plus

1 PAUVERT, J.J., *Anthologie historique des lectures érotiques, De Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris, Garnier, 1982, p. 7.

tant le libertinage cruel qui va mettre aux prises Merteuil et Valmont, qu'un doux immoralisme qui fait craquer les dames d'un certain âge devant les jouvenceaux et convainc ceux-là qu'aucun plaisir n'est à négliger².

Cette histoire pourrait être vraie: il s'agirait d'une autobiographie. Mais nous n'avons rien trouvé qui le confirme, au contraire, tout paraît dévoiler son caractère fictif. Suivant le goût de l'époque et dont nous trouvons beaucoup d'exemples chez d'autres auteurs plus connus, ce conte garde certaines similitudes avec les romans épistolaires et les confessions du genre érotique. Il en diffère pour aller droit à l'histoire, commençant le récit sans s'adresser aux lecteurs (on n'y trouvera aucune concession tout le long du texte).

Narrateur et focalisateur en même temps, il alterne les descriptions et les scènes narratives. Ces descriptions sont subjectives et ne constituent pas des arrêts dans l'action, puisqu'elles sont itinérantes, suivant le chemin des personnages. Si on parlait d'un point de vue cinématographique, on ferait allusion à la caméra subjective (= les yeux du protagoniste). Ces descriptions pourraient aussi faire la fonction des didascalies; c'est-à-dire, nous nous trouvons devant un conte très dramatique et très cinématographique.

Ces descriptions sont parfois un peu imprécises, assez vagues, avec utilisation de termes hyperboliques, tel qu'on l'a constaté pour les oeuvres du XVIII^e siècle. Mais si cette affirmation nous sert pour ce qui concerne les personnages (ils sont à peine caractérisés physiquement), on en dirait autrement pour l'espace, même s'il n'y a pas mention d'une topographie géographique. On suppose que la ville du conte est Paris et que le château recréé est un peu éloigné à la campagne. Mais, quand il s'agit de situer l'action, l'espace est décrit minutieusement et en devient fondamental.

Conséquemment à l'alternance des descriptions et des scènes narratives, le rythme du récit est rapide, et l'action plus vive. Action qui se déroule en une demi-journée durant une nuit de plaisir qui n'a pas de lendemain.

Pour nous, l'aspect spatial constitue dans ce texte la clé tant des événements que du récit. En fait, si les premiers commencent dans un espace commun et mondain tel que l'Opéra et continuent dans un parcours qui avance ou s'arrête en route —le long chemin que suit le carrosse— et ils s'achèvent dans un espace privé: la maison de M. T... et la visite de ses différentes pièces et jardins, le deuxième part du regard du jeune (narration à la

2 DENON, V., *Point de lendemain* suivi de BASTIDE J.-F. de, *La Petite Maison*, édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995, p. 27. C'est l'édition utilisée pour notre étude. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte (P.L., p. X).

première personne) sur les gens et les objets, sa vue et sa perception du paysage qui les entoure. Ce paysage représente l'espace de la nature qui contient le lyrisme et toute la sensualité qui ranime les sens chez les amants. Il s'agit, donc, d'un conte autobiographique fictif, écrit sous forme de confidences aux lecteurs.

Nous allons partir de cette idée: que l'espace, tantôt artificiel, tantôt naturel, chargé d'une sensualité extraordinaire auquel les personnages ne peuvent pas échapper, est le principal générateur de leur volupté.

Nous essaierons d'analyser les trois grands espaces dans lesquels se déroule l'action:

1. L'espace public: l'Opéra.
2. L'espace de transition et d'introduction dans l'espace privé: le carrosse.
3. L'espace privé: la maison de M. T. ...

L'OPÉRA

Ce premier espace, mondain, social, aristocratique, artificiel, ludique, apparent, où l'amour se représente sur scène, encadré de toutes les manifestations artistiques du théâtre: architecture, peinture, sculpture; créations qui prétendent la résistance des matériaux, des structures, des ornements ou tout simplement l'éphémérité des décors tant que dure la représentation de l'oeuvre, témoignent de la culture d'une époque.

L'Opéra est l'espace de la vie urbaine, du monde, de la rencontre, de la découverte, de l'insinuation, du double regard (on regarde la représentation, mais aussi les autres spectateurs), du rendez-vous amoureux.

Et c'est précisément dans cet espace que commence notre histoire: la levée des rideaux va nous montrer une mise-en-scène dont la scénariste n'est que Mme de T..., qui a tout prévu pour conduire notre protagoniste vers sa toile d'araignée. Ce n'est pas pour rien qu'elle est plus âgée que le jeune homme, qu'elle a plus d'expérience et qu'elle sait jouer plusieurs rôles à la fois, comme dans le théâtre: «Un jour que j'allais attendre la Comtesse dans sa loge, je m'entends appeler de la loge voisine» (P.L., p. 35).

La loge, un petit espace dans un grand espace, a une double fonction: vitrine ou cachette, exhibition publique ou intimité. Ici, vitrine d'abord (Mme de T. sait où trouver le jeune, parce qu'il est l'amant de la Comtesse ... et que la Comtesse fréquente cette loge).

Mais, en faisant semblant de le rencontrer par hasard, Mme de T... fait tomber la victime dans le piège: «Il semble qu'une main divine vous ait conduit ici» (P.L., p. 36).

Elle a commencé déjà sa représentation, mais, à la différence de l'opéra, ce spectateur ingénu pour l'âge, deviendra acteur sans le vouloir et protagoniste d'une histoire pleine d'aventure et de plaisir.

Et cette aventure ne pouvait pas se dérouler en ville, il fallait recréer un cadre lointain, presque exotique, à la campagne où la nature montre, à travers tous les sens, toute sa force et son pouvoir sur les êtres fragiles.

Mme de T... ne veut pas perdre son temps: il faut partir avant l'arrivée de l'amant du jeune; ils abandonnent le scénario à la fin du premier acte.

LE CARROSSE

Le carrosse est la charnière entre l'espace urbain et l'espace paysan. Il ne faut pas oublier que ce dernier appartient aussi à l'aristocratie (ou à la bourgeoisie

qui se confond avec elle et accède à la noblesse, en France, par le moyen des offices de judicature). Quelles que soient les origines des revenus, elles est fortement liée à la terre. Il n'y a pas de richesse sans une grande proportion de domaines et de forêts, ni de noble puissant qui ne soit seigneur et fier de l'être. Par beaucoup d'aspects, la vie seigneuriale se rapproche de la vie paysanne, se déroule dans le même cadre naturel, et, malgré les différences de ressources, participe aux mêmes représentations collectives. Dans une gentilommière de province française, le noble, chasseur ou agriculteur, est avant tout un rural. Que sa fortune soit plus étendue et sans doute assurée par quelque héritage bourgeois, elle comporte une de ces résidences seigneuriales où les familles mettent leur honneur et qui passent d'une génération à l'autre, embellies et réadaptées au goût du jour³.

D'abord un sourire pour tromper d'un seul geste le jeune homme, puis la main, le premier contact physique avec lui, pour le conduire là où elle veut (comme si l'on prenait un enfant de la main): image du péché et de l'innocence.

C'est dans sa voiture qu'il entre, un espace intime inconnu qu'il va partager sans savoir où ils se dirigent: hors de la ville, cela veut dire: séparation de son monde, de son environnement habituel, pour entrer dans un autre milieu, lointain et surprenant en ce qu'il renferme de mystère et d'imprévu: «Elle sourit, me demande la main, descend, me fait entrer dans sa voiture, et

³ TAPIÉ, V-L., *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je», 1997, p. 36.

je suis déjà hors de la ville avant d'avoir pu m'informer de ce qu'on voulait faire de moi» (P.L., p. 36).

À ses questions pour savoir où il est conduit, Mme de T... lui répond pour le bien (l'habitation: ils vont à un très beau séjour) et pour le mal (l'habitant: c'est le séjour de son mari). Réponse qui va produire sûrement de la perplexité chez le jeune: «Je demandai avec plus d'instance jusqu'où me mènerait cette plaisanterie. «Elle vous mènera dans un très beau séjour; mais devinez où: oh! je vous le donne en mille ... chez mon mari» (P.L., p. 37).

Coïncidant avec le relais de chevaux, on a une description très exubérante du paysage nocturne. Dans cette peinture, il y a de la lumière, toujours présente dans cette fin du siècle, puisqu'il y a le feu (flambeau) qui éclaire et qui répand du mystère, de la pureté, de la volupté. Tout ça traduit l'atmosphère respirée dans le carrosse: plus on approche du lieu, plus on désire. La portière du carrosse est une fenêtre pour admirer le paysage; c'est aussi la fenêtre de la complicité, de l'objet qui fait approcher deux personnes pour se toucher. Si le mouvement du carrosse est complice, la nature ne l'est moins: le paysage est beau, la nuit est calme et le silence de la nature trop touchant pour supporter une plus longue attente: le fond du carrosse loge, enfin et presque au bout du chemin, les voyageurs.

Nous avons changé une seconde fois de chevaux. Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur et répandait un demi-jour très voluptueux. Nous approchions du lieu où allait finir le tête-à-tête. On me faisait, par intervalles, admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière; le mouvement de la voiture faisait que le visage de Mme de T... et le mien s'entretouchaient. Dans un choc imprévu, ... les objets se brouillaient à mes yeux, ... on se rejeta au fond du carrosse (P.L., pp. 38-39).

L'inquiétude du jeune homme pour arriver à il ne sait pas où s'efface au fond du carrosse. La première image du séjour est de bonheur: il y a de la lumière qui annonce la joie: «Nous étions là sans presque nous apercevoir que nous entrions dans l'avant-cour du château. Tout était éclairé, tout annonçait la joie, ...» (P.L., p. 39).

Et il faut remarquer un élément très important chez Mme de T..., l'hypocrisie: «La bienséance amène cependant M. de T... jusqu'à la portière» (P.L., p. 39).

LA MAISON

Les yeux du jeune amant voient le bon goût et la magnificence dans la décoration de la maison, preuve du raffinement et de la recherche de luxe du maître, qui a remplacé la perte de la jeunesse et, en conséquence de la beauté, par des images voluptueuses. Mais ces images ne touchent pas beaucoup notre protagoniste, lui, qui est jeune et beau et innocent; il reste admiratif devant ces images: il n'en a pas besoin. C'est pourquoi il transforme la maison en temple, l'épouse en déesse. Artifice, mensonge, apparence, ironie, quatre mots qui pourraient définir ce ménage. C'est ainsi que l'espace devient l'expression des personnages, de leurs vices et de leur méchanceté; la maison n'est plus le temple du ménage, mais ses ruines:

Je parcours des salons décorés avec autant de goût que de magnificence, car le maître de la maison raffina sur toutes les recherches de luxe. Il s'étudiait à ranimer les ressources d'un physique éteint par des images de volupté. Ne sachant que dire, je me sauvai par l'admiration. La déesse s'empresse de faire les honneurs du temple... (P.L., p. 40).

Mais Mme de T... est consciente de faire partie de ces ruines et elle veut, à tout prix, jouer son rôle de maîtresse de maison en les dévoilant dans leur ancienne magnificence: «Vous ne voyez rien; il faut que je vous mène à l'appartement de Monsieur» (P.L., p. 40).

Mais c'est elle qui se dévoile en découvrant l'inexistence de la vie maritale à travers les mots de son mari: «Madame, il y a cinq ans que je l'ai fait démolir» (P.L., p. 40)

Après le souper, M. de T ... se retire. Les deux personnages restent seuls et leur regard annonce déjà que quelque chose va se passer entre eux, suite de ce qui avait commencé dans le carrosse et qui avait été interrompu par l'arrivée à la maison:

Nous nous regardâmes, et, pour nous distraire de toutes réflexions, Mme de T... me proposa de faire un tour sur la terrasse, en attendant que les gens eussent soupé. La nuit était superbe; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination. Le château ainsi que les jardins, appuyés contre une montagne, descendaient en terrasse jusque sur les rives de la Seine; et ses sinuosités multipliées formaient de petites îles agrestes et pittoresques, qui variaient les tableaux et augmentaient le charme de ce beau lieu (P.L., p. 41).

Contemplation et imagination composent le tableau, un tableau vraiment charmant qui invite, sans doute, à aimer, d'abord la nature, puis tout ce

qu'elle contient: «Ce fut sur la plus longue de ces terrasses que nous nous promenâmes d'abord: elle était couverte d'arbres épais.» (P.L., p. 41)

La promenade, proposée par Mme de T..., décrite au détail par notre narrateur, représente l'espace de la confiance. Confiance qui deviendra de plus en plus intime, en raison des objets ou de la nature, toujours complices: les corps s'approchent de plus en plus; ce sont les mots, les confidences qui les approche:

Un banc de gazon se présente; on s'y assied sans changer d'attitude (P.L., p. 42).

Le silence survint, on l'entendit (car on entend quelquefois le silence): il effraya. Nous nous levâmes sans mot dire, et recommençâmes à marcher. «Il faut rentrer, dit-elle, l'air du soir ne nous vaut rien (P.L., p. 43).

Le silence les fait se mouvoir; puis elle trouve dans l'air du soir une excuse pour rentrer. Cette marche en arrière fait partie du jeu de Mme? Elle veut jouer l'allumeuse?: «Elle me força de reprendre le chemin du château» (P.L., p. 44).

Au dernier moment, quand ils rejoignent le château, un nouvel arrêt, cette fois pour reprendre et le chemin et le jeu de séduction. Nous voyons comment chemin et séduction progressent de façon parallèle. Mais c'est toujours la femme qui dirige l'un et l'autre. Elle connaît la route comme elle connaissait la route de la ville au château. Lui, il ignore tout, il se laisse aller, non sans inquiétude:

Nous touchions à la porte ... (P.L., p. 44).

—Mais, Madame, vous vouliez rentrer ... et l'air ...

—Il a changé (P.L., p. 46).

Elle avait repris mon bras, et nous recommencions à marcher sans que je m'aperçusse de la route que nous prenions (P.L., p. 46).

... ce voyage, la scène du carrosse, celle du banc de gazon, l'heure, tout cela me troublait (P.L., p. 46).

Dans le paragraphe suivant nous trouvons sous forme de métaphore ce que nous voulons dire:

Nous enfiliions la grande route du sentiment, et la reprenions de si haut, qu'il était impossible d'entrevoir le terme du voyage. Au milieu de nos raisonnements métaphysiques, on me fit apercevoir, au bout d'une terrasse, un pavillon qui avait été le témoin des plus beaux moments. On me détailla sa situation, son ameublement. Quel dommage de n'en pas avoir la clef! Tout en causant, nous approchions. Il se trouva ouvert; il ne lui manquait pas la clarté du jour. Mais l'obscurité pouvait aussi lui prêter quelques charmes.

Nous frémîmes en entrant. C'était un sanctuaire, et c'était celui de l'amour. Il s'empara de nous; nos genoux fléchirent: nos bras défaillants s'enlacèrent, et, ne pouvant nous soutenir, nous allâmes tomber sur un canapé qui occupait une partie du temple. La lune se couchait, et le dernier de ses rayons emporta bientôt le voile d'une pudeur qui, je crois, devenait impure. Tout se confondit dans les ténèbres (P.L., pp. 48-49).

Notons l'importance des éléments constructifs: terrasse (signifiante de hauteur et d'ouverture), pavillon (signifiante d'espace de loisir et ici, concrètement, d'espace de bonheur), devenu sanctuaire de l'amour, temple); de l'ameublement: le canapé fera la même fonction que le fond du carrosse, que le banc de gazon: refuge pour les corps et l'intimité des amants.

Si nous avons trouvé un parallélisme entre le chemin parcouru et l'art de la séduction, maintenant c'est le propre narrateur et protagoniste qui parle de parallélisme entre la nature et l'être: l'esprit calme = l'air pur et frais. Fraîcheur aussi présente dans les eaux de la rivière dont les flots baignent les murs du pavillon et dont seul le murmure doux rompt le silence de la nuit. L'image métaphorique du crêpe transparent symbolise le voile qui couvre les amants dans leur lit, dans leur île, et la rivière c'est le miroir où ils se regardent, narcissistes par leur amour heureux qui se multiplie en d'autres amants, puisqu'ils représentent l'Amour.

Plus calmes, nous trouvâmes l'air plus pur, plus frais. Nous n'avions pas entendu que la rivière, dont les flots baignent les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la palpitation de nos coeurs. L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté. La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive. Il n'y avait pour nous dans la nature que des couples heureux, et il n'y avait point de plus heureux que nous (P.L., pp. 50-51).

Mais le lieu enchanté devient bientôt un séjour dangereux qui multiplie dans l'imaginaire les amants et dans le réel les désirs: Mme de T... joue toujours son rôle de déesse, elle a une voix céleste et une flamme divine semble annoncer que le séjour dangereux a été consacré à la déesse par le jeune (dieu mortel de l'amour?):

Ah! me dit-elle avec une voix céleste, sortons de ce dangereux séjour; sans cesse les désirs s'y reproduisent, et l'on est sans force pour leur résister». Elle m'entraîne.

Nous nous éloignons à regret; elle tournait souvent la tête; une flamme divine semblait briller sur le parvis. «Tu l'as consacré pour moi, me disait-elle (P.L., p. 51).

Retroussant chemin, le banc de gazon représente le temps passé (quelques heures dans la nuit) par rapport à ce qu'on vient de vivre dans le pavillon: «Nous passâmes devant le banc de gazon, nous nous y arrêtâmes involontairement et avec une émotion muette. «Quel espace immense, me dit-elle, entre ce lieu-ci et le pavillon que nous venons de quitter!» (P.L., p. 52).

Pour lui, cet espace symbolise la peur de perdre l'enchantement, le bonheur acquis. Il parle de fatalité à partir du lieu réel, elle en parle en tant que n'importe quel lieu amoureux. Mais lui, qui a voyagé du réel à la fantaisie et de la fantaisie au réel, se montre sceptique:

—Eh bien! lui dis-je, verrai-je se dissiper ici le charme dont mon imagination s'était remplie là-bas? Ce lieu me sera-t-il toujours fatal?

—En est-il qui puisse te l'être encore quand je suis avec toi?

—Oui, sans doute, puisque je suis aussi malheureux dans celui-ci que je viens d'être heureux dans l'autre (P.L., p. 52).

Et pour maintenir le charme du parcours et l'illusion du jeune homme, Mme annonce un autre lieu encore plus charmant. Elle avoue qu'elle n'avait pas visité ces lieux depuis huit ans (c'est-à-dire, elle n'était pas heureuse depuis huit ans) et que c'est lui qui les a ressuscités pour elle et pour son bonheur:

La belle nuit! me disait-elle, les beaux lieux! Il y a huit ans que je les avais quittés; mais ils n'ont rien perdu de leur charme; ils viennent de reprendre pour moi tous ceux de la nouveauté; nous n'oublierons jamais ce cabinet, n'est-il pas vrai? Le château en recèle un plus charmant encore; mais on ne peut rien vous montrer: vous êtes comme un enfant qui veut toucher à tout, et qui brise tout ce qu'il touche (P.L., p. 54).

Pour le passage suivant, nous nous faisons écho des mots de Sarduy opposant le baroque en tant que *jeu* à l'oeuvre classique en tant que *travail*:

Jeu, perte, gaspillage, jouissance: érotisme en tant qu'activité purement ludique, qui parodie la fonction de reproduction dans une transgression de l'utile et du dialogue «naturel» des corps.

Dans l'érotisme, l'artifice, le culturel se manifestent par le jeu avec l'objet perdu, jeu qui a sa finalité en lui-même, et dont le propos n'est pas

l'acheminement d'un message —celui des éléments reproducteurs, dans ce cas-ci —mais son gaspillage en fonction du plaisir⁴.

Il était plus gai lorsqu'il fit arranger avec tant de recherche le cabinet dont je vous parlais tout à l'heure. C'était avant mon mariage. Il tient à mon appartement. Il n'a été pour moi qu'un témoignage ... des ressources artificielles dont M. de T... avait besoin pour fortifier son sentiment, et du peu de ressort que je donnais à mon âme.

C'est ainsi que par intervalle elle excitait ma curiosité sur ce cabinet. Il tient à votre appartement, lui dis-je; quel plaisir d'y venger vos attraits offensés! de leur y restituer les vols qu'on leur a faits! (P.L., p. 55).

Maintenant c'est la curiosité qui domine le visiteur; la passion disparue, le désir a changé son objet, ce n'est plus la femme, mais le cabinet de la feMme Cet appartement qui est à la fois temple et réduit, se trouve dans un lieu auquel l'accès est difficile: c'est un dédale à plusieurs issues, mais il faut les connaître pour ne pas s'y perdre. Et qu'est-ce qu'il y a de plus érotique que montrer juste un peu pour que le désir se prolonge?

Michel Delon, dans son article *Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur; de Crébillon à Laclos*⁵ dit:

Mme de T... dans *Point de Lendemain* sait faire attendre le narrateur. Elle lui impose la patience du désir et lui fait découvrir que le plaisir du corps commence au-delà du simple assouvissement sexuel. (...) Mme de T... sait mettre en scène une répétition de leurs ébats, ralentis, démultipliés, rendus plus vifs par le décor et la fatigue.

Il faut l'avouer, je ne sentais pas toute la ferveur, toute la dévotion qu'il fallait pour visiter ce nouveau temple; mais j'avais beaucoup de curiosité: ce n'était plus Mme de T... que je désirais, c'était le cabinet.

Nous étions rentrés. Les lampes des escaliers et des corridors étaient éteintes; nous errions dans un dédale. La maîtresse même du château en avait oublié les issues; enfin nous arrivâmes à la porte de son appartement, de cet appartement qui refermait ce réduit si vanté (P.L., p. 56).

Il s'agit d'un lieu mystérieux, gardé par deux femmes (des confidentes) qui a une porte secrète; Mme a fait promettre à son jeune visiteur de garder en secret son entrée dans cet asile (plusieurs noms pour le même espace

4 SARDUY, S., *Barroco*, Paris, Gallimard, 1991, p. 158.

5 Publié dans *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 85-92.

selon ses fonctions: il est refuge). Secrets et confidences que l'obscurité et le labyrinthe vont faire rejaillir.

Cette lenteur dont parle Delon est toujours présente: en arrivant, ils ouvrent doucement la porte; la porte ouverte, ils restent sur le seuil un moment avant d'entrer.

Nous ouvrîmes doucement la porte: nous trouvâmes deux femmes endormies; l'une jeune, l'autre plus âgée (...) Bientôt je la vis sortir par une porte secrète, artistement fabriquée dans un lambris de la boiserie ... Le lambris s'ouvrit de nouveau, et la discrète confidente disparut (P.L., p. 57).

Près d'entrer, on m'arrêta: «Souvenez-vous, me dit-on gravement, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit (P.L., p. 58).

Le paragraphe suivant accorde une description très détaillée à cet espace; le narrateur detient l'action; ébloui par tout ce qu'il voit, il ne peut parler, il est étonné, ravi, il croit à l'enchantement. Le narrateur décrit ce qu'il voit, ce qu'il sent.

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. ... les portes s'ouvrirent: l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, ... et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes, et des guirlandes; un temple d'une architecture légère achevait d'orne ce côté: vis-à-vis était une grotte sombre; le dieu du mystère veillait à l'entrée: le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes; et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours.

Ce fut là que la reine de ce lieu alla se jeter nonchalamment ... et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux (P.L., p. 59).

Que d'artifice pour aimer! Le narrateur nous décrit des objets qui produisent l'illusion de ce qu'ils représentent comme le dais aux carreaux reproduit les amants et le désir: «Les désirs se reproduisent par leurs images» (P.L., p. 60).

Cet appartement est un temple (il a un autel devant la statue de l'Amour, il a l'image du dieu du mystère), un lieu de délices (il éveille les sens, il est voluptueux) un royaume dont Mme de T... est la seule reine. Ce royaume, divisé en petits espaces, peut cacher les faiblesses de sa reine; elle y choisit la grotte parce qu'elle est sombre et mystérieuse, elle entraîne ceux qui entrent et les avale:

—Venez, me dit-elle, l'ombre du mystère doit cacher ma faiblesse, venez ...

En même temps elle s'approcha de la grotte. À peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins. L'obscurité régnait avec le silence dans ce nouveau sanctuaire (P.L., p. 60).

Mais ce nouveau sanctuaire qui pourrait être l'espace définitif de l'amour, la consécration véritable de l'amour physique, l'acte amoureux, la fin heureuse de la promenade, devient tout simplement le dernier espace visité avant de devoir partir à toute vitesse. Cette coupure brusque, ce passage de l'espace magique et délicieux à la réalité du jour et du monde, constitue la sortie de l'espace fictif et illusoire dans lequel le narrateur avait été introduit de la main de Mme de T... et auquel il avait déjà commencé à croire. Tout s'évanouit comme peut s'effondre une construction. Il doit agir, chercher une solution à son problème: on suppose qu'il a dormi dans le château, donc, il doit regagner sa chambre. Le retour au monde de l'hypocrisie et de l'apparence est rendu par les réflexions du narrateur pour bien s'en sortir. La nature l'aide à abandonner le monde du merveilleux: l'air frais et pur c'est l'oxygène dont il a besoin pour respirer, et respirer ici veut dire: vivre la réalité sans se faire d'illusions, être sûr de soi-même et de ses sentiments, raisonner, penser, non seulement sentir. L'enchantement disparu, il n'y a que naïveté: une nature qui n'est plus artificielle, création d'architectes, peintres ou sculpteurs, mais réelle. Cependant, le retour au monde réel n'est pas ressenti comme douloureux, tout au contraire, il est positif, un

grand espace ouvert, par opposition à l'enchantement qui était oppressif, sans issue, un espace fermé.

La confidente, en entrant précipitamment, me dit: «sortez bien vite, il fait grand jour, on entend déjà du bruit dans le château».

Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe, et je me trouvai dans le corridor avant d'avoir pu reprendre mes sens. Je voulais regagner mon appartement; mais où l'aller chercher?... Le parti le plus prudent me parut de descendre dans le jardin, où je résolus de rester jusqu'à ce que je pusse rentrer avec vraisemblance d'une promenade du matin.

La fraîcheur et l'air pur de ce moment calmèrent par degrés mon imagination et en chassèrent le merveilleux. Au lieu d'une nature enchantée, je ne vis qu'une nature naïve. Je sentais la vérité rentrer dans mon âme, mes pensées naître sans trouble et se suivre avec ordre; je respirais enfin (P.L., p. 61).

L'hypocrisie de ce monde réel est confirmée par la présence et les explications du Marquis:

... c'est le hasard qui semble me conduire ici: je suis censé revenir d'une campagne voisine (P.L., p. 63).

Rentrons; j'ai de l'impatience d'en rire avec Mme de T... Il doit faire jour chez elle. J'ai dit que j'arriverais de bonne heure. Décemment il faudrait commencer par le mari. Viens chez toi, je veux remettre du poudre (P.L., p. 65).

Le hasard, élément récurrent dans le texte, vient aider le jeune: Il est neuf heures: allons de ce pas chez Monsieur.» Je voulais éviter mon appartement, et pour cause. Chemin faisant, le hasard m'y amena: la porte, restée ouverte, nous laissa voir mon valet de chambre qui dormait dans un fauteuil...» (P.L., p. 65).

Suite à l'hypocrisie toujours régnante, le Marquis est invité à rester, tandis que le jeune homme est invité poliment à quitter la maison en prétextant sa mauvaise mine.

On fit à mon ami les plus grandes instances pour s'arrêter. On voulut le conduire chez madame, ...Quant à moi, on n'osait, disait-on me faire la même proposition, car on me trouvait trop abattu pour douter que l'air du pays ne me fût pas vraiment funeste. En conséquence, on me conseilla de regagner la ville. Le Marquis m'offrit sa chaise... (P.L., p. 66).

Pour plus de dérision, le Marquis lui offre sa chaise. Il était arrivé dans celle de Mme de T..., il part dans celle de son amant, carrosse qui va le ramener à son monde, à son ambiance, dans les bras de sa maîtresse, là d'où on l'avait tiré pour jouer un peu à l'amour avec lui: «Je montai dans la voiture qui m'attendait» (P.L., p. 69).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Livres et monographies

- DENON, V., *Point de lendemain* suivi de BASTIDE, J.-F. de, *La Petite Maison*, édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995.
- PAUVERT, J.J., *Anthologie historique des lectures érotiques, De Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris, Garnier, 1982.
- SARDUY, S. *Barroco*, Paris, Gallimard, 1991.
- TAPIÉ, V-L., *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je», 1997.

Chapitres de livres

- DELON, M., «Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur, de Crébillon à Laclos», in *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de València, 1997.

DE LA CLAUSTROPHOBIE D'OCTAVE À LA CLAUSTROPHILIE DE FABRICE: UN PARCOURS STENDHALIEN

FRANÇOISE LENOIR JAMELOT
FTI-Universitat Autònoma de Barcelona

«Entre 1967 et 1971, j'ai eu la chance extrême de passer près de quatre ans en prison, ce qui offre aujourd'hui la dernière et unique opportunité de réfléchir, de lire et de s'interroger»¹. Régis Debray exprime ainsi le paradoxe de la rêverie carcérale ou claustrale qui ouvre sur des libertés insoupçonnées. C'est cette rêverie que nous avons étudiée dans quatre romans de Stendhal, *Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Lucien Leuwen* et *La Chartreuse de Parme*² dans lesquels nous avons tout d'abord suivi les déplacements dans l'espace des jeunes héros masculins; nous avons observé que ces déplacements, représentés graphiquement, renvoient à deux mouvements opposés: des mouvements centrifuges où les personnages sont ex-centrés et des mouvements centripètes où les personnages se recentrent dans un lieu clos qui, comme chacun sait, est une prison dans le cas de Julien Sorel et dans celui de Fabrice del Dongo. Si l'on fait une étude diachronique on observe également une alternance: dans *Armance* Octave de Malivert se déplace à plusieurs reprises de Paris à Andilly, puis, après son mariage il s'expulse vers Marseille puis vers la Grèce où il met fin à ses jours avant d'atteindre le rivage; il y a donc là un mouvement centrifuge. Les déplacements de Julien

1 DEBRAY, R., entretien accordé au *Figaro Magazine*, 12 avril 2003.

2 Les références renvoient à la pagination de l'édition suivante: *Romans et nouvelles*, tomes I (*Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Lucien Leuwen*) et II (*La Chartreuse de Parme*), Gallimard, coll. «La Pléiade», 1952. Nous avons en outre utilisé les abréviations suivantes: A, RN, LL, CP, suivies du numéro de la page.

Sorel sont d'abord centrifuges puisqu'il va de plus en plus loin, de Verrières à Besançon puis de Verrières à Paris (et même à Londres et à Strasbourg), mais il opère un retour à Besançon où il découvre la prison heureuse et son parcours s'achève dans la grotte près de Vergy où il est enterré. Mouvement centripète donc et retour vers un centre. Les déplacements de Lucien Leuwen sont clairement centrifuges puisque, parti de Paris, il s'exile à Nancy, revient à Paris après ses échecs amoureux, est envoyé par son père en province, revient à Paris, repart à Nancy, revient de nouveau à Paris avant de partir définitivement vers l'Italie. Les déplacements de Fabrice sont beaucoup plus complexes. Il part d'un centre, Grianta, s'expatrie vers Paris puis Waterloo; à partir de là, de nombreux déplacements ont lieu entre Grianta, Parme, Naples, Ferrare, Bologne, Florence, etc., jusqu'à la fin où il se fixe définitivement à Parme pour jouir d'un bonheur qui s'épanouit dans des lieux de plus en plus clos et de plus en plus sombres. Nous avons donc ici un mouvement centripète avec déplacement du centre (de Grianta à Parme).

Ces mouvements opposés sont en outre en relation avec l'échec ou le succès de la relation amoureuse. Mouvements centrifuges qui éloignent de l'être aimé et décentrement lorsqu'il y a échec, pour Octave et Lucien qui se croient trahis respectivement par Armance et par madame de Chasteller. Et mouvements centripètes et recentrement lorsque, après maintes errances ascensionnelles, Julien et Fabrice, enfin dépouillés de leurs rêves de fortune ou de gloire, s'abandonnent au bonheur de l'amour partagé dans les espaces carcéraux. Au cours des quatre romans, se produit ainsi, progressivement, une réhabilitation du lieu clos.

Si l'on considère en effet les crises d'Octave, qui le poussent à s'enfuir des salons où il étouffe et l'entêtement d'un Fabrice à vouloir réintégrer la prison d'où il s'est échappé à son corps défendant, il y a bien là un parcours, un cheminement qui mène de la claustrophobie à la claustrophilie et qui rend compte également de deux types de rêves opposés: le rêve militaire sous-tendu par l'imaginaire de la conquête et le rêve claustral sous-tendu par celui de la quête. Tous les personnages —«êtres pour la plupart lancés à la seule recherche d'eux-mêmes» et que Stendhal a «presque tous pris au sortir de l'adolescence: à l'heure où le premier exercice de leur liberté les condamne à entrer en collision avec le barrage social»³ — oscillent d'un imaginaire à l'autre et leur cheminement tend à résoudre cette contradiction, voire cette déchirure.

³ BLIN, G., *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 2001, [1958], p. 421.

Nous observons également que certains des schémas des déplacements des quatre personnages coïncident avec la représentation spatiale que l'on peut faire du processus d'individuation décrit par Jung. Avant tout, rappelons-le rapidement⁴, que Jung postule, dans son modèle de la psyché, qu'il existe une relation constante entre le Moi conscient —la partie visible de l'iceberg— et le Soi inconscient, représenté comme un noyau central conçu comme «facteur d'organisation [...] chargé d'apporter, à chaque étape de la vie, le programme approprié qui permettra à tout individu de s'adapter pour le mieux aux circonstances»⁵. Jung explicite ainsi cette sorte de «programme» que l'individu, dont la psyché n'est pas à la naissance une *tabula rasa*, possède et qu'il met toute une vie à réaliser: «C'est [du Soi] que semble jaillir depuis ses premiers débuts toute notre vie psychique, et c'est vers lui que semblent tendre tous les buts suprêmes et derniers d'une vie»⁶.

Le deuxième aspect à considérer est que ce «programme» est très souvent contrarié par l'environnement social, ses convenances, ses règles et normes qui constituent la morale dominante dans un espace et un temps, et qui s'opposent au développement des qualités «innées» de l'enfant afin de faire entrer celui-ci dans un moule politiquement, socialement et moralement correct. Cette socialisation qui consiste à taper sur tous les clous qui dépassent suppose en contrepartie d'une part, le refoulement d'un certain nombre de ces caractéristiques innées qui viennent alors gonfler le sac de l'ombre personnelle que chacun porte sur son dos comme un fardeau, et d'autre part, le développement d'une personnalité conforme et acceptable qui rend l'individu reconnaissable et identifiable grâce à l'adoption de rôles et de masques constituant ce que Jung appelle la *persona*.

La première partie de la vie est ainsi en général consacrée à développer les qualités du Moi conscient, à renforcer les protections par le masque de la *persona* pour aller conquérir des sommets glorieux et devenir quelqu'un. Schéma d'extroversion où l'individu social, tourné exclusivement vers l'extérieur, tend à s'entourer d'éléments parasites et à confondre la personnalité sociale et son identité, jusqu'au moment où, sous l'effet d'une crise émotionnelle, l'inconscient revendique son droit à l'expression et où par un phé-

4 Nous renvoyons pour synthèse à notre article: «Pour une approche jungienne de l'altérité intérieure», in *Images de l'Autre / Imágenes del Otro*, Publicacions de la Universitat de Barcelona., 2003 (sous presse).

5 STEVENS, A., *Jung. L'œuvre-vie*, Paris, Éditions du Félin, 1994, p. 46.

6 JUNG, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 255.

nomène d'énantiodromie⁷ s'engage une deuxième phase de vie, tournée celle-ci vers l'intérieur dans un parcours qui s'inverse et au cours de laquelle l'individu intègre peu à peu les contenus inconscients. Dans la quête de cette totalité, ce qui le caractérise alors est l'aspiration à devenir un être indivis, connecté à son Soi, cet «archétype qui unit le momentané à l'éternel, et l'individuel à l'universel», archétype de l'unité par excellence, au sein duquel «l'opposition des contraires est suspendue»⁸.

Le Soi est ainsi le centre de la totalité psychique comme le Moi est le centre de la conscience. Lorsque l'individu entreprend cette quête de Soi que Jung nomme processus d'individuation, il réalise un déplacement du centre de gravitation du Moi vers le Soi.

Or, il semble bien que les personnages stendhaliens soient en quête de ce recentrement intérieur qui se fait grâce à l'intervention de la femme aimée sur laquelle est projetée l'*anima*, cette partie féminine inconsciente chez l'homme, qui, comme le précise Jung, est un archétype médiateur entre la vie consciente et la vie inconsciente.

Les succès ou les échecs des uns et des autres tiennent ainsi à leur plus ou moins grande capacité à intégrer les contenus inconscients et, partant, à accepter le déplacement du centre de gravitation⁹. C'est ce que l'on observe dans le parcours de Fabrice. Or cette individuation ou «unification des opposés à un niveau supérieur n'est pas une affaire rationnelle ni davantage une question de volonté, mais un processus psychique de développement qui s'exprime par des symboles»¹⁰.

C'est dans ce sens que nous voudrions ici reprendre le parcours de chacun de ces personnages afin de montrer qu'il existe bien au fil des romans une évolution et que Fabrice est en quelque sorte l'aboutissement d'une quête rêvée par un Stendhal vieillissant et las peut-être des vaines futilités du paraître et de la gloire.

7 «Le mot enantodromia (renversement) figurait parmi les expressions favorites de Jung. Ce terme, emprunté à Héraclite, désigne la tendance de tout ce qui est à se convertir en son contraire». STEVENS A., *op. cit.*, p. 139.

8 JUNG, C.G., *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, p. 27 et p. 36.

9 Si l'homme «parvient à discerner que l'inconscient est une grandeur déterminante auprès du conscient et à vivre de manière à tenir compte, dans la mesure des possibilités, des exigences conscientes et inconscientes, c'est-à-dire instinctives, le centre de gravitation de la personnalité totale n'est plus le Moi, qui est simplement le centre du conscient, mais une sorte de point virtuel situé entre le conscient et l'inconscient que l'on pourrait désigner du nom de Soi». JUNG, C.G., *Commentaire sur le mystère de la Fleur d'Or*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 63.

10 *Ibid.*, pp. 38-39.

Dans le premier roman, *Armance*, les désirs d'Octave se voient frustrés et les instants de sa vie d'adolescent sont faits de sacrifices: sacrifice de l'avenir, donc du temps, tout d'abord, puisque à peine sorti de l'École polytechnique il avait eu le projet de s'engager dans l'armée et qu'il avait dû renoncer à un tel projet sur les instances de son père et de sa mère qui préférèrent le garder auprès d'eux à Paris. En conséquence, il n'y a pas de séparation, de coupure d'avec le monde des parents, il n'entre pas dans le monde masculin, mais reste dans le monde féminin de la mère «qu'il aimait avec une sorte de passion» (A., p. 29). Or, la séparation d'avec la mère est nécessaire à l'évolution et à la maturation de tout individu. Jung rappelle en effet qu'étant donné que «la mère est le premier réceptacle de l'image de l'âme [...] l'émancipation du fils et la séparation d'avec la mère représentent un tournant évolutif tout aussi important que délicat, et de la plus haute portée éducative». Il explique que chez les primitifs les modalités de la séparation s'organisent autour de nombreux rites et de «toutes sortes d'initiations masculines décisives très particulières, des cérémonies opérant une renaissance» et visant à «parfaire efficacement la séparation de l'individu d'avec sa mère et, par voie de conséquence, d'avec son enfance»¹¹. Maintenu contre son gré dans le cocon maternel, sans possibilité de se séparer de la mère, Octave est en quelque sorte condamné à ne pas grandir, à rester une espèce de Peter Pan sans désir et sans avenir: «Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir» (A., p. 29).

Sacrifice du temps donc, mais aussi sacrifice de l'espace. L'hôtel de Malivert —qui «sans les incartades du vieux commandeur de Soubirane, méridional un peu fou et assez méchant [...] eût marqué, par sa tristesse, même dans le faubourg Saint-Germain» (A., pp. 31-32)— est un univers rétréci et étouffant: un salon «noblement décoré mais si *sombre*», obscurci par «une tenture de velours vert [qui] semblait faite exprès pour *absorber toute la lumière*» et dont les croisées, «garnies de *glaces* au lieu de vitres» n'offrent pas d'ouverture sur l'extérieur et ne renvoient du salon que l'image de lui-même, fait l'effet d'un trou noir qui absorberait toute l'énergie. Et c'est pourtant «à la beauté de cette pièce essentielle» que «la chambre du jeune vicomte, pratiquée au-dessus du salon» et qui «avait à peine la hauteur d'un entresol» a été «*sacrifiée*» (A., p. 32). Cette chambre dont «le plafond si *écrasé* [...] lui déplaisait mortellement» (A., p. 43) «était l'horreur d'Octave» (A., p. 33).

11 JUNG, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., pp.166-167.

Notons en outre que la sensation d'étouffement et d'écrasement est liée non seulement à l'espace mais également au nom transmis par les parents, en particulier au titre, cette «absurdité» qui risque de l'*écraser*, dit Octave (A., p. 101). Pour échapper à ce pouvoir coercitif et étouffant, Octave, sujet à des crises d'«une violence extrême» où s'exprime «une méchanceté extraordinaire» (A., p. 45) s'enfuit parfois des salons ou rêve, sur le mode du regret ou du projet à d'autres espaces:

— D'une part, dans un rêve qui est déjà un rêve de chartreux et annonce Fabrice, Octave regrette «vivement sa petite *cellule* de l'école polytechnique [qui lui offre] l'image de la *retraite* et de la tranquillité d'un *monastère*». Misanthrope avant l'âge et dégoûté par les hommes, il avait en effet «pensé à *se retirer du monde* et à consacrer sa vie à Dieu» (A., p. 32). Nous voyons ici que les violences claustrophobiques sont combattues par des rêveries claustrophiliques qui renvoient, étymologiquement, à un amour du cloître.

— D'autre part, cette chambre qu'il exècre l'amène à désirer un espace comme celui du «salon magnifique» de l'hôtel de Bonnavet, d'«au moins vingt pieds de haut» où il a l'impression qu'il pourrait «respirer à l'aise», dont lui seul aurait la clef, où il pourrait garder secrètes ses pensées les plus intimes et où personne n'aurait droit de regard. Il y «ferait placer *trois glaces* de sept pieds de haut chacune» car il déclare avoir «toujours aimé cet ornement *sombre et magnifique*» (A., pp. 43-44).

Cependant regret et projet débouchent sur la même tendance à se retirer du monde dans un espace clos¹², puisque la reconquête d'un espace qu'il imagine plus grand dans un salon où il pourrait respirer présente les mêmes caractéristiques que celles du salon étouffant des parents: les grandes glaces ne lui renverront que l'image de lui-même, cette reproduction du même, propre au désir narcissique. Par ailleurs en formant ce projet «il sent qu'il fait l'enfant» (A., p. 44): c'est dire que ce projet, qui semble créer de l'avenir puisque sur le moment il permet à Octave d'échapper à la tentation du suicide, correspond en fait à un désir de *regressus ad uterum*, là où le temps ne passerait plus, l'espace s'étant figé en un solipsisme éternel. Paradis perdu

12 Pierre Barbéris rapproche ce projet, non sans raison, du projet de construction d'une tour évoqué dans le *Journal* et qu'il interprète comme «la solitude, l'empire pour soi seul». BARBÉRIS, P., «Armance, Armance: quelle impuissance?», in *Stendhal. Colloque de Cerisy-la-Salle* (30 juin-16 juillet 1982), Aux amateurs de livres, 1984, p. 81.

auquel nous aspirons et vers lequel nous régressons lorsque l'adaptation au monde paraît trop difficile pour le Moi.

Narcisse, malgré ses efforts pour se reconstituer sur sa seule image, qui tout à la fois le double et le dédouble —mais dans le même et non le différent—, ne trouve pas l'issue vers la vie¹³.

Narcisse dit en effet l'incapacité à intégrer les éléments du Soi. Il ne retient que le principe de similitude mais n'intègre pas le principe de différence. Il est à la recherche du même. La séparation d'avec la mère n'ayant pu se faire, il cherche encore à fusionner en imaginant ce que Élie G. Humbert appelle «un cocon tissé de multiples renvois en miroir», structure narcissique qui tient lieu de mère et joue le même rôle: «Elle porte, nourrit et enferme le moi jusqu'à la sclérose»¹⁴. Cette fusion dès lors lui sera fatale.

Tout va consister dès lors pour Octave, mais aussi pour tous les autres personnages masculins à venir, Julien, Lucien et Fabrice à imaginer le moyen de faire entrer de l'Autre dans un espace initialement réservé au Même. Octave n'y parvient pas, trop longtemps obsédé par le fait de considérer Armance comme «un ami», et lorsqu'il s'y résout enfin, il se laisse submerger par les autres dont le pouvoir maléfique vient à point nommé lui éviter l'aveu de sa propre monstruosité. Il meurt de n'avoir pas permis au féminin de naître en lui.

Julien est animé au départ d'une rêverie militaire ascensionnelle qui lui fait envisager tout d'abord l'armée puis ensuite l'Église comme un moyen rapide et efficace de «faire fortune», c'est-à-dire de «sortir de Verrières» (R.N., p. 240). Son ascension progressive qui le mène de Verrières à Paris est symbolisée par les changements d'habits (entre la petite veste de ratine violette et l'uniforme de hussard, il endosse l'habit de drap noir du précepteur, l'uniforme bleu de garde national, l'habit bourgeois, l'habit noir de séminariste, l'habit noir de secrétaire, l'habit bleu donné par le marquis de La Mole) et par les changements de nom (du nom sans particule et honni du père à celui à particule donné, là encore, par le marquis de la Mole). Dans ce parcours ascensionnel, les femmes sont aussi des objets de conquête et c'est pourquoi elles sont assaillies à grands renforts d'échelles, le vocabulaire de la rencontre amoureuse se confondant d'ailleurs avec celui d'une

13 GUY-GILLET, G., *La blessure de Narcisse*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 40.

14 HUMBERT, E.G., *L'homme aux prises avec l'inconscient*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 143.

conquête militaire¹⁵. Mais Julien est aussi travaillé de l'intérieur par une rêverie claustrale qui se manifeste par la valorisation de toutes sortes de refuges en hauteur, comme la «petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières» (R.N., p. 698), qu'il avait découverte «au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers» (R.N., p. 284) et où il se réfugiait lorsque ses tentatives d'hypocrisie ou ses démarches militaro-amoureuses lui devenaient insupportables. Là où «les hommes ne sauraient me faire de mal» (R.N., p. 284), dit-il. C'est dans ce refuge naturel qu'il retrouve alors son âme primitive. La grotte et son emplacement présentent en outre la conjonction de la verticalité et de la cavité, symboliques des tendances diurne et nocturne de Julien. Nous retrouvons cette même conjonction imaginaire dans ses différentes chambres, à la fois refuge et lieu de contemplation monarchique: que ce soit sa chambrette au séminaire «au dernier étage de la maison», qui «donnait sur les remparts» d'où l' «on apercevait la jolie plaine que le Doubs sépare de la ville» et dont la vue semble «charmante» à Julien (R.N., p. 381), ou sa chambre chez le marquis de La Mole, «une jolie mansarde qui donnait sur l'immense jardin de l'hôtel» (R.N., p. 448), ces espaces clos sont en hauteur et offrent une ouverture sur la nature. Même en prison et grâce aux démarches de Fouqué qui lui évite les tourments d'un «affreux cachot» où on avait voulu le transférer, il jouit d'une «jolie chambre à cent quatre-vingt marches d'élévation» (R.N., p. 654), située «dans l'étage supérieur d'un donjon gothique» et d'où «par un étroit intervalle entre deux murs au-delà d'une cour profonde, il avait une échappée de vue superbe» (R.N., p. 650).

Ajoutons enfin que la grotte est reliée étymologiquement à la crypte et présente comme celle-ci un caractère secret et sacré que nous retrouvons par ailleurs dans les églises et cathédrales où ont lieu des manifestations incontrôlables par Julien, comme des surgissements cependant désirés et attendus, d'une instance psychique non encore reconnue. C'est en effet, avant la prison, dans les espaces clos des églises et des cathédrales tendues d'étoffes rouges qu'ont lieu les rencontres révélatrices entre Julien et madame de Rênal, jusqu'au jour où, dans l'église de Verrières dont «toutes les fenêtres hautes [...] étaient voilées avec des rideaux cramoisis» (R.N., p. 644) Julien tire sur madame de Rênal, au moment de l'Élévation. Ce crime met fin au parcours ascensionnel de Julien, au mouvement centrifuge et engage, par un phénomène d'énantiodromie, le processus de réconciliation et de recentrement sur soi. Notons à ce propos que l'interprétation, souvent donnée, qui

15 DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1983, pp. 114-115.

associe le rouge et la gloire militaire est probablement le fait d'une confusion, due très certainement au caractère ambivalent des symboles: il est en effet un rouge éclatant, diurne, mâle et tonique, incitant à l'action, et un rouge sombre, nocturne, femelle, secret, centripète et représentant le mystère de la vie, couleur du feu central de l'homme et de la terre, du ventre et de l'athanor des alchimistes où s'effectue la digestion, le mûrissement et la transformation-transmutation. Ce rouge sacré et secret est le mystère vital caché au fond des ténèbres et des océans primordiaux. C'est la couleur de l'âme, celle de la libido, celle du cœur. C'est aussi le rouge matriciel¹⁶. Or c'est bien de ce rouge-là dont il question dans le roman. Et le rouge guerrier, solaire, centrifuge, n'est exprimé que par le rouge ridicule du fard, comme ce rouge à joues que madame Valenod met sur «sa grosse figure d'homme»! (R.N., p. 347)

Avec les coups de pistolets ce sont tous les éléments parasites de la mascarade sociale qui s'envolent, habit, nom, fard, fortune et, lorsque tous les masques sont tombés, qu'ils sont devenus inutiles, Julien trouve enfin son centre, à l'intérieur du donjon de la prison, retranchement ultime, symbolique du retour à soi: il a besoin pour cela d'un lien qui le relie religieusement et il fait alors appel à Dieu à qui il demande de lui rendre celle qu'il aime. Il se sent «fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme» (R.N., p. 693). Et madame de Rênal, cette envoyée de Dieu, cette médiatrice sur la voie du dépassement de lui-même, reviendra. Pour ouvrir un chemin qui est bien celui du Soi. Contrairement à Octave qui meurt sans atteindre l'autre rive, Julien marche à la guillotine comme qui parvient au rivage après une longue traversée.

Chassé de l'École polytechnique, Lucien Leuwen, quant à lui, passe «sa vie dans le salon de sa mère», milieu sélectif et épuré —«il fallait réunir bien des conditions pour y être reçu» (L.L., p. 769)— où il est admis car il est conforme à ce qu'on y attend: la vulgarité et l'affectation en sont bannies; l'argent, dont on ne parle pas, n'y est pas considéré comme un mérite; on ne hait personne et on aime à rire. Stendhal présente ici une sorte de salon idéal par rapport au salon étouffant de la mère d'Octave, grossier des Valenod ou ennuyeux des La Mole. C'est un salon où, pourrions-nous dire, règne un esprit «italien», vif, gai, insouciant, fin, naturel, caractéristique de cette Italie rêvée par Stendhal et où se desserre pour lui l'étai tant redouté de la pauvreté.

16 CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, [1969] 1982, pp. 831-833.

Lucien par ailleurs se sent bien dans le salon de sa mère car «ses parents ne cherchaient point à trop le diriger» (L.L., p. 769). Le héros possède d'emblée tout ce qui faisait défaut aux autres héros stendhaliens: des parents aimants et tolérants, la fortune, la jeunesse, la beauté et si le nom est bourgeois, il fait cependant autorité dans le milieu de la finance et de la politique. Que demander de plus? Lucien commence là où Julien aurait voulu aboutir dans la phase ascensionnelle de son parcours, la particule du nom en moins. Il vit dans une sorte de cocon, une «serre-chaude» (L.L., p. 781), soigné, guéri, protégé par une mère qui décore sa chambre d'«un riche tapis de Turquie [qu'elle] avait fait enlever de sa propre chambre et placer chez son fils, un jour qu'il était enrhumé»; une mère, en outre, qui ne lui donne comme seuls habits, pour ce que nous en apprend l'auteur, qu'«une robe de chambre magnifique et bizarre bleue et or et un pantalon bien chaud de cachemire amarante». Dans ce costume, nous dit Stendhal, «il avait l'air heureux» (L.L., p. 772).

Lucien est ainsi un personnage apparemment sans problèmes qui vit dans l'univers intime de la mère et qui ne demande pas à en sortir. D'ailleurs il ne demande rien, il n'est en quête de rien, satisfait de son sort, ne se projetant ni dans le passé ni dans l'avenir et développant une philosophie de la jouissance dans l'ici et le maintenant: «Il songeait dans chaque moment à faire ce qui lui plaisait le plus au moment même, et ne pensait point assez *aux autres*» (L.L., p. 770).

Il se démarque ainsi par rapport à des normes qu'il ne suit point, non pas par rébellion —il n'a même pas été capable d'être «éliminé pour opinion» lui reproche son cousin (L.L., p. 771)—, mais par indifférence, étourderie, insouciance. Un personnage donc posé dans un temps et un espace pour lesquels il ne manifeste aucun désir d'adhésion, un personnage qui s'est simplement «donné la peine de naître» (L.L., p. 1058), qui se tient en marge des engagements, des opinions, des conflits, qui ne demande rien aux autres mais ne veut rien leur donner non plus, et qui, en outre, passe «des heures entières à [s]a toilette, et *on* le sait» (L.L., p. 771). Ce qu'*on* lui reproche, c'est de soigner son image non pas pour les autres mais pour lui-même, dans une sorte de narcissisme d'où l'autre se trouve évidemment exclu. C'est ainsi que Lucien, qui ne veut pas déranger, dérange, et le cousin Ernest Dévelroy —incarnation de ce que Jean Prévost appelle la «*conscience exté-rieure*» du personnage, qui «représente la morale du succès personnel»¹⁷, et

17 PRÉVOST, J., *La création chez Stendhal, Le Mercure de France*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», n° 285, 1951, p. 377.

ce que nous appellerions le *surmoi*—, s'insurge: il lui reproche d'avoir l'air «d'un enfant, et, qui pis est, d'un enfant content», de ne compter dans rien, de ne pas avoir de «consistance», bref de ne pas «jouer un rôle», un «rôle grave», de ne pas prendre l'air «un peu sombre», faute de quoi le monde risque de se venger, de lui demander «compte, tôt ou tard, de la place qu'il [lui] accorde sur parole, à cause des millions de [son] père». Le cousin, dans cette mise en garde, insiste sur «la nécessité d'être quelque chose, d'appartenir à un corps qui [le] soutienne au besoin» (L.L., p. 771). Il ne s'agit pas d'ailleurs forcément d'approuver mais de se définir pour ou contre, d'appartenir à un clan, quel qu'il soit. Or les héros stendhaliens, qu'il s'agisse d'Octave ou de Julien, présentent tous des problèmes d'appartenance. Ils ont tendance à se situer en-dehors ou au-dessus. Désigné essentiellement par des adjectifs qualificatifs (élégant, simple, distingué, assez grand, insouciant, étourdi), Lucien doit prendre corps et consistance, il doit se substantiver pour devenir substantiel: il sera lancier (L.L., p. 775). Il s'engage alors, ou plus exactement *on* l'engage, grâce aux recommandations des amis de son père, comme sous-lieutenant au 27^e régiment de lanciers.

Expulsé du cocon familial, Lucien se retrouve plongé dans l'enfer de Nancy et vont alors réapparaître les sensations claustrophobiques liées à la situation de la ville qui se trouve en plein désert. Elle se situe en effet dans «la plaine la plus triste du monde» et, qui plus est, stérile: «le terrain sec et pierreux paraissait ne pouvoir rien produire»; les arbres sont «maladifs», «rabougris», les vignes «chétives», les collines «pelées»; le temps même est «sombre et froid». «Les rues étroites, mal pavées, remplies d'angles et de recoins, n'avaient rien de remarquable qu'une *malpropreté* abominable; au milieu coulait un ruisseau *d'eau boueuse*» (L.L., pp. 792-793); Nancy, «triste bicoque, hérissée de fortifications», n'a d'autre promenade «qu'une place longue, traversée aux deux bouts par des fossés *puants* charriant les *immondices* de la ville» (L.L., p. 807). Or, c'est précisément «cette *eau noire et puante*» (L.L., p. 793) qui commence par éclabousser et «couvrir» la rosse de Lucien, puis qui, après la première chute laisse, sur «la manche *gauche*» de son habit une marque indélébile: «et il regardait piteusement son uniforme de voyage, qui, jeté sur une chaise, gardait, *en dépit des efforts* de la brosse, des *traces trop évidentes* de son accident» (L.L., pp. 805-806).

Toutes ces images nyctomorphes (l'eau lourde, noire, sombre, «substance symbolique de la mort»¹⁸) et catamorphes (la chute), représentatives

18 BACHELARD, G., cité par DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 104.

dans la théorie durandienne du temps néfaste et destructeur, doublées d'images labyrinthiques —rues étroites, pleines d'angles et de recoins, à l'image des «physionomies mesquines, pointues, hargneuses» (L.L., p. 793) des habitants de Nancy—, semblent bien correspondre en effet pour Lucien à une chute dans le temps: la serre-chaude maternelle l'avait maintenu dans les limbes du temps, où il n'avait d'autre but que celui de flâner et de se promener, et il est tout d'un coup précipité dans le temps chronologique, dans le temps qui passe et induit aux passages.

Du point de vue de l'initiation, nous pourrions peut-être dire que cette entrée dans Nancy correspond à une régression à un état confusionnel (où eau et terre sont mêlées), à dominante excrémentielle, propre de la phase noire et chaotique de ce que les alchimistes appellent la *nigredo* et qui correspond au passage à une nouvelle phase où il s'agit de «mourir à l'ancienne vie placée sous le signe de la dépendance infantile»¹⁹.

Cette phase semble être cependant le passage obligé pour avoir accès à la femme aimée, dans ce cas, madame de Chasteller, sur qui Lucien projette son *anima* et qui lui permet d'exprimer son rêve claustral. Le bonheur pour lui consisterait en effet à «être enfermé avec madame de Chasteller dans une petite chambre, et [à] avoir d'ailleurs l'assurance que la porte était bien gardée et ne s'ouvrirait pour aucun importun qui pût paraître à l'improviste» (L.L., p. 1362).

Nous savons que ce rêve ne se réalise pas, Lucien croyant lui aussi trop facilement à la trahison et le retour à Paris constitue une véritable régression sur le plan psychologique, sorte de désintégration de la personnalité d'un individu qui désormais n'a même plus de désir, puisque Lucien retombe sous l'empire des parents et en particulier du père qui, en s'immiscant dans tous les domaines de la vie de son fils empêche toute évolution et toute transformation. Il faut attendre la mort de ce père abusif qui lui vole son temps²⁰, pour qu'enfin, ruiné, débarrassé de la fortune encombrante et aliénante du père, il parte «bravement par la malle-poste», après avoir commandé «un petit uniforme» à sa mesure rejoindre son poste en Italie. Éjecté lui aussi dans un mouvement centrifuge, il bénéficie cependant d'une ouverture vers un avenir et un espace qui permettent l'épanouissement de la sensation et de

19 STEVENS, A., *op. cit.*, p. 229.

20 «Ainsi, vous déclarez la guerre aux pauvres petits quarts d'heure de liberté que je puis encore avoir. Sans reproche, vous m'avez pris tous mes moments, il n'est pas de pauvre diable d'ambitieux qui travaille autant que moi, car je compte pour travail, et le plus pénible, les séances à l'Opéra et dans les salons, où l'on ne me verrait pas une fois en quinze jours si je suivais mon inclination» (L.L., p. 1158).

la vie intérieure. Le départ permet en effet à Lucien d'ouvrir «son âme au sentiment des arts» et de se laisser aller à un «état d'attendrissement et de sensibilité aux moindres petites choses qui lui eût causé bien des remords trois ans auparavant» (L.L., p. 1384).

Ne peut-on dès lors interpréter Fabrice comme une réincarnation d'un Lucien qui suit sa lente transformation et poursuit le programme du Soi, en réalisant l'union amoureuse et l'intégration de l'*anima*?

En effet Fabrice est le seul personnage qui semble mener à bien, jusqu'au bout, ce recentrement dans l'espace et sur soi, après avoir couru derrière le miroir aux alouettes que représente Napoléon et avoir symboliquement coupé, après son retour, la branche cassée de son arbre, afin de favoriser la croissance de celui-ci.

Dans *La Chartreuse de Parme*, toutes les valeurs subissent une inversion et des relations paradoxales s'établissent entre elles. Ainsi l'aliénation se trouve-t-elle dans le monde apparemment libre, et la liberté, celle d'aimer et d'être enfin soi, n'est-elle possible qu'en prison.

Le parcours de Fabrice révèle clairement, comme nous l'avons dit, un mouvement centripète qui est révélateur en outre d'un approfondissement vers l'intérieur, ce qui corrobore l'idée que l'appréhension du Soi est le fruit d'une expérience et d'une épreuve auxquelles, comme le rappelle Élie G. Humbert, «on ne peut accéder de l'extérieur»²¹.

Le décor de la prison est empreint de symboles d'intégration, tout d'abord parce que le passage vers ces endroits clos se fait grâce à une ascension, ce qui suppose que dans l'imaginaire stendhalien, le repli, la retraite dans un refuge est moins un *regressus ad uterum* (régime mystique) qu'une possibilité de croissance (régime synthétique). Il semblerait que pour Stendhal la croissance ne soit en fait qu'un retour et qu'elle ne s'effectue pas dans le sens où l'imaginaire diurne occidental le présuppose. Tout se passe comme si la seule évolution possible était une involution.

Reprenons en effet la description, fort précise de la part de l'auteur, des lieux et du décor à travers lesquels s'effectuent le passage et la montée vers le spectacle heureux, de la nature et de Clélia; interviennent différentes étapes (C.P., p. 309): d'abord, «du *centre*» d'une vaste pièce, occupée par le corps de garde «l'escalier s'élève *en tournant autour d'une des colonnes*: c'est un petit escalier en fer fort léger, large de deux pieds à peine et construit *en filigrane*»; on parvient ainsi à un «magnifique premier étage». Là se

21 HUMBERT, E. G., *op. cit.*, p. 65.

trouve «une *chapelle* de la plus grande magnificence», aux colonnes noires, aux murs de marbre noir ornés de tête de mort en marbre blanc.

On atteint le deuxième étage par «un escalier en fer et *en filigrane* fort léger, également disposé *autour d'une colonne*». L'accès aux chambres qui s'y trouvent et qui constituent les cellules des prisonniers se fait «par un corridor obscur placé au *centre* du bâtiment», «corridor fort étroit».

Remarquons ici le redoublement de la symbolique puisque les escaliers non seulement sont enroulés (cycle) autour d'une colonne (axe vertical), mais qu'ils sont en outre en filigrane, c'est-à-dire fabriqués en fils de métal entrelacés et soudés. Ces escaliers en colimaçon et en forme de caducée, partant du centre, ne sont-ils pas à interpréter comme des symboles d'intégration faisant de la montée dans la tour ronde une possibilité de croissance? Le passage par le corridor qui évoque le labyrinthe obscur prend ainsi l'aspect d'une épreuve initiatique récompensée par le spectacle sublime et la possibilité de voir la femme aimée. Ici, le défilé, la porte étroite, l'étranglement de l'espace qui sont souvent significatifs d'un passage aux enfers de soi-même, c'est-à-dire de «la rencontre avec sa propre ombre»²², semble ouvrir la voie, contrairement à ce que l'on attendrait, au bonheur et à l'épanouissement. Fabrice finit même par amadouer et caresser le chien qui le garde, «un chien anglais fort méchant» (C.P., p. 311).

Les douceurs de la prison, la «secrète joie» qui règne au fond de son âme (C.P., p. 312) tient au fait que Clélia et lui «sont tous seuls ici et si loin du monde!» (C.P., p. 313), à tel point que Fabrice a «besoin de [s]e raisonner pour être affligé dans cette prison» et doit «se raisonner pour être triste» (C.P., p. 314). D'ailleurs la prison, c'est aussi le rire qui le prend lorsque le chien poursuit les rats et il rit «comme jamais peut-être on n'a ri dans une prison» (C.P., p. 311); Fabrice dès lors décide de «mener joyeuse vie» (C.P., p. 312).

Tout l'aspect effrayant de la prison, tout le symbolisme thériomorphe, nyctomorphe et catamorphe sont donc dès le départ estompés et euphémisés au profit d'un symbolisme nocturne synthétique. Loin de rejeter le milieu carcéral, Fabrice y découvre le moyen attendu de retour à soi, de retour au Soi.

L'emprisonnement et les échanges avec Clélia opèrent en effet immédiatement sur Fabrice des transformations et en particulier une inversion des valeurs et une valorisation des symboles de l'imaginaire nocturne. Devenu autant le prisonnier de Clélia que de son père, Fabrice fait l'expérience d'une

²² JUNG, C.G., *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Buchet/Chastel, Livre de Poche «Références», n° 404, 1971, p. 46.

situation de *coincidentia oppositorum*, cette perte de liberté étant à l'origine à la fois de terreur et de bonheur. Clélia fait entrer Fabrice dans un monde inconnu où les repères ont disparu, où les catégories logiques ont volé en éclats pour laisser place à une claustrophilie qui lui fait envisager le moment où il parvient à enlever un morceau de l'abat-jour qui l'empêchait de la voir comme «le plus beau de [s]a vie»: «Avec quels transports il eût refusé la liberté, si on la lui eût offerte en cet instant» (C.P., p. 322).

Fabrice ne cherche pas à échapper à l'emprisonnement. Il refuse même de s'évader et envoie à Gina le message «*je ne veux pas me sauver; je veux mourir ici!*», ce qui fait croire à celle-ci qu'il est «tout à fait fou» (C.P., p. 345). Ainsi après son évasion forcée, par un complet renversement des valeurs et contrairement à ce que le lecteur attendrait, à savoir le bonheur de la liberté retrouvée, Fabrice «était au désespoir d'être hors de prison» (C.P., p. 390). Il ne parle plus, passe son temps à peindre à l'aquarelle des vues de «la tour Farnèse et du palais du gouverneur» (C.P., p. 392) à qui il demande pardon de s'être sauvé! Et lorsque Gina obtient enfin que Fabrice soit jugé pour effacer définitivement le souvenir désagréable du meurtre de Giletti, au lieu de se constituer prisonnier à la prison de la ville qui est contrôlée par le comte Mosca, il se rend à la citadelle où il reprend son ancienne chambre, «trop heureux d'habiter à quelques pas de Clélia» (C.P., p. 432).

Parmi les nombreuses métamorphoses engendrées par la rencontre avec Clélia, celle du rapport au temps n'est pas la moindre. Fabrice va passer du temps masculin chronologique et saccadé au temps féminin du continu et de la durée, comme les définit si bien Gaston Bachelard:

En chaque être humain, l'horloge des heures masculines et l'horloge des heures féminines n'appartiennent pas au règne des chiffres et des mesures. L'horloge du féminin marche au continu, dans une durée qui tranquillement s'écoule. L'horloge du masculin a le dynamisme de la saccade²³.

Dans la prison tout se fait dans la durée, une durée acceptée par Fabrice et qui remplace le rythme vertigineux des allées et venues de la première partie du roman. Ici, le temps s'allonge et Fabrice, contraint à l'immobilité, cesse de s'agiter et suit avec une attention de chaque instant l'évolution lente des sentiments et des échanges. C'est «après trois mois de soins» (C.P., p. 332) que Fabrice parvient enfin à communiquer par écrit avec Clélia, c'est ensuite «après sept longs mois de prison» (C.P., p. 346) que Fabrice achète définitivement le geôlier Grillo. Finalement, c'est au bout de neuf mois que

23 BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, [1960], p. 51.

Fabrice, convaincu par Clélia, acceptera de s'évader. Tout prend ainsi la forme d'une gestation au sein d'une sorte d'éden prénatal d'où l'évasion se fera sous forme d'accouchement: d'abord parce que c'est une descente contrôlée en étapes, avec des endormissements en chemin, qui se termine par une chute, «les mains en sang» dans «dans un fossé bourbeux où il pouvait y avoir un pied d'eau» (C.P., p. 383) puis par deux évanouissements successifs; ensuite parce, tel un cordon ombilical, «la grande corde qu'il avait autour du corps [...] s'embrouilla deux fois; il lui fallut beaucoup de temps pour la débrouiller.» Puis il attache «sa corde enfin débrouillée à une ouverture pratiquée dans le parapet pour l'écoulement des eaux» (C.P., p. 382).

Après ces neuf mois passés au (dans le) sein de la prison, Fabrice a subi une telle transformation²⁴ qu'il sera désormais incapable de se réintégrer à la vie séculière et mondaine et qu'il n'aura, comme nous l'avons dit, qu'une seule obsession: retrouver sa vie en prison.

En outre, lorsque Clélia se veut salvatrice, elle attise la jalousie de Gina parce qu'elle lui ôte le bénéfice exclusif du «sauvetage», de l'évasion, mais peut-être plus encore parce que, plus que d'un sauvetage, c'est du salut dont il s'agit: la porte qu'elle ouvre à Fabrice ne lui rend pas la liberté de s'agiter dans un monde vain mais celle de s'engager sur la voie de sa destinée. Fabrice sera sauvé bien au-delà de ce que l'on pourrait croire, il sera sauvé de lui-même.

En effet la rencontre avec Clélia et le séjour en prison amènent peu à peu Fabrice sur la voie du détachement, de la retraite, de la solitude et du dépouillement. On observe la transformation physique de Fabrice, «devenu fort pâle» mais «à cela près, jamais il n'avait été aussi heureux» (C.P., p. 336).

Ce phénomène de détachement et de dépouillement ira croissant et il s'effectuera parallèlement à la pénétration dans l'univers de plus en plus clos, de plus en plus obscur et de plus en plus heureux, où l'entraîne Clélia. Indifférent et insensible à ses «belles fonctions», à «sa belle position dans le monde», à «la cour assidue que lui faisaient tous les ecclésiastiques et tous les dévots du diocèse» (C.P., p. 449) il est, lorsque Clélia se décide enfin à aller écouter un de ses sermons, «si maigre, si pâle, tellement *consumé*, que les yeux de Clélia se remplirent de larmes à l'instant» (C.P., p. 486).

Cette consommation et ce dépérissement, symptômes de la soumission et de l'abandon aux exigences de l'*anima* mais surtout à la disparition de celle qui en permet la projection, amènent Clélia à regarder «comme un crime

²⁴ «Combien je suis différent, se dit-il, du Fabrice léger et libertin qui entra ici il y a neuf mois!» (CP, 382).

atroce d'avoir pu passer quatorze mois sans le voir» (C.P., p. 487) et à lui donner rendez-vous à l'orangerie: «Entre ici, ami de mon cœur» (C.P., p. 488). Elle reçoit Fabrice dans l'obscurité, et Clélia représente plus que jamais cette figure de l'*anima*, qui doit rester en partie dans l'inconscient pour pouvoir opérer. Dès qu'elle devient entièrement consciente, qu'elle sort à la lumière, c'est-à-dire dès que la projection pourrait être retirée ou dès qu'elle pourrait se heurter au principe de réalité, elle cesse d'exister. Ne pouvant être vue, Clélia cherche à maintenir le côté énigmatique de la *soror mystica* qui veut, ou qui doit, rester en partie secrète.

Fabrice et Clélia vivent, dans l'obscurité, dans ce palais dont elle avait fait sa prison, «trois années de bonheur divin» sur lesquelles Stendhal nous demande, à nous lecteurs, la permission de passer, «sans en dire un seul mot» (C.P., p. 488). Le bonheur de l'union ne saurait être donné à voir, pas plus qu'il ne saurait être donné à dire. Le roman ne parle pas de ces trois années qu'il évoque en trois lignes, mais du parcours qui y mène, des errances, des fausses pistes, des expériences sans issue, de cette descente progressive dans l'obscurité heureuse, une fois franchies toutes les frontières, une fois parcourus tous les chemins, une fois admirés tous les spectacles sublimes, lorsque l'univers se réduit pour aboutir à ces rendez-vous, de nuit, dans l'obscurité d'un palais qui est aussi une prison. Cet amour tenu secret et qui ne se donne même pas le droit de se voir, secret à lui-même, meurt d'être révélé. Il y a sacrilège à révéler, à lever le voile de l'ombre et du silence. Ainsi la fin de ce bonheur divin est due à «un caprice de tendresse» (C.P., p. 488) de Fabrice qui veut récupérer son fils Sandrino et jouer son rôle de père. C'est dire que le rêve du bonheur à deux dans un endroit clos, que tous les protagonistes ont eu et que Fabrice a réalisé, achoppe au seuil de la solitude. Las de cette «destinée singulière» (C.P., p. 491) qui l'oblige à vivre seul sans la compensation des joies que lui apporterait la compagnie de son fils, il conçoit de l'enlever pour le reprendre tout à lui. Il s'agit également pour lui de récupérer une image de Clélia sans pour autant rompre l'interdit:

Le petit nombre de fois que je le vois, je songe à sa mère, dont il me rappelle la beauté céleste et que je ne puis regarder. [...] Je veux qu'il habite avec moi; je veux le voir tous les jours; je veux qu'il s'accoutume à m'aimer; je veux l'aimer moi-même à loisir. [...] je veux avoir auprès de moi un être qui te rappelle à mon cœur, qui te remplace en quelque sorte. [...] tu sais que l'ambition a toujours été un mot vide pour moi, depuis l'instant où j'eus le bonheur d'être écroulé par Barbone, et tout ce qui n'est pas sensation de l'âme me semble ridicule dans la mélancolie qui loin de toi m'accable (C.P., 490).

Cette volonté du Moi conscient qui ne se satisfait plus de son obéissance passive et sans restriction à l'Autre féminin, à l'*anima*, et qui exige tout à coup, dans une sorte de sursaut et de rébellion, la réalisation de son désir de possession, fait tout basculer: cette volonté de voir, d'avoir, de «ravoir [s]on fils» (C.P., p. 490) entraîne la perte définitive de l'enfant et de la mère qui a cependant «la douceur de mourir dans les bras de son ami» (C.P., p. 493). Fabrice a voulu ramener à la lumière, à «sa» lumière quelque chose qui devait rester dans l'ombre. Il semble ici que Stendhal mette l'accent sur le fait que le bonheur ne peut être atteint que par le dépouillement, par le détachement de l'être «loin de tout luxe et détrompé du luxe» (C.P., p. 172) comme dit l'abbé Blanès, dans l'obscurité profonde des lieux clos. L'union avec le féminin, avec cette autre partie de soi, exige l'abandon de toute velléité d'avoir. Le bonheur donné lorsque l'on touche à l'être en soi bascule si l'on cherche à en prendre possession.

Ainsi, entre un Octave qui étouffe dans l'univers narcissique de sa chambre sacrifiée et des salons de sa mère et un Fabrice dont les espaces se rétrécissent proportionnellement à l'augmentation de son bonheur, il y a différentes étapes à franchir, différentes expériences à faire: il faut se frotter à autrui, chercher son rôle, tenter d'adhérer et de participer pour constater que tout cela constitue un leurre et qu'il faut liquider toutes les sources d'aliénation: mère, père, *persona*, Ombre (que l'on n'accepte pas ou que les autres —le Surmoi— ne nous permettent pas d'accepter) ; il faut apprendre à se dépouiller si l'on veut avoir accès à l'*anima*, étape nécessaire sur le chemin de l'être en soi, d'acceptation de l'Autre en soi.

Il faut ainsi apprendre à se libérer, c'est-à-dire à s'affranchir de la tutelle des pères et mères qui émettent des désirs en opposition avec ceux des fils, projettent sur eux leurs propres désirs, leurs propres manques, échapper aux représentants de l'ordre, qui sont autant de pères, liquider les modèles —toujours le père idéal—; mais il faut aussi éviter les femmes absorbantes qui entraînent les héros sur la voie de la singularisation ou de la singularité et veulent les attirer sous les feux des projecteurs —comme Mathilde qui compte sur Julien pour sortir de l'obscurité ou Gina qui aimerait faire de Fabrice un courtisan; bref il s'agit d'éliminer tous les agents extérieurs, toutes les altérités réduites à un autrui qui endette et à qui les héros sont redevables de leur situation, de leur position sociale, de leur confort matériel— les de La Mole père, fils et fille, les Leuwen père et mère, les Mosca et Gina —pour se tourner vers des relations intériorisées avec des femmes qui entraînent vers des lieux clos et montrent la voie du détachement.

Fabrice, plus tôt que Julien, a renoncé à «briller», à courir après des miroirs aux alouettes, à se distinguer, à être singulier; tous les deux sont par-

venus à se détacher de tout, sauf de l'essentiel: Julien, en tirant sur madame de Rênal, sacrifie, dans un acte sacré²⁵, au moment de l'Élévation, sa position sociale si chèrement acquise; Fabrice, dans cette quête d'amour et de soi, d'amour du Soi, a sacrifié l'identification avec un héros de l'enfance, les liens avec sa famille et tout l'aspect matériel, social et même physique: sa maigreur est à l'image de son rapetissement matériel: sa légèreté de libertin s'est transformée en une légèreté physique; et n'étant plus «lesté» il peut enfin s'élever vers les sphères célestes de l'amour partagé.

Le chemin d'individuation implique en effet le dépouillement, le détachement, le fait d'accepter de perdre, le fait de se désingulariser, mais il implique aussi un renversement par rapport à l'action: l'être individué est celui qui n'est plus acteur, c'est-à-dire celui qui n'agit plus ou celui du moins pour qui l'action est la non-action, la non-interférence, la non-ingérence, la non-incidence sur les êtres et les choses: n'est-ce pas là le sens profond de l'emprisonnement de Julien et surtout de Fabrice dans cette chambre de l'«obéissance passive» (C.P., p. 310)? Mais le non-acteur est aussi celui qui a retiré le masque du comédien et déposé l'habit du bouffon et qui las, de se soumettre aux exigences d'un Moi ou d'un Surmoi assoiffé de gloire, d'ambition, d'argent, d'honneurs, se laisse porter par la poussée inconsciente qui le mène vers la recherche d'une croissance qui passe par le désapprentissage, le dépouillement et l'amour du lieu clos.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978 [1960].
 BARBÉRIS, P., «*Armanche*, Armanche: quelle impuissance?», in *Stendhal. Colloque de Cerisy-la-Salle (30 juin-16 juillet 1982)*, Aux amateurs de livres, 1984.
 BLIN, G., *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 2001, [1958].
 CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. «Bouquins», 1982 [1969].
 DEBRAY, R., entretien accordé au *Figaro Magazine*, 12 avril 2003.

25 Rappelons que l'étymologie de «sacrifice» renvoie à , «faire un acte sacré».

- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1983.
- GUY-GILLET, G., *La blessure de Narcisse*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HUMBERT, E.G., *L'homme aux prises avec l'inconscient*, Paris, Albin Michel, 1994.
- JUNG, C. G., *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel.
- JUNG, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964.
- JUNG, C. G., *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Buchet/Chastel, Livre de Poche «Références», n° 404, 1971.
- JUNG, C. G., *Commentaire sur le mystère de la Fleur d'Or*, Paris, Albin Michel, 1979.
- PRÉVOST, J., *La création chez Stendhal*, Le Mercure de France, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», n° 285, 1951.
- STENDHAL *Romans et nouvelles*, tomes I (*Armance, Le Rouge et le Noir, Lucien Leuwen*) et II (*La Chartreuse de Parme*), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1952.
- STEVENS, A., *Jung. L'œuvre-vie*, Paris, Éditions du Félin, 1994.

EL ESPACIO Y LA MIRADA O EL HOMBRE COMO ESPEJO DEL UNIVERSO EN BALZAC Y EN BAUDELAIRE: «L'IMMENSITÉ INTIME»

MARÍA TERESA LOZANO SAMPEDRO
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

Es conocida la relación de amistad y de admiración mutua que siempre unió a Honoré de Balzac y a Charles Baudelaire. Como intentaremos mostrar en este estudio, esta simpatía tiene su principal explicación en la profunda creencia de ambos escritores en la perfectibilidad del ser humano, en la convicción de que el hombre es el «centro» del universo. Esto se manifiesta sobre todo en circunstancias determinadas —el sueño, la ensoñación, la contemplación— que, en definitiva, se resumen en «instantes de interioridad». En estos instantes que ambos escritores definen como privilegiados, las fronteras espacio-temporales quedan abolidas, puesto que el espacio —y, por consiguiente, el tiempo— dejan de ser barreras, obstáculos que impiden la plena realización del ser y adoptan su auténtica entidad: fenómenos cuya existencia está sujeta a la percepción interna del hombre.

Para abordar, desde la perspectiva de la crítica del imaginario, el concepto del hombre como espejo que refleja en su mente la totalidad del universo, hay que considerar que entre el hombre y el mundo existe una relación sin ruptura. Y ello supone obviamente, no sólo el concepto de un universo sin vacío, sino la concepción del espacio como un conjunto de «lugares» que se corresponden con la experiencia vital del ser. Desde la percepción únicamente sensorial, el espacio es una masa informe, sin significado para el hombre. Es la visión simbólica la que confiere al espacio su

auténtico valor. La conocida distinción establecida por Mircea Eliade entre el «espacio profano» y el «espacio sagrado» resume perfectamente el concepto del espacio compartido por toda la crítica del imaginario:

Il y a donc un espace sacré, et par conséquent «fort» , significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire: amorphes. Plus encore: pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel* qui existe *réellement*, et tout le reste, l'é-tendue informe qui l'entoure¹.

Bajo la perspectiva del imaginario, la vida no importa en cuanto entidad biológica sino en cuanto a su capacidad de ser vivida, experimentada por el hombre. Consecuentemente, el espacio y el tiempo, que son una misma cosa, carecen de significado como simples fenómenos mesurables, porque «no existen» en relación con la vida humana. Es el hombre el que crea *su* espacio, *sus* parcelas vitales que son múltiples como él mismo. Esta experiencia profundamente vivida por el ser humano, la conciencia de esta oposición y, por consiguiente, el sentimiento de la existencia de una analogía entre el «espacio sagrado» y la interioridad del propio ser, hace que el hombre —únicamente por el hecho de vivir— reproduzca el acto de la Creación, según afirma Mircea Eliade: «*Pour vivre dans le Monde, il faut le fonder, et aucun monde ne peut naître dans le 'chaos' de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane. La découverte ou la projection d'un point fixe —le 'Centre'— équivaut à la Création du Monde*»².

Creación cosmológica reproducida, por analogía, en la creación literaria. Desde esta perspectiva, que guía el presente estudio, es necesario analizar cómo Balzac y Baudelaire conciben en sus obras la relación entre el ser humano y el espacio.

LA CREACIÓN LITERARIA COMO CAPTACIÓN Y APROPIACIÓN DEL UNIVERSO

Tanto en la novelas de Balzac como en la poesía de Baudelaire, la mirada desempeña un papel crucial no solamente en lo que se refiere a la temática, sino como base de la creación literaria. La concepción del Artista, compartida por ambos escritores, como el observador capaz de extraer de entre la masa informe el detalle significativo, supone previamente el concepto del

1 ELIADE, M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 22.

hombre como un ser capaz de abolir las fronteras espacio-temporales, precisamente porque el espacio y el tiempo no existen sino en cuanto a su relación con el ser humano. Es interesante señalar aquí la opinión de Balzac respecto al artículo publicado por Nodier en 1832 en la *Revue de Paris*, titulado «De la Palingénésie humaine et de la Résurrection». El contenido de este artículo gira en torno a una noción: lo que Nodier denomina «l'être compréhensif». Constatando la imperfección del ser humano, Nodier concibe la posible existencia futura de un ser con cualidades más perfectas, capaz de comprender el significado del universo que escapa a las posibilidades de comprensión del hombre en su estado actual. Este ser, parecido física y mentalmente al ser humano, sería, sin embargo, diferente de él. «L'être compréhensif» no representa, en el concepto de Nodier, una etapa más en la evolución del hombre, sino el advenimiento de un ser más perfecto que vendrá a remplazar al ser humano. Uno de los argumentos en los que Nodier se apoya especialmente para argumentar su razonamiento es la constatación de la incapacidad del hombre para comprender la verdadera naturaleza del espacio y del tiempo. El hombre se limita a percibir el fenómeno espacio-temporal, pero ni siquiera los grandes genios saben en qué consiste.

Balzac, aunque compartía con Nodier la visión general del hombre y del mundo, no estuvo, sin embargo, de acuerdo con esta idea, porque creía en la perfectibilidad del ser humano, en sus capacidades ilimitadas, no pudiendo admitir, por ello, que «l'être compréhensif» tuviera que ser una entidad diferente del hombre. Sin ahondar en este punto, que rebasaría los límites de este estudio, hay que tener en cuenta la respuesta dada por Balzac en su célebre «Lettre à M.Ch. Nodier, sur son article intitulé «De la Palingénésie humaine et de la Résurrection»:

Or, mon cher Nodier, ni l'espace ni le temps n'existent, en dehors de l'homme du moins; [...] le sommeil montre souvent à un homme de bonne foi l'espace complètement anéanti, dans sa double forme de temps et d'espace proprement dit. [...] L'homme possède l'exorbitante faculté d'anéantir, par rapport à lui, l'espace qui n'existe que par rapport à lui³.

Las referencias de Balzac en *La Comédie humaine* a ciertas condiciones en las que el hombre puede abolir el espacio son múltiples: el sueño, el estado de sonambulismo magnético, el deseo en cualquiera de sus facetas, son situaciones —entre otras— que propician esta capacidad del hombre. Lo

3 *Revue de Paris*, octubre 1832, p. 179.

que nos interesa destacar aquí es este concepto balzaciano del espacio como entidad que únicamente existe en relación con el hombre.

Este concepto fue enteramente compartido por Baudelaire, porque ambos escritores conciben al ser humano como un ser «vasto», en perfecta comunión con la inmensidad del universo. Las reflexiones de Gaston Bachelard en el capítulo VIII de *La Poétique de l'espace*, titulado «L'immensité intime», constituyen un punto de referencia valiosísimo a este respecto. Según él, dentro de los variados espectáculos desplegados por el estado de la «rêverie», el hombre tiende de manera innata a la contemplación de lo inmenso, porque esta contemplación le hace intuir el infinito: «L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie»⁴.

La inmensidad hace salir al «rêveur» de los estrechos límites espacio-temporales del mundo normal, colocándole ante otra dimensión, que no es otra que la auténtica dimensión del ser humano. La grandeza contemplada hace que el hombre tome conciencia de su propia grandeza. Existe por lo tanto, un movimiento en doble sentido entre la inmensidad del hombre y la inmensidad del universo, que se neutraliza en inmovilidad:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille⁵.

Este movimiento de vaivén entre el hombre y el universo, que está en la base de la crítica del imaginario, nos lleva a considerar en la obra de Balzac y de Baudelaire el concepto del hombre como *espejo* del universo, condición indispensable del escritor.

Sin profundizar en la complejidad simbólica del *espejo* ni en la multiplicidad de imágenes y de esquemas míticos a él asociados, la relación entre el espejo y la mirada o la visión, y la asociación simbólica del ojo con la percepción intuitiva como base del conocimiento, son aspectos inseparables que pueden explicar cómo el novelista y el poeta conciben —a partir de la relación entre la mirada y el espacio— el destino poético del hombre.

En la novela de Balzac *Louis Lambert* (1832), perteneciente a sus *Études philosophiques*, son especialmente significativos los últimos pensamientos

4 BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974, p. 168.

5 *Ibid.*, p. 169.

escritos del personaje principal, rescatados del olvido por el narrador, su amigo y confidente en el colegio de Vendôme. Algunos de ellos hacen referencia a la relación progresiva entre tres grados de perfección del hombre: «Le monde des Idées se divise en trois sphères: celle de l'Instinct, celle des Abstractions, celle de la Spécialité»⁶.

Balzac considera la «Abstraction» como la esfera en la que se inicia la capacidad de juicio, el pensamiento propiamente dicho: «L'homme juge tout par ses abstractions, le bien, le mal, la vertu, le crime». Y por ello afirma: «À l'Abstraction commence la Société»⁷.

Ahora bien, la esfera más elevada, la «Spécialité», que aparece más o menos esbozada en ciertas obras de juventud de Balzac, es definida claramente por primera vez en esta novela como el máximo grado de perfección mental del ser humano:

La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles. Les plus beaux génies humains sont ceux qui sont partis des ténèbres de l'Abstraction pour arriver aux lumières de la Spécialité. (Spécialité, species, vue, spéculer, voir tout, et d'un seul coup; speculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière)⁸.

Ahondar en las causas del pasado que permiten comprender las consecuencias que vendrán en el futuro, abarcar la totalidad del tiempo en su globalidad, en definitiva captar la unidad del universo, es una capacidad humana ligada al hecho de ver, de «verlo todo» de forma simultánea. Por ello, Balzac alude a la facultad especular, al «espejo» que el hombre «spécialiste» posee en su mente. Son numerosas en *La Comédie humaine* las reflexiones sobre esta capacidad suprema del ser humano. De hecho —sin profundizar en el simbolismo del ojo de Dios que todo lo ve y, por lo tanto, todo lo sabe— en esta novela Balzac define a Jesucristo como el «Spécialiste» por excelencia.

El prefacio de la primera edición de *La Peau de chagrin* es un texto revelador de la concepción balzaciana del arte y concretamente de la complejidad del arte literario: «L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts»⁹.

6 BALZAC, H. de, *Louis Lambert*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, p. 687.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 688.

9 BALZAC, H. de, *La Peau de chagrin*, Préface de la Première édition, 1831, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. X, 1979, p. 51.

El arte literario está compuesto de «deux parties bien distinctes: *l'observation-l'expression*». Tras una breve reflexión sobre el arte de la pintura y de la escultura, Balzac define la literatura como el arte cuyo único instrumento es el pensamiento. Y la obra literaria será el resultado del ejercicio de una «facultad especular», condición sin la cual el escritor no existe: «L'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon le poète et même l'observateur n'existent pas»¹⁰.

La posesión de este «espejo concéntrico» que posibilita no sólo la captación sino la apropiación del universo es, evidentemente, el don de «spécialité» que Balzac estaba convencido de tener. Como se desprende de este prefacio, la mirada, el acto de «ver», primera condición del escritor, no se limita a la visualización de lo externo, sino que consiste en la asimilación del universo observado que se filtra a través de la interioridad del escritor para dar como resultado la obra literaria, «car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empreindre ses impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales»¹¹.

Es éste el concepto balzaciano de la «observación», y ello explica por qué Baudelaire, en uno de sus artículos de crítica literaria, publicado en la revista *L'Artiste* en 1859, expresa su admiración por la forma en que Balzac trata el género del «roman de moeurs», considerando, que la capacidad de observación de Balzac es, en realidad, capacidad de visión:

«J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fut de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné»¹².

Las razones por las que Baudelaire considera que Balzac ha innovado en el género de la novela costumbrista, alejándolo de lo vulgar y embelleciéndolo se resumen en el poder de asimilación de la realidad observada y en la proyección de la individualidad del autor en ella:

Si Balzac a fait de ce genre roturier une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être. [...] Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹² BAUDELAIRE, CH., «Théophile Gautier», in *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 502.

ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. [...] Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même¹³.

La realidad que Balzac presenta en sus *Études de moeurs* es una realidad observada pero transformada por su propio yo. Baudelaire, que en éste y en otros textos de crítica literaria, compara el arte de Balzac con el arte pictórico, insiste en la capacidad de visión interior de este escritor que «pinta» a sus personajes no tal como serían en la banal realidad de la vida cotidiana de París o de provincias, sino resaltando los rasgos significativos de lo observado que se corresponden con su interioridad: «Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières»¹⁴.

La incansable curiosidad de Balzac por conocer todo lo que el mundo podía ofrecerle le llevó a mostrar en sus novelas los más diversos ambientes sociales, dando una visión de conjunto y resaltando a la vez los detalles sublimados por la propia sensibilidad del artista. A título de ejemplo, podemos recordar las tres esferas sociales —los bajos fondos, el mundo de la banca y el mundo de la aristocracia de París— cuyas líneas se entrecruzan en *Le Père Goriot* (1834)¹⁵ a través del recorrido iniciático del personaje de Rastignac. El lector percibe así un cuadro acabado de los diferentes ambientes de la ciudad de París. Y percibe a la vez los detalles significativos de este conjunto, porque Balzac crea personajes que configuran tipos: entre otros, el joven ingenuo estudiante de provincias que perderá su inocencia en la gran ciudad (Rastignac), y la dueña de la pensión miserable, avara y mezquina hasta la exageración (Mme. Vauquer) que Balzac describe con todo detalle estableciendo la analogía entre el personaje y su pensión.

El espacio amplio —en este caso, el París de la época— que en la realidad se transforma con el paso del tiempo, aparece así poblado de tipos humanos que serán siempre eternos. Balzac es, por lo tanto, según lo expresa Baudelaire, «le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel»¹⁶.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 BALZAC, H. de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. III, 1976.

16 BAUDELAIRE, CH., «Le Peintre de la vie moderne», in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 792.

No está lejos esta definición de lo que Baudelaire entiende por *modernidad* en el arte: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»¹⁷.

Baudelaire admira en Balzac el arte de abarcar con la mirada un amplísimo espacio que refleja en su obra, con la especial habilidad de concentrar la mirada del lector, que también abarca este amplio conjunto, en el detalle significativo, en definitiva, eterno. En otros términos, Baudelaire capta en la obra de Balzac un atisbo de modernidad.

En este sentido, el concepto balzaciano de «spécialité» como «espejo concéntrico» que permite «ver» el universo entero para hacer posible, a partir de esta visión, filtrar los elementos del «todo» que configurarán la obra literaria, es precedente del concepto baudelero de la imaginación como «reine des facultés» y condición indispensable del artista, del mismo modo que para Balzac la «spécialité» es condición indispensable del escritor.

La imaginación es, para Baudelaire, una «mystérieuse faculté» que analiza la totalidad de la Creación para después recomponerla y recrearla, dándole su verdadero significado:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf¹⁸.

Por un misterio oculto en lo más profundo de la interioridad de cada individuo, la imaginación, después de analizar el universo entero, lo sintetiza. Por ello, Baudelaire afirma: «Elle est l'analyse, elle est la synthèse»¹⁹. La imaginación es creadora y regidora del universo, porque sobrepasa los límites de lo visible, del fenómeno, de lo 'verdadero' en su sentido aparente, para dar cabida a 'lo posible' como faceta de lo auténticamente verdadero, es decir, de la verdad interior e individual. Es este un concepto que Balzac y Baudelaire comparten: la inclusión de las posibilidades infinitas en la realidad observada abre ante el artista las puertas de la inmensidad. Baudelaire

17 *Ibid.*, p. 797.

18 BAUDELAIRE, CH., «Salon de 1859», in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 751.

19 *Ibid.*

afirma: «L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini»²⁰.

El poema en prosa *Les Fenêtres* resulta especialmente ilustrativo de estas posibilidades infinitas que se ofrecen a la imaginación. La mirada es el eje que articula todo el poema y el objeto de la observación —«une femme mûre, ridée déjà, pauvre»— es únicamente el punto de partida que pone en marcha la imaginación del poeta: «Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant»²¹.

La imaginación «recrea» una historia y, por lo tanto, «crea» una leyenda en consonancia con la propia sensibilidad del observador. Y la conclusión del poema es una bellísima expresión de la asimilación de lo exterior en la propia intimidad. El espacio externo, lo observado, se funde por analogía con el espacio interno, con el yo profundo del observador: «Peut-être me direz-vous: 'Es-tu sûr que cette légende soit la vraie? Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?'»²².

En el primer prefacio de *La Peau de chagrin*, Balzac expresa una idea muy similar a la de Baudelaire en lo que concierne a esta capacidad del escritor de captar «lo posible verdadero» mediante una facultad —misteriosa, como lo es la imaginación para Baudelaire— que Balzac define como el don de «seconde vue», denominada en otros textos «spécialité»²³. Este don consiste en una facultad interna locomotriz que anula las barreras espaciales entre el artista y el objeto de la obra de arte, por la analogía entre el observador y lo observado:

Il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais

20 *Ibid.*

21 BAUDELAIRE, CH., *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en Prose)*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 139.

22 *Ibid.*, p. 140.

23 En la novela *Séraphîta* (1835), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980, p. 794, que forma junto con *Les Proscrits* (1831), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980, y *Louis Lambert*, *op. cit.*, el Livre Mystique de Études philosophiques, el personaje que da título a la obra —uno de los más emblemáticos andróginos de la literatura romántica— define así este don: «La Spécialité constitue une espèce de vue intérieure qui pénètre tout».

quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet²⁴.

Son, pues, infinitas las posibilidades del artista, cuya mirada abarca el universo entero, la inmensidad, «movimiento del hombre inmóvil» como diría Bachelard.

EL «VIAJE INTERIOR»

En la novela *Louis Lambert*, Balzac expresa ampliamente sus reflexiones sobre las facultades potenciales del ser humano y, de manera especial, estas reflexiones se centran en la observación de los fenómenos producidos durante el sueño. En una excursión realizada por Louis Lambert y su amigo al castillo de Rochambeau, nunca visto hasta entonces por ellos, puesto que esta visita constituía un anhelado premio escolar, Lambert afirma ante la estupefacción de su amigo: «Mais j'ai vu déjà cette nuit en rêve!»²⁵. Y, en efecto, el narrador describe cómo Lambert reconoce con certeza el paisaje con los árboles, el agua, las torres del castillo, «enfin tous les détails du site qu' il apercevait pour la première fois»²⁶.

Este hecho inexplicable, que sorprende al propio Lambert, será la base de toda una serie de reflexiones de este personaje sobre la relación entre el estado de sueño y el de vigilia. Constatando la abolición de las fronteras espaciales durante el sueño, Lambert se planteará la posibilidad de traspasar mentalmente el espacio estando despierto. Y sus razonamientos giran en torno a un concepto clave en el pensamiento balzaciano, que aparece como elemento estructurante de varias novelas de *La Comédie humaine*: la doble naturaleza humana, el «homo duplex»²⁷.

Balzac considera al ser humano integrado por dos componentes opuestos: «l'être *actionnel* ou intérieur» y «l'être *réactionnel* ou extérieur». El primero es el ser auténtico, el ser que posee potencialmente la capacidad de «moverse» sin las trabas externas del espacio y del tiempo, es «le *species* inconnu, le mystérieux ensemble de fibrilles auquel sont dues les différentes

24 BALZAC, H. de, *La Peau de chagrin*, Préface de la Première édition, *op. cit.*

25 BALZAC, H. de, *Louis Lambert*, *op. cit.*, pp. 620-621.

26 *Ibid.*, p. 621.

27 Este concepto no sólo constituye el eje fundamental de ciertos *Études philosophiques* —como *Louis Lambert*, *op. cit.*, *Séraphîta op. cit.*, *l'Auberge rouge* (1831), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980, entre otros— sino que es el elemento desencadenante del relato en algunos *Études de moeurs*, principalmente en *Ursule Mirouët* (1841), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. III, 1976.

puissances incomplètement observées de la Pensée, de la Volonté»²⁸. El segundo es el ser sometido a los obstáculos de lo aparente, del fenómeno espacio-temporal que impide la expansión de nuestras posibilidades latentes, la realización plena del ser interior que puede «par un phénomène de vision ou de locomotion abolir l'espace dans ses deux modes de Temps et de Distance dont l'un est l'espace intellectuel, et l'autre l'espace physique»²⁹.

Los términos empleados por Balzac para definir este antagonismo vital son significativos: la verdadera «acción» reside en el pensamiento y en la voluntad, en la interioridad del ser humano, constantemente interceptada por la «reacción» que Balzac define como «l'ensemble de nos actes extérieurs»³⁰.

La búsqueda de la unificación entre estas dos facetas del hombre es la búsqueda constante de Balzac y de su personaje. Lo que aquí nos interesa destacar es cómo el poder del ser interior para traspasar el espacio-tiempo — anulando así sus efectos obstructores —, consiste, para Balzac, en un fenómeno de «visión» o de «locomoción»: *ver* y *moverse* son dos «actos de la interioridad» que se funden en uno solo. La visión interior supone, en consecuencia, el viaje interior, el desplazamiento de la mente mientras el cuerpo está inmóvil. A partir de su visión premonitoria en sueños, Lambert se pregunta:

Si le paysage n'est pas venu vers moi, ce qui serait absurde à penser, j'y suis donc venu. Si j'étais ici pendant que je dormais dans mon alcôve, ce fait ne constitue-t-il pas une séparation complète entre mon corps et mon être intérieur? [...] Or, si mon esprit et mon corps ont pu se quitter pendant le sommeil, pourquoi ne les ferais-je pas également divorcer ainsi pendant la veille?³¹.

La interrelación entre el sueño y la vigilia, de la que los románticos hicieron uno de sus temas literarios privilegiados³², es tratada frecuentemente por Balzac. Lambert piensa en la posibilidad de hacer extensible al estado de vigilia el poder de traspasar el espacio. Otros personajes balzacianos aparecen dotados de esta facultad, que no es exclusiva del hombre dormido. Destacaremos a un personaje enigmático y en gran medida inquie-

28 BALZAC, H. de, *Louis Lambert, op. cit.*, p. 628.

29 *Ibid.*, p. 629.

30 *Ibid.*, p. 628.

31 *Ibid.*, p. 621.

32 Baste recordar, al respecto, el extenso y profundo estudio de BÉGUIN, A., *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

tante, que consideramos especialmente representativo del «movimiento inmóvil» que supone el viaje interior³³. Se trata del anticuario de *La Peau de chagrin* que vende a Raphaël de Valentin el misterioso talismán que da título a la novela. Este personaje, que ha llegado a la edad de ciento dos años, explica al joven Raphaël el secreto de su longevidad y de su felicidad, revelándole «un grand mystère de la vie humaine»:

*Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. Ainsi le désir ou le vouloir est mort en moi, tué par la pensée; le mouvement ou le pouvoir s'est résolu par le jeu naturel de mes organes. En deux mots, j'ai placé ma vie, non dans le cœur qui se brise, non dans les sens qui s'émoussent; mais dans le cerveau qui ne s'use pas et qui survit à tout*³⁴.

La Peau de chagrin es quizás el «estudio filosófico» más claramente exponente del tema de la energía vital que rige el conjunto de *La Comédie humaine*. Y estas palabras del anticuario definen el «movimiento externo», que está ligado a la ambición —al deseo en cualquiera de sus formas— y al poder, como algo inútil, negativo, que desgasta al hombre y le lleva a la muerte. La auténtica vida reside en el cerebro, sede del «saber» que procura el reposo, el estado de calma que es el estado propio del ser humano. Por la concentración de su vida entera en su «ser interior», este personaje conoce todo: el pasado, el presente y el futuro. De hecho, adivina que Raphaël tenía intención de suicidarse antes de verse atraído por el aspecto de la tienda de antigüedades. Y conoce todos los países del mundo sin haber viajado nunca, sin haberse movido de su tienda, porque su cerebro tiene la capacidad de reflejar y concentrar la totalidad del universo. En otras palabras, el anticuario posee lo que en otros textos Balzac llama el don de «spécialité», el don de «ver» y de «saber» que se convierten así en términos equivalentes: «Ma seule ambition a été de voir. Voir, n'est-ce pas savoir?»³⁵.

La equivalencia entre 'ver' y 'saber' está indisolublemente ligada al «viaje interior». El anticuario sabe todo porque interiormente «ha visto»

33 Los límites de este estudio impiden hacer un análisis más amplio de este tema en *La Comédie humaine*. Por ello, señalaremos únicamente el interés de uno de los *Études philosophiques* más significativos a este respecto: *Melmoth réconcilié* (1835), París, Ed. Gallimard, coll. «La Pléiade», t. X, 1979, inspirado parcialmente en la obra del inglés Maturin Melmoth the wanderer y que ilustra el tema romántico del judío errante. En el relato balzaciano, el banquero Castanier se ve dotado del poder de recorrer mentalmente el universo entero por haber firmado un pacto diabólico.

34 BALZAC, H. de, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 85.

35 *Ibid.*, p. 86.

todo. Por la supresión del movimiento externo, de los actos condicionados por «vouloir» y «pouvoir» —lo que Lambert llama «l'êtré réactionnel»— su mente ha viajado por la totalidad del universo:

La pensée est la clef de tous les trésors, elle procure les joies de l'avare sans en donner les soucis. Aussi ai-je plané sur le monde, où mes plaisirs ont toujours été des jouissances intellectuelles. Mes débauches étaient la contemplation des mers, des peuples, des forêts, des montagnes! J'ai tout vu, mais tranquillement, sans fatigue; je n'ai jamais rien désiré, j'ai tout attendu. Je me suis promené dans l'univers comme dans le jardin d'une habitation qui m'appartenait³⁶.

Contemplación tranquila de la inmensidad —«mouvement de l'homme immobile»— que supone un trayecto de lo ontológico hacia lo cosmológico, y a la inversa. El hecho de «ver» engloba dos movimientos complementarios e inseparables que se producen en perfecta sincronía. No existe anterioridad ni posterioridad en el movimiento del hombre hacia el universo y del universo hacia el hombre, puesto que el tiempo y el espacio dejan de existir ante la comunión entre el hombre y el cosmos:

Comment préférer tous les désastres de vos volontés trompées à la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers, au plaisir immense de se mouvoir sans être garrotté par les liens du temps ni par les entraves de l'espace, au plaisir de tout embrasser, de tout voir, de se pencher sur le bord du monde pour interroger les autres sphères, pour écouter Dieu!³⁷.

De manera general, en las novelas de Balzac, el desplazamiento de los personajes por la inmensidad cósmica consiste en un viaje mental propiciado por determinadas circunstancias: el sueño en *Louis Lambert*, la angelización en *Séraphîta*, el don de «spécialité» en *La Peau de chagrin*, el pacto diabólico en *Melmoth réconcilié*, entre otras.

En la obra poética de Baudelaire, a veces es la contemplación del espacio exterior el punto de partida para la toma de conciencia de la propia inmensidad del ser. Otras veces es la ensoñación la que hace posible el viaje interior. De todas formas —como se desprende de sus textos sobre arte y crítica literaria ya analizados parcialmente en el apartado anterior— es la propia individualidad, dependiendo de circunstancias concretas, la que

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 87.

confiere su pleno sentido al espectáculo contemplado, carente de valor en sí mismo si no pasa por el tamiz de la interioridad. Así, en los *Journaux intimes*, Baudelaire afirma: «Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole»³⁸.

En *Les Fleurs du Mal*³⁹ y en los *Petits Poèmes en Prose*⁴⁰, el tema del viaje reviste, como es sabido, múltiples facetas que rebasarían el propósito de este breve estudio. Nos limitaremos, pues, a señalar uno de los muchos poemas representativos del tema del viaje interior. El poema en prosa *La Chambre double* merece, en nuestra opinión, un breve análisis desde el punto de vista de la dialéctica entre los dos polos antagónicos del psiquismo humano definidos por Jung como el «animus» y el «anima». Estos dos polos corresponden, respectivamente, al componente masculino y femenino de todo ser humano —hombre o mujer— y su proceso de unificación es explicado metafóricamente por este psicoanalista mediante el recurso al proceso alquímico cuya fase final es la consecución del «Opus Magnum».

El título del poema anuncia ya al lector una situación de duplicidad que va a consistir en un estado de apacible ensoñación al que sucederá bruscamente la irrupción de la triste y vulgar vida cotidiana. El principio del poema describe una situación de ensueño y de reposo:

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir.
—C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse⁴¹.

Bachelard, adoptando la terminología de Jung, asimila la ensoñación con el «anima», con el componente del ser arquetípicamente femenino que engendra el reposo, el descenso sin caída hacia las profundidades indeterminadas de uno mismo, alejándole del «animus», del lado «masculino» de lo cotidiano, del mundo de las reivindicaciones, mecánico y rutinario: «Ainsi, c'est à l'*animus* qu'appartiennent les projets et les soucis, deux manières de

38 BAUDELAIRE, CH., Fusées, in *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 395. Esta meditación atrajo la atención de Bachelard. Cf. BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 175.

39 BAUDELAIRE, CH., in *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

40 BAUDELAIRE, CH., *Petits Poèmes en Prose*, op. cit.

41 BAUDELAIRE, CH., *Le Spleen de Paris* (Petits Poèmes en prose), op. cit., p. 33.

ne pas être présent à soi-même. À l'*anima* appartient la rêverie qui vit le présent des heureuses images»⁴².

El dualismo 'animus-anima' constituye la base de la concepción ontológica de la crítica del imaginario. La doble perspectiva que, según G. Durand en *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁴³, ofrece el estudio del universo de la imagen, sigue las pautas de este dualismo: el «régime diurne» como visión de la imagen en su sentido antitético, polémico, excluyente de la unificación, es lo que Bachelard llamaría una visión del «animus». El «régime nocturne», que ve en la imagen la reunión de los contrarios, la intimidad y el ciclo, en definitiva el descenso a la interioridad y al reposo del útero materno, corresponde a una visión del «anima».

Para Bachelard, la escritura —tanto narrativa como poética— es una expresión del sosiego «femenino» asociado al «anima» que conduce al despliegue esplendoroso del yo interior. El novelista «invente l'homme», los poetas «inventent des augmentations prestigieuses de l'humain. Et ce sont tous ces dépassements que nous vivons sans oser les dire, dans nos rêveries taciturnes»⁴⁴.

En *La Chambre double*, la ensoñación en un estado de soledad apacible posibilita la aparición misteriosamente repentina de la mujer ideal, que libera de la pesada carga del tiempo siempre asociada por Baudelaire al sentimiento del «spleen». El «rêveur» se encuentra así, de repente, ante la eternidad:

Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu'importe? la voilà! je la reconnais [...].

Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!⁴⁵.

En la inmovilidad física del soñador, el objeto deseado —la reina de la ensoñación— «viaja» hacia el poeta y éste «la reconoce» porque, siguiendo el concepto de Bachelard, puede interpretarse que es su propia «anima» quien le visita: «*Quand la rêverie est vraiment profonde, l'être qui vient rêver en nous c'est notre «anima»*»⁴⁶.

42 BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1961, p. 55.

43 DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1980.

44 *Ibid.*, p. 70.

45 BAUDELAIRE, CH., *Le Spleen de Paris* (Petits Poèmes en Prose), *op. cit.*, p. 34.

46 BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 53.

De este sentimiento de eternidad producido por la ensoñación, de este descenso apacible al «anima», el poeta pasa bruscamente al estado de «animus» por la irrupción repentina de lo cotidiano, lo trivial y banal, por el «espectro» del Tiempo que viene a llamar a la puerta: «La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la «Sylphide», comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre»⁴⁷.

Y el Tiempo, «hideux vieillard», lo invade todo devolviendo al soñador al mundo en el que al ser humano le resulta imposible reconocerse a sí mismo. La habitación es, en este poema, «centro sagrado», habitáculo de la intimidad que posibilita la expansión del ser hacia el infinito que viene a reflejarse en el hombre. Desde esta perspectiva, nos parece muy interesante la siguiente afirmación de Bachelard: «Pour Baudelaire, le destin poétique de l'homme est d'être le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore, l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme. Pour Baudelaire, l'homme est un être vaste»⁴⁸.

Tanto el personaje balzaciano del anticuario en *La Peau de chagrin* como el yo lírico en *La Chambre double* de Baudelaire, parecen responder a la identificación establecida por Bachelard entre el habitáculo reducido y la contemplación de la inmensidad que reside en nuestro propio interior:

L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous. Nous ne la voyons plus. Elle ne nous limite plus, car nous sommes au fond même de son repos, dans le repos qu'elle nous a conféré. Et toutes les chambres de jadis viennent s'emboîter dans cette chambre-ci. Comme tout est simple!⁴⁹.

Para concluir este breve estudio, señalaremos que, a pesar de los distintos matices y de la diferencia entre lo novelesco y lo poético, Balzac y Baudelaire coinciden en la concepción del hombre como espejo del universo. Ambos tratan en sus obras de la proyección del ser hacia el cosmos que recibe una respuesta: la proyección del cosmos hacia el ser confirmando a la vida humana su auténtico dinamismo. La ensoñación poética es una ensoñación cósmica que pide ser escrita. El universo responde al soñador y éste debe corresponder a esta respuesta por medio del «universo de la litera-

47 BAUDELAIRE, CH., *Le Spleen de Paris* (Petits Poèmes en prose), *op. cit.*, p. 35.

48 BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, pp. 178-179.

49 *Ibid.*, p. 203.

tura». Como afirma Bachelard, «cette rêverie est une rêverie qui s'écrit, ou qui, du moins, se promet d'écrire. Elle est déjà devant ce grand univers qu'est la page blanche. Alors les images se composent et s'ordonnent. Déjà le rêveur entend les sons de la parole écrite»⁵⁰.

Creemos que tanto Balzac como Baudelaire fueron sensibles a esta llamada. Como hemos intentado mostrar en el presente estudio, el espacio físico fue considerado por ambos escritores como simple «obstáculo», que no es comparable con el espacio interior, inmenso como el cosmos y como el hombre unidos por un estrecho lazo que ignora lo profano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1961.
 — *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974.
- BALZAC, H. de, «Lettre à M.Ch. Nodier, sur son article intitulé «De la Palingénésie humaine et de la Résurrection»», *Revue de Paris*, octobre 1832.
 — *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. III, 1976.
 — *Ursule Mirouët*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. III, 1976.
 — *La Peau de chagrin*, Préface de la Première édition, 1831, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. X, 1979.
 — *Melmoth réconcilié*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. X, 1979.
 — *Louis Lambert*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980.
 — *Séraphîta*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980.
 — *Les Proscrits*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980.
 — *L'Auberge rouge*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. XI, 1980.
- BAUDELAIRE, CH., *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
 — *Le Spleen de Paris* (Petits Poèmes en Prose), Paris, Librairie Générale Française, 1972.
 — «Théophile Gautier», in *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
 — «Le Peintre de la vie moderne» in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
 — «Salon de 1859», in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

50 BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 5.

- «Fusées», in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- BÉGUIN, A., *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
- DURAND, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960.
- ELIADE, M., *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965.
- NODIER, CH., «De la Palingénésie humaine et de la Résurrection», *Revue de Paris*, août 1832.

LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE ET L'ESPACE

DANIEL LEUWERS
Université de Tours

La critique littéraire s'est longtemps montrée friande d'études spatio-temporelles. Temps et espace étaient impliqués dans une aventure commune, tels des chats siamois. Aller de l'avant, c'était aller à la fois vers un avenir radieux et un horizon dégage. Ces illusions messianiques ont été fortement ébranlées, et la poésie française la plus contemporaine s'en fait l'écho.

Il n'empêche que, dans le vieux jeu de la pensée judéo-chrétienne, quatre modalités se dégagent concernant la question spatiale.

Il y a d'abord un espace référentiel —celui que les poètes n'ont cessé de chanter et qui implique essentiellement leur lieu de naissance. Ainsi en est-il du Canisy de Jean Follain, de la Marseille de Louis Brauquier, de la Martinique de Césaire, de la Joal de Léopold Sédar Senghor. Cet espace est d'autant plus choyé qu'il a longtemps été quitté avant un retour festif *au pays natal*. Mais cet espace ne saurait être une fin en soi pour les poètes dont l'art ne se contente jamais du seul élément référentiel.

Il y a donc un espace qu'on pourrait qualifier de *rêvé*, voire de *fantasmé*. Il peut certes avoir des assises référentielles, être ancré dans un passé mythifié («le petit Liré» cher à Du Bellay), mais il obéit à tout un processus rétro-prospectif. Il est propice à la marche arrière et à la marche avant, les deux mouvements s'épaulant. La Sorgue de René Char n'est pas seulement un lieu natal, elle est le creuset d'un «en avant» très rimbaldien. D'ailleurs entre le lieu quitté et le lieu retrouvé, s'instaure le théâtre d'une «aventure ambigüe» —pour reprendre le beau titre d'un roman de Cheikh Hamidou Kane. L'île représente le lieu utopique par excellence —retour au sein maternel en même temps que tertre d'une société idéale.

On s'achemine ainsi vers ce qu'il convient d'appeler un espace métaphorique —qui peut avoir (ou non) la caractéristique d'être lui-même référentiel et rêvé mais qui dépasse le seul niveau imaginaire pour s'inscrire en pleine littérature. L'espace (cette *chose*) vit un rapport indissociable —ainsi le veut la modernité— avec le *mot*. Il se crée entre les mots et les choses un rapport d'équivalence mais aussi et surtout de non équivalence. Roman Jakobson l'a clairement montré dans son article «Qu'est-ce que la poésie?», insistant sur une tension nécessaire et nourricière. Toute la poésie contemporaine vit de cette problématique. Elle couvre notamment la dimension du *voyage* —toujours entravé—, la quête d'un *au-delà* qui tend à faire défaut, la clôture ou encore le *court-circuit* surréaliste encore vivace.

Le poète aspire à un *ailleurs*. Baudelaire l'exprime dans «Le Voyage», tandis que Rimbaud relève, au terme du «Bateau ivre», que la dérive exaltée ne conduit qu' à une «flache» (c'est-à-dire une flaque d'eau dérisoire sans commune mesure avec les rêves océaniques). Michaux préférera donc parler d'«espace du dedans» —le dehors n'étant le plus souvent qu'un leurre, et le voyage rêvé l'emportant de beaucoup sur le voyage réel. Raymond Roussel, apôtre d'une modernité radicale, n'a-t-il pas entrepris un tour du monde dans une sorte de petit autocar avec chauffeur dont des rideaux constamment tirés lui empêchant de voir le paysage?

Quant à l'au-delà —support obligé de toute une poésie séculièrement dépendante de la religion et de ses préceptes—, il est entré dans l'ère du soupçon —ce soupçon étant lié au célèbre mot de Nietzsche «Dieu est mort». Pour beaucoup de poètes, athées ou à tout le moins travaillés par le virus de la «théologie négative», le Ciel ne répond guère. Vigny, Hugo et Mallarmé ont déploré ou célébré cette non-réponse, et Philippe Jaccottet a pu parler de poèmes «sous les nuages», en occultant ce qui est censé occuper le dessus des nuages. Les poètes ont des lors préféré s'attacher à des lieux clos, symboles de notre présence limitée sur terre. Pierre Reverdy est l'explorateur de cette clôture au sein de murs et de toits où n'émerge qu'une petite «lucarne ovale». Yves Bonnefoy, en prenant le parti de «la présence» contre «l'image», essaie de se débarrasser de la tentation récurrente d'un «arrière-pays» alors qu'il convient de vivre pleinement ici et maintenant. C'est une façon de s'opposer au culte de l'image surréaliste, censée naître du rapprochement de deux réalités le plus éloignées l'une de l'autre. Cette pratique du *court-circuit* a pu féconder des espaces à l'infini —de «l'hallucination simple» à «l'hallucination des mots» dont parle Rimbaud dans «Alchimie du verbe» d'*Une Saison en enfer* et qu'il condamnait vertement.

Toutes ces opérations sont connues. Elles ont un soubassement essentialiste ou transcendant, et c'est pourquoi certains poètes ont voulu extraire leur

art de ces errements répétitifs pour se concentrer sur un espace purement matériel: l'espace blanc inauguré par le dernier Mallarmé et poussé à son comble par André du Bouchet, les calligrammes de Guillaume Apollinaire et tous leurs dérivés.

On sait l'originalité de Francis Ponge qui, tout en affectant de choyer «le parti pris des choses», s'évertue avant tout à prendre à partie les mots. Ainsi en est-il du mot «pré» qui sert d'entame à un poème où, en voyage de noces avec son épouse, il aperçoit, en ouvrant les volets de sa chambre d'amour, une prairie magnifique. Mais ce pré, il abandonne vite la tentation de le décrire dans sa dimension picturale (verte) ou cosmique (le sentiment amoureux englobant l'univers). Le «pré» devient le lieu d'une rêverie étymologique, linguistique et phonétique (la langue française n'est-elle propice à la fabrication de ce préfixe de tous les préfixes?). Ainsi le poème est-il essentiellement une *fabrique*, un art de le fabriquer quasi matériellement.

Le poète procède à la façon d'un peintre (Ponge n'a pas écrit pour rien *L'Atelier contemporain*) —et d'un peintre qui, las des paresseuses figuratives, préfère l'abstraction ou l'installation dans un espace plus libre que celui du tableau. Des peintres comme Marcel Duchamp, puis Yves Klein, ont montré la voie grâce à des «ready-made» ou à l'audace de peindre les murs de leur galerie —l'exposition se déplaçant ainsi ingénieusement du contenu au contenant.

Un certain nombre de poètes contemporains sont des peintres —symptôme révélateur. C'est le cas d'Henri Michaux.

Mais je voudrais à présent m'arrêter sur un artiste qui n'est pas encore universellement connu et dont la pratique originale est à même de nous renseigner sur le lien à l'espace qui travaille le monde de la création. Il s'agit de Jean-Luc Parant, né en 1944 et dont les yeux constituent le lieu même de son interrogation. Du regard vers les choses, on s'achemine à un regard vers les yeux —perspective novatrice.

Un jour ou l'autre, il est inévitable qu'on en vienne à s'interroger sur ces deux antennes aux pouvoirs inquisiteurs, inquiétants ou charmeurs: les yeux. Un poète, aujourd'hui disparu, Jean Tortel, intitula un de ses recueils *Le Discours des yeux* mais il ne tarda pas à lui adjoindre bientôt *Les Solutions aléatoires*. Car voir est loin de résoudre tous les problèmes. Et, au fond, que voyons-nous? Pire encore: est-ce que vraiment nous voyons?

Un poète bien vivant, lui, et au regard d'enfant, Jean-Luc Parant, n'a de cesse de se poser ces questions. Un de ses livres récents porte tout simplement le titre *Les Yeux*. Publié chez José Corti, il s'inscrit dans la lignée de textes qui, dans des éditions aux tirages limités, s'intitulaient *La Joie des yeux*, *Les Yeux du rêve*, *Le Chant des yeux*, *Le Voyage des yeux*, *Le Génie des*

yeux, Les Yeux goinfres, À la trace des yeux mais aussi *Le Hasard des yeux ou la main de la providence, La main gauche et la main droite, La face et le profil, Le Vertige, Le Bouleversement, Éboulement, Les Frontières de l'insaisissable, De si près, aveuglement, L'œil né, Les yeux, Les boules, les boules, les yeux.*

Poète, Jean-Luc Parant est également peintre. Son idée-force, clamée dès le début de son nouvel ouvrage, est que «nous ne voyons pas». Pour être plus précis, Jean-Luc Parant déplore que «nous ne voyons que par un seul endroit de notre corps»: nos yeux —alors que l'idéal serait que les yeux soient à même de s'ouvrir «partout, à toutes les hauteurs, des pieds à la tête». Mais le comble, pour Jean-Luc Parant, c'est que nous voyons sans voir ce qui nous sert à voir: nos yeux!

À l'oeil, le poète semblerait préférer les mains qui, elles, par le toucher, se révèlent plus efficaces dans l'appréhension du réel.

Bref, nous ne voyons pas, nous ne faisons que deviner ce qui est devant nous. Et —paradoxe— ce qui est au plus loin nous apparaît mieux que ce qui se trouve au plus près et qui tend irrémédiablement à la disparition. A trop coller le nez sur un objet, nous ne le voyons plus. Ce sont donc les mains qui sont vouées à pallier le travail parcellaire et insuffisant des yeux. Nous sommes presque des aveugles qui nous aidons des mains.

Dans ses variations multiples —infinies— sur ce thème, Jean-Luc Parant, s'adressant directement à nous, lecteurs, finit par écrire: «Ce qui vous différencie les uns des autres ce n'est pas la couleur de votre peau, comme chez les animaux, c'est la couleur du monde que vous voyez et qui colore vos yeux d'un regard différent pour chacun de vous».

C'est là une merveilleuse réponse aux racismes primaires (le racisme est toujours primaire) et une invitation à entrer dans un monde en couleurs, mais pas forcément merveilleux pour autant.

En fait, plutôt que d'imposer aux yeux qui regardent les oeuvres de Jean-Luc Parant des couleurs qui ne leur appartiennent pas en propre, l'artiste préfère passer par le filtre plus universel des boules. Les boules ne parsèment pas pour rien les pages où Jean-Luc Parant écrit ou dessine (c'est parfois tout un). Pour lui, «les boules permettent de transporter ce que la main ne peut pas porter». La main confectionne donc des boules qui sont l'équivalent de roues invitées à rouler comme des yeux. Et Jean-Luc Parant en arrive à cette formulation: «Les yeux sont des roues pour l'espace sans fin, des roues qui, pour rouler dans l'air, glissent sur le vide».

Pour boucler la boucle de cette forme de traité d'esthétique où le corps est appelé à jouer un rôle moteur, Jean-Luc Parant conclut: «Si le corps

n'avait pas d'yeux, il serait si lourd qu'il serait comme une voiture sans ses roues».

Avec Jean-Luc Parant, c'est comme s'il fallait tout de suite se mettre en voiture et rouler, rouler. Ça va évidemment plus loin que la simple expression «rouler des yeux». Ici, ça roule plutôt à tombeau ouvert. Les boules s'ajoutent aux boules, ça déboule, ça s'éboule parfois, même.

Et Jean-Luc Parant les compte, ces boules envahissantes et dévorantes. Il en fait le décompte page par page et les assimile même, ces boules, à une décharge amoureuse, à une preuve et à une épreuve d'amour roulant sur des lits à roulettes. Ça mène loin, l'écriture —à des dessins et à des desseins inattendus.

Dans son fantastique déboulé, Jean-Luc Parant en vient à écrire une phrase les yeux ouverts, puis à reprendre cette même phrase les yeux fermés. Alors, ça ne tient plus la ligne, ça s'écarte, ça s'éloigne de la route balisée, ça se transforme en boules que le poète dessine à son tour les yeux ouverts (ça donne des amoncellements et des conglomérats assez esthétiques), puis les yeux fermés —et c'est alors une véritable dispersion avec abandon de tout centre, réel ou imaginaire.

Ouvrir, fermer, ouvrir, fermer: c'est le geste naturel de Jean-Luc Parant, celui par lequel il met en lumière le pouvoir apparent et l'impuissance patente des yeux, ces roues esseulées mais amoureuses du vide où elles plongent.

L'art n'est pas rétinien. À la limite, il récite les yeux et s'évertue à nous rendre aveugle à toute vision première. Il nous entraîne dans un au-delà des yeux qui n'est en rien une nébuleuse mystico-métaphysique mais qui a partie liée avec la pensée et avec son alliée la plus inattendue, la main.

Jean-Luc Parant ne procède pas autrement, qui lance ses yeux au bout de sa main pour les faire rouler sur une page où, par prolifération, on ne finit plus par voir que l'obsession maniaque d'une main —d'une main d'enfant, cette fois.

Les yeux ouverts, les yeux fermés: c'est ainsi que la vraie peinture —si parente de la poésie— nous tend la main.

Et le paradoxe suprême, c'est qu'à une époque où l'écriture manuscrite perd de sa superbe face à l'invasion de l'internet, un artiste comme Jean-Luc Parant privilégie le retour au manuscrit et au dessin. À un espace dit de la *globalisation*, il oppose le jeu du crayon sur la page, une liberté affirmée et affinée. Bricolage et griffonnages sont les nouvelles marques d'un espace qui n'a que faire des élans mystiques ou du culte du pays natal. Le seul espace du poète, c'est sa page libérée des carcans de l'imprimerie et offerte à l'élan.

L'ESPACE DES POÈTES LATINS DANS L'OLIVE DE DU BELLAY

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO
Universidad de Murcia

L'espace accordé par la critique aux poètes italiens, notamment Pétrarque et l'Arioste, a obscurci la place accordée aux sources latines qui sont certainement nombreuses dans les 115 sonnets qui composent l'*Olive* de Joachim du Bellay.

Suivant les éditions de Chamard¹, de Caldarini² et d'Arís et Joukovsky³, nous allons exposer ces influences en établissant des parallélismes entre les textes français et les textes poétiques en langue latine.

Les poètes dont on peut suivre les traces sont Virgile, Ovide, Horace, Properce, Catulle et Lucrèce.

VIRGILE

Le sonnet premier commence par une *recusatio* qui deviendra une énumération de plantes:

Je ne quiers pas la fameuse couronne,
Saint ornement du Dieu au chef doré,
Ou que du Dieu aux Indes adoré
Le gay chapeau la teste m'environne.

1 DU BELLAY, J., *Oeuvres poétiques*, tome I, édition critique par Henri Chamard, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993.

2 DU BELLAY, J., *L'Olive*, texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini, Genève, Librairie Droz, 1974.

3 DU BELLAY, J., *Oeuvres poétiques*, tome I, édition critique par D. Arís et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993.

Encores moins veulx-je que l'on me donne
 Le mol rameau en Cypre décoré:
 Celui qui est d'Athènes honoré,
 Seul je le veulx, et le Ciel me l'ordonne.
 O tige heureux, que la sage Déesse
 En sa tutelle, et garde a voulu prendre,
 Pour faire honneur à son sacré autel!
 Orne mon chef, donne moy hardiesse
 De te chanter, qui espere te rendre
 Egal un jour au laurier immortel.

Ce qui est une réminiscence de la *Bucolique* VII de Virgile, vv. 61-64:

Populus Alchidae gratissima, vitis Iaccho,
 Formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo;
 Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit,
 Nec myrtus vincet corylos, nec laurea Phoebi⁴.

Une référence à l'olivier comme couronne du poète est lisible chez Horace (*Carmina* I, 7, v.7):

Undique decerpam fronti praeponere olivam⁵.

Le premier quatrain du sonnet XIV fait référence au sommeil:

Le fort sommeil, que celeste on doit croire,
 Plus doux que miel, couloit aux yeulx lassez,
 Lors que d'amour les plaisirs amassez
 Entrent en moy par la porte d'ivoyre.

Le sommeil et le rêve sont assez fréquents chez les poètes pétrarquistes, selon le commentaire d'Henri Weber:

Sannazar et Bembo fourniront les modèles qu'imiteront les poètes de la Pléiade mais chez eux le songe est un prétexte lyrique... Les poètes de la Pléiade tendent à faire du rêve un thème plus sensuel, c'est la contemplation de la beauté nue, le baiser, et l'étreinte qu'interrompt un brusque réveil⁶.

4 VERGILI MARONIS, P., *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1966.

5 HORARI FLACCI, Q., *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1967.

6 WEBER, H., *La création poétique au XVIe siècle en France*, Paris, Librairie Nizet, 1986, p. 356.

en même temps que la porte d'ivoire est un écho du chant VI de l'*Énéide* (v. 893-896):

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.

Suivant avec l'ordre des sonnets de l'*Olive*, on se trouve face au sonnet XVII dont l'*incipit* dit:

J'ay veu, Amour, (et tes beaulx traictz dorez
M'en soient temoings) suyvant ma souveraine,
Naistre les fleurs de l'infertile arene
Après ses pas dignes d'estre adorez:

lequel est une réplique des vers suivants de la *Bucolique* VII (vv. 57-60):

Aret ager; vitio moriens sitit aëris herba;
Liber pampineas invidit collibus umbras;
Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit;
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.

De même, le premier quatrain du sonnet XLV qui dit de cette sorte:

Ores qu'en l'air le grand Dieu du tonnerre
Se rue au seing de son epouse aymée,
Et que de fleurs la nature semée
A faict le ciel amoureux de la terre:

est une réminiscence de la *Géorgique* II virgilienne (vv. 325-331):

Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether
coniugis in gremium laetae descendit, et omnis
magnus alit magno commixtus corpore fetus.
avia tum resonant avibus virgulta canoris,
et Venerem certis repetunt armenta diebus;
parturit almus ager Zephyrique trementibus auris
laxant arva sinus;

Le premier vers du sonnet LXI où Du Bellay parle des ailes:

Allez, mes vers, portez dessus vos aeles

nous remonte aux vers 9-10 de la *Géorgique III*:

temptanda via est, qua me quoquam possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.

Ce thème du vol ailé est repris par Ronsard dans ses *Odes* à deux reprises:

Du grand air la bande ailee,
De l'eau la troupe escaillee
Contrainte du dard vainqueur,
Ny dans l'eau ny par les nues
N'esteint les flammes congneues
De tous ceux qui ont un coeur
(I, 19, vv. 55-59).

Comme vent grand erre
Par mer et par terre
S'escarte son bruit
(II, 2, vv. 48-50)⁷.

Le sonnet LXXVI est formé sur la figure de l'*adynaton* de laquelle Curtius nous parle:

Sin embargo, el principio formal básico, la «enumeración de imposibles» (*αδυνατα*, *impossibilia*), es de origen antiguo. El motivo puede encontrarse por primera vez en Arquíloco: el eclipse solar del 6 de abril de 648 le hace pensar que nada en adelante será imposible, puesto que Zeus ha oscurecido al sol... En la Edad Media eran bien conocidos los *adynata* virgilianos⁸.

Voyons comment Du Bellay développe ce topos:

Quand la fureur qui bat les grands coupeaux
Hors de mon coeur l'Olive arachera,
Avec le chien le loup se couchera,
Fidele garde aux timides troupeaux.
Le ciel qui void avec tant de flambeaux,

⁷ RONSARD, *Oeuvres complètes*, tome I, édition établie et annotée par G. Cohen, Paris, Gallimard, 1972.

⁸ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. I, p. 144.

Le violent de son cours cessera,
Le feu sans chault et sans clerté sera,
Obscur le front des deux astres plus beaux.
Tous animaulx changeront de sejour
L'un avec' l'autre, et au plus cler du jour
Ressemblera la nuit humide et sombre,
Des prez seront semblables les couleurs,
La mer sans eau, et les forestz sans ombre,
Et sans odeur les roses et les fleurs.

On peut suivre la piste de la *Bucolique* I de Virgile (vv. 59-63):

Ante levas ergo pascentur in aethere cervi,
Et freta destituent nudos in litore piscis,
Ante prerratis amborum finibus exsul
Aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
Quam nostro illius labatur pectore vultus.

Traces suivies aussi par Ronsard en ce qui concerne l'*adynaton* dans le sonnet XXVI des *Amours de Cassandre*:

Plus tost le bal de tant d'astres divers
Sera lassé, plus tost la Mer sans onde,
Et du Soleil la fuite vagabonde
Ne courra plus en tournant de travers;
Plus tost des Cieux les murs seront ouvers,
Plus tost sans forme ira confus le monde,
Que je sois serf d'une maistresse blonde,
Ou que j'adore une femme aux yeux vers.

Dans le sonnet LXXIX il y a une joie ou communion de la nature avec les charmes de la dame:

Du ciel descend tout celeste pouvoir,
Pour decorer cet' ame bien heureuse,
Qui dessus toy, ma terre plantureuse,
Comme un Phenix faict ses aesles mouvoir
Le Dieu de Loire, enflammé de la voir,
Ard jusq' au fond de son onde plus creuse.
O grand' beauté, ô puissance amoureuse,
Qui faict aux eaux nouveau feu concevoir!
S'elle est à rive, il semble que les fleuves
Tardent leurs cours: s'elle erre par les bois,

Les chesnes vieulx en prennent robes neufves.
 Le ciel courbé se mire dans ses yeulx:
 Echo respond à sa divine voix,
 Qui faict mourir les hommes et les Dieux.

texte qui peut très bien s'apparenter à celui de la *Géorgique* I de Virgile, vv. 24 et ss.:

tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
 concilia incertum est, urbesne invisere, Caesar,
 terrarumque velis curam, et te maximus orbis
 auctorem frugum tempestatumque potentem
 accipiat cingens materna tempora myrto,
 an deus immensi venias maris ac tua nautae
 numina sola colant, tibi serviat ultima Thule,
 teque sibi generum Tethys emat omnibus undis...

et aussi s'apparenter à celui de Lucrèce:

te, dea, fugiunt venti, te nubila caeli
 adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
 summitit flores, tibi rident aequora ponti
 placentque nitet diffuso lumine caelum
 (*De rerum natura*, I, vv. 6-9)⁹.

OVIDE

Après les influences virgiliennes les ovidiennes deviennent les plus nombreuses dans ce recueil. Ainsi le dernier vers du sonnet VIII «Je mourroy' cygne, ou je meurs sans mot dire», qui fait allusion au chant du cygne avant sa mort, est un sujet déjà présent dans les *Métamorphoses* XIV, vv. 428-430:

illic cum lacrimis ipso modulata dolore
 verba sono tenui maerens fundebat, ut olim
 carmina iam moriens canit exequialia cygnus¹⁰.

9 LUCRECIO CARO, T., *De la naturaleza*, texto revisado y traducido por E. Valentí (2 vols.), Barcelona, Alma Mater, S. A., 1962.

10 OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira (3 vols.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1990.

Et ce sont les *Métamorphoses* qui vont être présentes pendant la lecture de *l'Olive*; par exemple, des mêmes vers déjà cités sur le chant du cygne d'Ovide sont empruntés également les deux suivants du sonnet LIX:

De cest oyseau prendray le blanc pennaige,
Qui en chantant plaingt la fin de son aage

Il faut constater que l'idée de la métamorphose du poète en cygne vient d'Horace:

...et album mutor in alitem
superne, nascuntur leves
per digitos umerosque plumae
(Carmina II, 20, vv.10-12)¹¹.

Nous avançons dans notre lecture et le sonnet LXXXII fait allusion au mythe d'Actéon, raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses* III, vv.138-225, mais concrètement les tercets:

Helas enfans! Si le sort malheureux
Vous monstre à un sa cruelle beauté,
Que telle ardeur longuement ne vous tienne.
Trop fut celui chasseur aventureux,
Qui de ses chiens sentit la cruauté,
Pour avoir veu la chaste Cyntienne,

sont redevables des vers ovidiens suivants:

At non duritia iaculum quoque vicit eadem:
quod medio lentae spinae curvamine fixum
constitit et totum descendit in ilia ferrum.
Ille dolore ferox caput in sua terga retorsit
vulneraque adspexit fixumque hastile momordit,
idque, ubi vi multa partem labefecit in omnem,
vix tergo eripuit (*Mét.* III, vv. 65-71).

11 HORATI FLACCI, Q., *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1967.

Ce sonnet, très printanier, le LXXXIX:

Zephire souffle, et sa Dame raméne
 Les belles fleurs, dont la terre est couverte.
 La forest neufve oit sur sa teste verte
 Progne gemir et pleindre Philomene.
 Le ciel trompeur, qui le front rasserene,
 De ses thesors nous tient la porte ouverte,
 Et pour tirer un gaing de nostre perte,
 De nouveaux fruitz la Nature a faict pleine.
 Tous animaulx qui cheminent et noïent,
 Qui vont glissant, et qui par l'air se joïent,
 Sentent le feu, et je suis le feu mesme.
 Vous seulement osez faire la guerre
 Contre celuy dont la puissance extreme
 Domte le ciel, l'air, la mer et la terre.

est une évocation de la fable de l'hirondelle et le rossignol chantée par Ovide dans ses *Métamorphoses* VI, vv. 412-420:

Finitimi proceres coëunt, urbesque propinqua
 oravere suos ire ad solacia reges
 Argosque et Sparte Pelopeïadesque Mycenae
 et nondum torvae Calydon invisâ Dianae
 Orchomenosque ferax et nobilis aere Corinthus
 Messeneque ferox Patraeque humilesque Cleonae
 et Nelea Pylos neque adhuc Pittheïa Troezen,
 quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo
 exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo.

Pour la description de la Jalousie, que nous avons dans le sonnet XCIX:

O faulse vieille! ô fille de l'Envie
 Et de l'Amour, fille qui à ton pere
 As enfanté dommage et vitupere,
 En corrompant le miel de nostre vie!
 O gehinne! Ô fleau de nostre fantaisie,
 Qui jusqu'en l'ame as ton cruel repere!
 O le seul mal du bien que l'on espere!
 Faulse, aveuglée, inique Jalousie!
 Vent pestilent, air infect qui apportes
 La mort au coeur par plus de mille portes,
 Sale harpie, oiseau de triste augure!

Tu es le mal, qui ne craint, ô superbe!
Emplastre, unguent, just de racine ou d'herbe,
Vers enchanté ou magique figure.

nous recourons à la description ovidienne du monstre Envie dans les *Métamorphoses* II, vv. 752-759:

Vertit ad hanc torvi des bellica luminis orbem
et tanto penitus traxit suspiria motu,
ut pariter pectus positamque in pectore forti
aegida contuteret. Subit hanc arcana profana
detexisse manu tum, cum sine matre creatam
Lemnicolae stirpem contra data foedera vidit,
et gratamque deo fore iam gratamque sorori
et ditem sumpto, quod avara poposcerat, auro.

HORACE

Il faut aller jusqu'au sonnet CII pour trouver une influence d'Horace; ce sonnet est une satire contre l'or:

Des chiens veillants le long cri doloireux,
Le soing du guet et la ferrée porte
La tour d'airein pouvoient rendre assez forte
Contre l'assaut du nocturne amoureux.
Trop en etoit le sort aventureux
Mesm'à celui qui la vengeance porte,
S'il ne se fust de sa divine sorte
Changé en or, ce metal malheureux.
C'est ce fier là, qui egale aux compaignes
Les durs sommez des plus haultes montaignes,
Plus foudroyant que n'est le traict des cieulx.
Le fer, le feu, les grand's citez fermées,
Les haultz ramparts et les bandes armées
Donnent passage à l'or audacieux.

Ces vers nous renvoient à l'ode XVI du troisième livre d'*Odes* d'Horace:

Inclusam Danaen turris aenea
robuataeque fores et vigilum canum
tristes excubiae munierant satis
nocturnis ab adulteris,
si non Acrisium virginis abditae

custodem pavidum Iuppiter et Venus
 risissent: fore enim tutum iter et patens
 converso in pretium deo
 aurum per medios ire satellites
 et prerrumpere amat saxa potentius
 ictu fulmineo (*Carmina* III, 16, vv. 1-12)¹².

Pour le sonnet CIV nous avons comme modèles Horace et Propertius; le sonnet est le thème très commun de l'invocation aux dieux:

O Cythérée! Ô gloire Paphienne!
 Mere d'Amour, vien' piteuse à la belle,
 Qui le secours de tes Graces appelle,
 Sainte, pudique et chaste Cyprienne.
 Soutien aussi, vierge Tritonienne,
 De ton vieulx tige une branche nouvelle:
 Toi qui sortis de la sainte cervelle,
 Sage Pallas, Minerve Athenienne.
 Oyez encor', vous les deux yeulx du monde,
 L'honneur jumeau de l'isle vagabonde,
 Le juste deuil de ce coeur gemissant.
 Ainsi la nuit tes baisers favorise,
 Chaste Diane: ainsi Parnaze prise,
 Docte Phebus ton laurier verdissant.

Tout d'abord on doit considérer Horace (*Carmina* I, 30) dont la brève composition est aussi une invocation à Vénus:

O Venus, regina Cnidi Paphique,
 sperne dilectam Cypron et vocantis
 ture te multo Glyceræ decoram
 transfer in aedem.
 fervidus tecum puer et solutis
 Gratia zonis properentque Nymphae
 et parum comis sine te Iuventas
 Mercuriusque.

12 *Ibid.*

Et en tant que l'invocation est associée à la maladie —le sonnet CIII parlait aussi de la maladie— il faut faire référence à Properce (*Elegiae* II, 28, vv. 1-4)¹³:

Iuppiter, affectae tandem miserere puellae:
tam formosa tuum mortua crimen erit.
venit enim tempus, quo torridus aestuat aer,
incipit et sicco fervere terra Cane.

Les deux quatrains du sonnet CV font référence à la ressemblance du poète au cygne, thème que nous avons déjà exposé en dessus chez Horace (*Carmina* II, 20), mais le poète français chante de cette manière son inspiration:

Esprit divin que la troupe honorée,
Du double mont admire, en t'écoutant,
Cigne nouveau, qui voles en chantant
Du chault rivage au froid hiperborée:
Si de ton bruit ma Lire enamorée
Ta gloire encor' ne va point racontant,
J'aime, j'admire, et adore pourtant
Le hault voler de ta plume dorée.

Le vers 5 du sonnet CVI qui dit «O de mon coeur la seconde moitié!» est une traduction de la confidence qu'Horace fait à Virgile «animae dimidium meae» (*Carmina* I, 3, v. 8). De la même façon le premier quatrain de l'avant-dernier sonnet du recueil, le sonnet CXIV:

Arriere, arriere, ô mechant Populaire!
O que je hay ce faulx peuple ignorant!
Doctes esprits, favorisez les vers
Que veult chanter l'humble prestre des Muses.

est aussi une traduction de la première strophe de la première ode du troisième livre d'Horace:

Odi profanum vulgus et arceo;
favete linguis: carmina non prius

13 PROPERCIO, *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001.

audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto
(*Carmina* III, 1, vv. 1-4).

PROPERCE

Des deux premiers quatrains du sonnet LI Aris et Joukovsky ont dit: «Le topos des grands suppliciés, Prométhée, les Géants, Ixion, Tantale, provient des élégiaques latins et des pétrarquistes».

En effet, Du Bellay a écrit:

O toy, à qui a été ottroyé
Voir cete flamme ardent, qui s'entretient
En l'estommac du Géant, qui soutient
Un mont de feu sur son doz foudroyé:
Et cetuy là, qui l'oizeau dedié
Au Dieu vangeur, qui la foudre en main tient,
Paist d'un poumon, qui tousjours lui revient,
Au froid sommet du Caucase lié.

C'est effectivement un thème que nous retrouvons dans les *Élégies* de Propertius (*Elegiae* II, 18, vv. 5-10):

vel tu Tantalea moveare ad flumina sorte,
ut liquor arenti fallat ab ore sitim
vel tu Sisyphios licet admirere labores
difficile ut toto monte volutet onus;
durius in terris nihil est quod vivat amante
nec, modo si sapias, quod minus esse velis.

Pour ce qui est du sonnet LXXXIV, où le poète se plaint dans un désert tranquille, comme nous voyons ci-dessous:

Seul et pensif par la deserte plaine
Resvant au bien qui me fait doloireux,
Les longs baisers des collombs amoureux
Par leur plaisir firent croire ma peine.
Heureux oiseaux, que vostre vie est pleine
De grand' douceur! ô baisers savoureux!
O moy deux fois et trois fois malheureux,
Qui n'ay plaisir que d'espérance vaine!
Voyant encore' sur les bords de mon fleuve
Du sep lascif les longs embrassements,

De mes vieux maux je fy' nouvelle epreuve.
Suis-je donq' veuf de mes sacrez rameaux?
O vigne heureuse! Heureux enlacements!
O bord heureux! ô bien heureux ormeaux!

il s'agit d'une récréation de l'élégie de Properce (*Elegiae* I, 18, vv. 1-4) que nous reproduisons:

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
et vacuum Zephyri possidet aura nemus.
hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.

Le sonnet XCVIII a aussi pour thème la jalousie, dans laquelle on peut bien apprécier l'état de doute du poète par l'anaphore des propositions conditionnelles:

S'il a dict vray, seiche pour moy l'ombrage
De l'arbre saint, ornement de mes vers,
Mon coeur sans bruit erre par l'univers,
Pleuve sur moy du ciel toute la rage.
S'il a dict vray, de mes soupirs l'orage,
De cruauté les durs rochers couvers,
De desespoir les abismes ouvers,
Et tout peril conspire en mon naufrage.
S'il a menti, la blanche main d'ivoire
Ceigne mon front des feuilles que j'honore:
Les astres soient les bornes de ma gloire:
Le ciel bening me decouvre sa trace:
Voz deux beaux yeux deux flambeaux que j'adore,
Guident ma nef au port de vostre grace.

vers qui à leur tour se correspondent avec deux passages de Properce où le poète se sent jaloux dans son deuxième livre d'*Élégies*, la première dans l'élégie 6, vv. 11-12:

me laedet, si multa tibi dabit oscula mater,
me soror et cum quae dormit amica simul;

et la seconde dans l'élégie 34, vv. 18-19:

rivalem possem non ego ferre Iovem,
ipse meas solus, quod nil est, aemulor umbras.

CATULLE

Il ya deux cas d'influence de Catulle, la première c'est pour le sonnet LVII:

Qui a nombré, quand l'astre, qui plus luit,
 Ja le milieu du bas cercle environne,
 Tous ces beaux feux, qui font une couronne
 Aux noirs cheveux de la plus clere nuit:
 Et qui a sceu combien de fleurs produit
 Le verd printemps, combien de fruitz l'autonne,
 Et les thesors, que l'Inde riche donne
 Au marinier, qu'avarice conduit:
 Qui a conté les etincelles vives
 D'Aetne ou Vesuve, et les flotz qui en mer
 Hurtent le front des ecumeuses rives:
 Celuy encor' d'une, qui tout excelle,
 Peult les vertuz et beautez estimer,
 Et les tourmens que j'ay pour amour d'elle.

qui se remonte au poème LXI de Catulle, vv. 206-210:

Ille pullueris Africei
 siderumque micantium
 subducat numerum prius
 qui vostri numerare volt
 multa milia ludei¹⁴.

Mais une des plus belles compositions fermera notre étude et c'est le thème de la fleur chez Catulle qui est devenu chez Du Bellay la rose. En effet, le sonnet XCVII développe ainsi le sujet:

Qui a peu voir la matinale rose
 D'une liqueur celeste emmëllée,
 Quand sa rougeur de blanc entremeslée
 Sur le naïf de sa branche repose:
 Il aura veu incliner toute chose
 A sa faveur: le pié ne l'a foulée,

14 VALERIO CATULO, G., *Poesías*, texto revisado y traducido por M. Dolç, Barcelona, Alma Mater S. A., 1963.

La main encor' ne l'a point violée,
Et le troupeau aprocher d'elle n'ose.
Mais si elle est de sa tige arrachée,
De son beau teint la frescheur dessechée
Pert la faveur des hommes et des Dieux.
Helas ! On veult la mienne devorer:
Et je ne puis, que de loing, l'adorer
Par humbles vers (sans fruit) ingenieux.

À ce propos Henri Weber a écrit:

C'est généralement à Catulle, ou à l'imitation qu'en a donné l'Arioste dans sa plainte de Sacripant que les poètes de la Pléiade empruntent les détails de cette comparaison...

Du Bellay lie et oppose en même temps les deux quatrains par une reprise qui marque une progression (Qui a peu voir... il aura veu). D'autre part le passage de la rose à la jeune fille, du premier au second tercet, est souligné dramatiquement par le «Helas»¹⁵.

Lisons alors les vers de Catulle tout d'abord:

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis;
ignotus pecori, nullo convolsus aratro,
quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber;
multi illum pueri, multae optavere puellae
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iocunda manet, nec cara puellis
(*Carmina*, LXII, vv. 39-47)¹⁶.

En lisant le texte de l'Arioste on peut constater que celui-ci a suivi de plus près Catulle en associant le thème de la virginité et en le comparant à la rose arrachée, quoique Du Bellay soit débiteur aussi bien du poète latin que du poète italien dont nous exposons la version:

La verginella è simile alla rosa
Ch'in bel giardin su la nativa spina

15 WEBER, H., *op. cit.*, pp. 337-338.

16 VALERIO CATULO, G., *op. cit.*

Mentre sola e sicura si riposa,
 Né gregge né pastor se le avvicina;
 L'aura soave e l'alba rugiadosa,
 L'acqua, la terra, al suo favor s'inchina:
 Gioveni vaghi e donne inamorate
 Amano averne e seni e tempie ornate.
 Ma non si tosto dal materno stelo
 Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
 Che quanto avea dagli uomini e dal cielo
 Favor, grazia, bellezza, tutto perde.
 La vergine che'l fior, di che più zelo
 Che de'begli occhi e de la vita aver de',
 Lascia altrui cõrre, il pregio ch'avea inanti
 Perde nel cor di tutti gli altri amanti
 (*Orlando furioso* I, 42-43)¹⁷.

En conclusion, même si l'espace octroyé aux poètes italiens de la Renaissance est omniprésent, surtout celui de l'Arioste et de Pétrarque, néanmoins l'espace des auteurs de l'antiquité latine constitue un chapitre rien du tout négligeable de l'*Olive* de Du Bellay.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, 2 vols., a cura di Remo Ceserani, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1966.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DU BELLAY, J., *L'Olive*, texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini, Genève, Librairie Droz, 1974.
- *Oeuvres poétiques*, tome I, édition critique par H. Chamard, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993.

¹⁷ ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, 2 vols., a cura di Remo Ceserani, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1966.

- *Oeuvres poétiques*, tome I, édition critique par D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993.
- HORATI FLACCI, Q., *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1967.
- *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1976.
- LUCRECIO CARO, T., *De la naturaleza*, texto revisado y traducido por E. Valentí (2 vols.), Barcelona, Alma Mater S. A., 1962.
- OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira (3 vols.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- PROPERCIO, *Elegías*, edición bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001.
- RONSARD, *Oeuvres complètes*, tome I, édition établie et annotée par G. Cohen, Paris, Gallimard, 1972.
- VALERIO CATULO, G., *Poesías*, texto revisado y traducido por M. Dolç, Barcelona, Alma Mater S. A., 1963.
- VERGILI MARONIS, P., *Opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1966.
- WEBER, H., *La création poétique au XVIe siècle en France*, Paris, Librairie Nizet, 1986.

PARÍS EN DOS RELATOS CORTOS DE BALZAC: *MELMOTH RÉCONCILIÉ* Y UN ÉPISODE *SOUS LA TERREUR*

PEDRO SALVADOR MÉNDEZ ROBLES
Universidad de Jaén

El espacio en Balzac es sin duda un aspecto narratológico de primer orden. Así lo confiesa el propio autor en el Prólogo a *La Comédie Humaine* de 1842:

J'ai tâché de donner une idée des différentes contrées de notre beau pays. Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin¹.

El espacio literario existe por el lenguaje; su naturaleza verbal, por tanto, es incuestionable. Admitida su esencia lingüística, hay que apuntar que, frente a la nueva concepción de un espacio subjetivo o interior que ha desarrollado la novela contemporánea, Balzac, como el resto de autores realistas y naturalistas del siglo XIX, utiliza en su narrativa el espacio entendido en su acepción tradicional, como mimesis de la realidad. El espacio de la ficción pretende ser reflejo del espacio real. Quiero subrayar el término «pretende», porque el espacio narrativo es, por lo general, sólo un intento de imitación de la realidad, casi nunca un fiel reflejo de ésta. En este sentido, debido al anclaje que Balzac hace de sus relatos en lugares casi siempre muy

1 BALZAC, H. de, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. I, 1976, p. 11.

bien conocidos por él y localizables geográficamente —pienso, por ejemplo, en París o en los espacios provincianos como Tours, ciudad natal del autor, o Saumur—, y debido al detallismo descriptivo, se han querido interpretar literalmente sus referencias espaciales, intentando, por ejemplo, encontrar sobre el terreno las calles y casas parisinas que menciona en sus descripciones. Castex, en su estudio sobre *La Comédie Humaine* que acompaña a la edición de La Pléiade, comenta que «si Balzac a beaucoup observé, il n'a pu tout voir»², por lo que, según él, la intuición del escritor juega un papel fundamental en los procesos de descripción espacial. Así, combinando sus experiencias con sus dotes imaginativas, Balzac diseña espacios creíbles a los ojos del lector, pero que no tienen un correlato fiel con la realidad que refieren:

Dans la plupart des cas, on ne peut indiquer où Balzac a pu contempler les demeures décrites dans ses romans; il lui arriva d'en imaginer à partir de plusieurs modèles: l'exactitude des détails rapportés et assemblés crée alors l'illusion d'une vérité d'ensemble³.

Jeannine Guichardet comparte la opinión de Castex y se pronuncia en el mismo sentido:

L'illusion réaliste [...] se dégage si puissamment du texte balzacien, qu'on est tenté bien souvent de partir en quête du référent. Illusion perdue et quête égarée par une multiplicité d'indices trompeurs. Qui peut se vanter d'avoir identifié la pension Vauquer, pourtant si précisément décrite et située?⁴.

Aunque espacio y tiempo van de la mano, en el relato balzaciano el espacio tiende a presentarse, desde el punto de vista narratológico, en digresiones y pausas descriptivas, en las que la acción se interrumpe, el tiempo se detiene y el espacio pasa entonces a un primer plano.

Además, como suele ocurrir en la concepción espacial tradicional, el espacio en Balzac está cargado de significado, porque explica metafóricamente a los personajes que pululan por él. No estamos ante decorados inertes, sino que de alguna manera, a través de una cierta relación simbiótica, son reflejo de la vida de los personajes que los habitan. El espacio juega, así, un papel fundamental en la caracterización de los personajes. Así

2 *Ibid.*, p. XXI.

3 *Ibid.*, p. XXV.

4 GUICHARDET, J., *Balzac Archéologue de Paris*, Paris, Sedes, 1986, p. 19.

lo pone de manifiesto Michel Butor en su ensayo «Philosophie de l'ameublement», cuando afirma a propósito de *La Comédie Humaine*:

Ainsi lorsque Balzac nous décrit l'ameublement d'un salon, c'est l'histoire de la famille qui l'occupe qu'il nous décrit. Si les fauteuils sont disparates, c'est qu'elle aura eu des revers. Pas seulement de cette famille, de tout le milieu, car les bahuts ont pu se promener, passer de main en main⁵.

No se debe olvidar la maestría del autor para, a través de la descripción espacial, crear determinadas atmósferas, que pueden llegar a convertirse en determinantes de lo fantástico⁶.

Balzac ha pasado a la Historia de la Literatura por ser un magnífico retratista de la sociedad de su tiempo, fundamentalmente la del periodo de la Restauración y la Monarquía de Julio, aunque también existe un buen número de obras dedicadas a la Revolución y el Primer Imperio. Sólo una decena de narraciones se sitúan en épocas anteriores a 1789. Esto implica que los espacios de *La Comédie Humaine* son casi todos coetáneos al autor. Respecto a su localización geográfica, es variada. Los espacios extranjeros están presentes en algunos de sus relatos: Italia en *Facino Cane* y *Sarrasine*, Alemania en *L'Auberge Rouge* y Rusia en *Le Colonel Chabert* y *Adieu*. Aunque nunca la visitó, España también se convierte en escenario, por ejemplo, de dos *nouvelles* que recrean episodios relacionados con la ocupación napoleónica de 1808: *Les Marana* y *El Verdugo*⁷. Noruega, país que tampoco conoció Balzac, es descrita en *Séraphita*⁸.

Los espacios provincianos tampoco faltan en las narraciones integradas en su mayor parte en las *Scènes de la vie de province*: Nemours en *Ursule Mirouët*, Saumur en *Eugénie Grandet*, Alençon en *La Vieille Fille* y *Le Cabinet des Antiques*, Angoulême en *Illusions perdues*, Besançon en *Albert Savarus*, Limoges en *Le Curé de village*, por citar algunos.

5 BUTOR, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 64.

6 Más adelante incidiré con más detalle en esta cuestión.

7 Para un estudio detallado de éstos y otros relatos véase BERTHIER, Ph., «La présence de l'Espagne dans la presse française des années 1830 (autour de Balzac)», in *Honoré de Balzac. Camins creuats I. Homenatge a Víctor Siurana, Edicions de la Universitat de Lleida, Pagès Editors, 1997, pp. 13-38*; BUTOR, M., «Trois nouvelles espagnoles de Balzac», in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 13, 1998, pp. 219-251.

8 Aunque no es frecuente en Balzac, España y Noruega son ejemplos de espacios que, por no conocidos, el autor describe utilizando, entre otros recursos, la intuición y la imaginación.

Pero hay un espacio que se alza en *La Comédie Humaine* por encima de todos los demás: la ciudad de París. Como afirma Pierre-Jean Dufief, frente al siglo XVIII, en el que la capital aparece poco en la novela, porque se pensaba, con Rousseau a la cabeza, que la vida en el campo convenía más al hombre que la ciudad «les grands romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Hugo, Zola) vont [...] se passionner pour Paris et multiplier dans leurs oeuvres les descriptions consacrées à la capitale»⁹. La urbe, en continuo crecimiento, fascina a los escritores decimonónicos por sus transformaciones y su modernización. Surge así el mito literario de París:

La révolution de 1830, phénomène essentiellement parisien, met à la mode l'idée que Paris incarne l'idéal révolutionnaire. La capitale apparaît comme l'héritière de 89 et elle est présentée comme la ville de la liberté et du progrès. À Paris est désormais dévolu un rôle particulier, celui de guide, de phare de l'humanité. La ville cesse d'être une simple cité de pierres pour devenir une puissance spirituelle qui fait triompher les plus hautes valeurs¹⁰.

En la obra de Balzac, se hace particularmente palpable el contraste entre este ambiente de la gran ciudad y el inmovilismo y el rechazo a los cambios, que reinaba en los ambientes de provincias.

Pero Balzac presenta París en toda su riqueza: su cara amable y lucida, pero también sus lados más oscuros y amargos. El París balzaciano es, por tanto, un espacio de contrastes, un espacio de vicios y virtudes, de «esplendores» y «miserias». Es, en palabras de Carlos Pujol, «un ser vivo, descrito, vituperado, amado y odiado con verdadera pasión»¹¹.

En cualquier caso, Balzac jugó un papel de primer orden en la elevación de París a la categoría de espacio mítico en la novela francesa del siglo XIX:

[...] Balzac es el gran creador del tema literario de París, el que impregna de emoción las cosas más triviales de la ciudad, que, como por arte de magia, se convierten en «novelescas»; gracias a él París pasa a la leyenda, como el Londres de Dickens o el San Petersburgo de Dostoievski; como si su palabra hubiese transfigurado las piedras y las gentes de su ciudad, elevándolas a la condición singularísima de literatura viva¹².

9 DUFIEF, P.-J., *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, coll. «Profil Littérature», 1994, p. 4.

10 *Ibid.*, p. 6.

11 PUJOL, C., *Balzac y «La Comedia Humana»*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 169.

12 *Ibid.*, p. 169.

En esta creación del mito de París hay un aspecto que no puedo pasar por alto, por la importancia que tiene para este estudio: el tratamiento de la capital como espacio misterioso y fantástico. Este tema se desarrolla desde 1789 con Restif de la Bretonne y se consolida plenamente poco después de 1848, con la obra de Baudelaire: «Entre estas dos fechas se descubre el atractivo misterioso de la gran ciudad; el misterio deja de ser privativo de los castillos medievales, las casonas desiertas y los bosques para alojarse en lo urbano, incrustándose en plena civilización»¹³.

La contribución de Balzac a la consolidación de esta temática es fundamental, ya que «empieza a dar cuerpo al mito de la poesía y del misterio de la gran ciudad»¹⁴. En muchos de sus relatos ambientados en París, incluso en aquéllos de corte más realista, incide en los aspectos más enigmáticos e inquietantes que ofrece la urbe en su conjunto o en sus variados espacios interiores (casas modestas, salones aristocráticos, etc.), ofreciendo así una visión fantástica de la gran ciudad y sus ambientes. En este sentido comenta Carlos Pujol:

Porque bajo sus apariencias vulgares descubre en París una poesía oculta. «Hay muchas cosas fantásticas en París», nos dice; historias misteriosas y sombrías de amor, de ambición, de muerte, de intereses, como la de *Ferragus* y *La muchacha de los ojos de oro*, la de los primos Pons y Bette, la de los *Esplendores y miserias de las cortesanas*, la de *César Birotteau* y la *Casa Nucingen*¹⁵.

Pienso, por ejemplo, por ser el primer texto que cita Pujol, en *Ferragus*. Este relato de la trilogía *Histoire des Treize*, con el que se abren precisamente las *Scènes de la Vie Parisienne*, ilustra perfectamente la idea que acabo de exponer. Con una trama complicada envuelta en una atmósfera de constante misterio, la narración comienza con una extensa digresión sobre París, en la que la ciudad es presentada metafóricamente con los rasgos de un ser monstruoso que da cabida en su seno a los más insospechados contrastes. Por lo demás, la ciudad no deja de estar presente a lo largo de la novela, ya que la acción está salpicada de otras continuas digresiones. El espacio urbano parisino se introduce así desde el principio en la narración como si de un personaje más se tratara; en todo caso se convierte en una figura actancial que condiciona el destino trágico de los personajes que lo

13 *Ibid.*, p. 168.

14 *Ibid.*, p. 169.

15 *Ibid.*, *loc. cit.*

habitan. En la *Revue de Paris*, donde *Ferragus* se publicó por primera vez en 1833, Balzac añadió a modo de apéndice un Postfacio en el que confesó que «les digressions étaient en quelque sorte le sujet principal pour l'auteur»¹⁶. Rose Fortassier, en su introducción a *Histoire des Treize* en la edición de La Pléiade, destaca la transcendencia del papel que desempeña París en la acción del relato, en los siguientes términos:

Ce serait oublier un personnage que de ne pas parler de Paris. Il est peint dès le début du roman comme un monstrueux animal, il est dénoncé au dénouement par M. Jules comme le responsable de son malheur. Balzac le voit sombre et fantastique, comme l'a vu l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, comme l'aurais peint Hoffmann le Berlinoise [...]¹⁷.

En relación con Hoffmann, punto de referencia para los escritores franceses que cultivaron el género de lo fantástico en los años 30, Alan Raitt intuye en Balzac cierto deseo de rivalizar con el maestro alemán y apunta que, con *Ferragus*, el autor francés se atribuye el mérito de haber inventado un nuevo tipo de fantástico: el fantástico parisino: «Ce qui domine dans *Ferragus* est donc très nettement l'ambition d'être le romancier-poète du fantastique parisien»¹⁸.

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que el Balzac observador, el Balzac realista que lega un testimonio vivo del París de su tiempo y de las gentes que lo habitan, es al mismo tiempo un Balzac visionario, que sabe hurgar en los entresijos de la ciudad para extraer estampas inquietantes del paisaje urbano.

Teniendo en cuenta lo expuesto en torno al tratamiento del espacio en general y del espacio de París en particular en la narrativa balzaciana, analizaré más en detalle la presencia del espacio de la capital en dos relatos cortos del autor —*Melmoth Réconcilié* y *Un Épisode sous la Terreur*—¹⁹, tratando de determinar qué función cumple con respecto a una posible catalogación de dichos textos como fantásticos.

16 BALZAC, H. de, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. V, 1977, p. 904.

17 *Ibid.*, p. 748.

18 RAITT, A., «L'Art de la narration dans Ferragus», in *L'Année Balzacienne*, Nouvelle Série, n° 17, 1996, pp. 367-375.

19 En lo sucesivo las referencias a *Melmoth Réconcilié* se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (M.R., p. X) y a *Un épisode sous la Terreur*: (E.T., p. X). La edición utilizada es la de La Pléiade, que figura en las referencias bibliográficas (t. X para el primer relato, y t. VIII para el segundo).

Las teorías sobre lo fantástico —especialmente prolijas a partir de la segunda mitad del siglo XX— son muy dispares entre sí, y a veces antagónicas. Así, por ejemplo, por citar sólo algunas de las más significativas, la cuestionada teoría de Todorov margina de lo fantástico cualquier tipo de explicación —racional o sobrenatural—, pues ésta hace desaparecer la «duda» ante el acontecimiento extraordinario que, en opinión de este crítico, define al género, y lo hace bascular hacia las categorías vecinas de lo extraño o de lo maravilloso. Jacques Finné, por el contrario, introduce el concepto de «explicación» como elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico ¿según él, el lector intenta buscar una explicación al hecho sobrenatural que lo hace dudar de su mentalidad racionalista y lo inquieta? Otros teóricos como Roger Caillois, Louis Vax y Rafael Llopis coinciden en señalar como factor determinante de la aparición de lo fantástico la generación de un efecto de terror ante la irrupción de lo sobrenatural. Para Ana María Barrenechea y Antonio Risco lo que define a la literatura fantástica es la problemática del contraste entre hechos que pertenecen a órdenes contrarios. Lo fantástico literario permanece, por tanto, en un terreno movedizo en el que convergen opiniones muy diversas.

Pero estas teorías excluirían de la consideración como fantástico al menos al segundo relato citado, ya que todas ellas, de una forma o de otra, parten de la hipótesis de que un hecho sobrenatural irrumpe en la realidad, provocando la duda, el miedo o la sorpresa del personaje que lo presencia. Como se verá, en *Un Épisode sous la Terre* no se produce ningún acontecimiento extraordinario que escape a los límites de la razón, sino que son el espacio y la atmósfera amenazante que se crea los que inquietan al personaje y, por ende, al lector.

Por el contrario, las definiciones de Castex y de H. P. Lovecraft sí permiten abrazar dentro del género fantástico a las dos narraciones en cuestión. Castex dice que lo fantástico «se caracterise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»²⁰.

Por su parte, H. P. Lovecraft afirma que:

La única prueba de lo verdaderamente preternatural²¹ es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de

20 CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

21 Francisco Torres Oliver ha traducido del inglés «relato preternatural», sinónimo de «relato fantástico».

atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente consiga un relato sugerir dicha atmósfera, más perfecto será como obra de arte de este género²².

Dice Montserrat Trancón Lagunas, refiriéndose al relato fantástico, que «la importancia del espacio varía según el valor que el autor le concede en su relación con lo fantástico»²³. Ya se ha visto el papel fundamental que tienen los espacios en Balzac y, en el caso de sus relatos fantásticos o que contienen aspectos fantásticos, dicho papel se sigue manteniendo. En los textos a que me refiero, se comprobará que, aun tratándose de espacios o ambientes parisinos muy diferentes entre sí, sin embargo todos son relevantes en la determinación del carácter fantástico del relato.

Antonio Risco afirma que «para que la historia narrada sea fantástica, ha de simularse un ámbito común al lector en su funcionamiento físico»²⁴. Joël Malrieu, por su parte, comenta refiriéndose a la literatura fantástica decimonónica:

Personne, au XIXe siècle, et surtout pas les écrivains eux-mêmes, ne songe à assimiler le fantastique au surnaturel. Tous, déjà, insistent sur le fait que le fantastique doit s'inscrire dans le réel. Pour qu'un tel effet de réel soit possible, il faut qu'il corresponde à ce que le lecteur intègre comme appartenant à son réel possible²⁵.

Estos críticos se están refiriendo al principio de verosimilitud que debe respetar la historia fantástica para ser creíble y que depende, entre otros elementos, del espacio en que se ubican los hechos. En ninguno de los ejemplos seleccionados se conculca dicho principio, ya que pese a los tintes tenebrosos e inquietantes con que el autor puede revestir el espacio, el lector es siempre consciente de que los personajes se mueven en un espacio ficcional que es reflejo del real.

22 LOVECRAFT, H.P., *El Horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 11-12.

23 TRANCÓN LAGUNAS, M., *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000, p. 10.

24 RISCO, A., *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, p. 140.

25 MALRIEU, J., *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 37.

El primero de los relatos, *Melmoth Réconcilié*, fue publicado en 1835 y está integrado en los *Études philosophiques*. Está inspirado en el *Melmoth el Errabundo* que el inglés Charles Robert Maturin había publicado en 1820, y que fue el último gran exponente de la novela gótica, aunque por su tardía aparición no tuvo el éxito de otras obras anteriores como *Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe o *El Monje* (1796) de Lewis.

Melmoth es un personaje que encarna el tema mítico de la venta del alma al diablo, a cambio de recibir unos poderes sobrenaturales. El Melmoth de Maturin muere sin salvarse ya que fracasa en sus múltiples intentos por transmitir su pacto infernal a otro que quiera suplantarlo.

Balzac, por su parte, obvia esta muerte de Melmoth y lo traslada al París de la Restauración²⁶, en busca de una nueva víctima que acepte venderle su alma a cambio de sus poderes. En esta ocasión la encuentra fácilmente. Se trata de Rodolphe Castanier, cajero de un banco parisino, que se ha ido endeudando poco a poco para satisfacer los caprichos de su amante y que, en una situación desesperada, decide robar el banco en que trabaja y huir al extranjero. Cuando las oficinas bancarias ya están cerradas y sin que Castanier pueda explicarse cómo ha entrado, Melmoth se presenta para cobrar una letra de cambio. El cajero inquietado por el fuego que despidе la mirada del desconocido realiza la operación solicitada por éste, que desaparece misteriosamente. Castanier se va a casa con el dinero robado y con una carta de crédito falsificada para cobrarla cuando esté fuera de Francia. En su discurrir nocturno por los bulevares parisinos, es abordado en varias ocasiones por Melmoth, quien, por lo que le oye decir, parece conocer su delito. Castanier y su amante asisten a una representación teatral, pero la obra que el cajero ve no es la anunciada. Por el escenario pasan una serie de escenas en las que Castanier puede ver su futuro: descubre que su mujer tiene un amante y que será condenado a veinte años de trabajos forzados por el intento de defalcación. El artífice de este prodigio es Melmoth, que ha querido mostrarle sus poderes sobrenaturales. Éste le desvela finalmente sus planes: le ofrece colmarlo de riquezas y transferirle sus dotes sobrenaturales a cambio de su alma. Ya en la calle, Melmoth vuelve a hacer gala de sus poderes haciendo que una lluviosa noche se convierta por unos instantes en un día de sol radiante. El cajero, aterrorizado, acepta finalmente el pacto

26 Moïse Le Yaouanc, en su introducción a *Melmoth Réconcilié*, en la edición de La Pléiade (t. X, p. 334), argumenta que aunque por las indicaciones temporales del texto los hechos se ubicarían en el año 1823, sin embargo, teniendo en cuenta otros datos que se facilitan en la narración, habría que situar la acción a finales de 1821, que paradójicamente es el año en que la obra inglesa fue traducida al francés.

infernally propuesto. A partir de este momento, Castanier lo sabe todo y lo puede todo y, resueltos para siempre sus problemas económicos, se sumerge en un disfrute orgiástico de sus poderes, dando rienda suelta a sus deseos. Sin embargo, pronto se cansa de esta vida depravada que no le satisface. Envidia la suerte corrida por Melmoth, cuando se entera de que ha conseguido salvar su alma y ha muerto arrepentido de sus pecados y con el consuelo de la fe divina. Desesperado, quiere entonces él también recuperar su alma, «reconciliarse» con Dios y alcanzar la felicidad celestial, que es la única verdadera. Se dirige a la Bolsa, donde propone sellar el pacto infernal a Claparon, que está al borde de la quiebra. De esta manera Castanier muere también «reconciliado» con Dios. A partir de este momento la acción se precipita: Claparon tiene la misma reacción de arrepentimiento de Melmoth y de Castanier, desencadenándose así una serie de pactos sucesivos, siempre con personas necesitadas de dinero. La maldición termina cuando un pasante de notario muere sin transmitir la fórmula.

Aunque la referencia a París como «sucursale de l'Enfer»²⁷ que figura al principio del relato podría hacer esperar una evocación fantástica del paisaje urbano, semejante a la que se hace en *Ferragus*, lo cierto es que la presencia de la ciudad en esta obra se mantiene dentro de los límites de la más estricta verosimilitud. La acción se desarrolla en espacios urbanos conocidos, que distan bastante de los espacios del original en el que se inspira Balzac: frente a las casas centenarias, los manicomios, las criptas y los monasterios, antros del misterio que Maturin describe bajo las apariencias más estremecedoras, Balzac ubica la acción en el París que él conoce y sus personajes se mueven por la geografía urbana, recorriendo sus calles y bulevares, o introduciéndose en espacios interiores, tan comunes en la gran ciudad como la oficina bancaria donde trabaja Castanier, su casa, el teatro donde Melmoth le hacer ver su futuro o la Bolsa.

Además, siempre hay una precisión absoluta en la localización de los espacios: el banco está en la calle Saint-Lazare (M.R., p. 348), la casa de Castanier se ubica en la calle Richer (M.R., pp. 354, 366), Melmoth reside en la calle Férou, cerca de la Iglesia de Saint-Sulpice (MR, p. 377) y la Bolsa se halla en la calle Feydeau (M.R., p. 386). El lector tiene la sensación de seguir los recorridos de Castanier por la ciudad como si lo hiciera sobre un plano, ya que las calles y bulevares por los que transita siempre se identi-

27 Esta metáfora es recurrente en otras obras de Balzac. La comparación de París con el Infierno se puso particularmente de moda en los años 30. Se hablaba del calor infernal de la capital, símbolo de la actividad frenética de sus habitantes y de su desarrollo industrial, en oposición a la frialdad de la provincia.

fican por sus nombres. Un ejemplo: en el itinerario que sigue el cajero para ir desde el banco hasta su casa pasa por el bulevar de Gand (M.R., p. 352), el bulevar y la calle Montmartre y la calle del Faubourg-Montmartre, para llegar finalmente a la calle Richer (M.R., p. 354), donde vive. Por tanto, los personajes están siempre perfectamente localizados en el espacio parisino, que, independientemente de que exista una correspondencia exacta con la fisonomía real del París de la época, es un espacio perfectamente verosímil y creíble en su representación dentro de la ficción.

Las referencias espaciales son continuas en toda la obra, pero los espacios apenas son descritos, sólo referidos o evocados. Tan sólo al comienzo del relato se hace una descripción detallada de las dependencias bancarias, ya cerradas, donde Castanier urde su delito, y se llega a crear una atmósfera un tanto misteriosa que prepara la inesperada entrada de Melmoth en el banco: «la caisse était située dans la partie la plus sombre d'un entresol étroit et bas d'étage», «les bureaux étaient déserts», se alude a la «solitude profonde» en que se halla Castanier y el silencio que reina en el lugar, del que se dice que es «une cave de fer», y se resalta «l'inquiétude nauséabonde» que produce el calor de una estufa (M.R., pp. 347-348).

Las descripciones de espacios exteriores apenas existen y son muy escuetas. Destaco, por la atmósfera inquietante que se origina, la breve descripción que se hace de la noche parisina a la salida del teatro, cuando Melmoth hace intervenir sus poderes y transforma momentáneamente la noche en día:

Il tombait alors une pluie fine, le sol était boueux, l'atmosphère était épaisse, et le ciel était noir. Aussitôt que le bras de cet homme fut étendu, le soleil illumina Paris.[...]. À ce cri, le boulevard redevint humide et sombre (MR, p. 368).

De la casa que habita Melmoth, que se podría prestar a una detallada descripción, el autor se limita a dibujar su aspecto tétrico exterior con estas cuatro pinceladas: «un hotel sombre, noir, humide et froid» (M.R., p. 377); y a continuación comenta que la calle en la que se halla explica dicho aspecto: «Cette rue, ouverte au nord, comme toutes celles qui tombent perpendiculairement sur la rive gauche de la Seine, est une des rues les plus tristes de Paris, et son caractère réagit sur les maisons qui la bordent» (M.R., p. 377).

Por tanto, en *Melmoth Réconcilié* lo fantástico depende directamente de los acontecimientos extraordinarios que se producen. Sin embargo, el espacio urbano parisino cumple también un papel importante en la configu-

ración de lo fantástico, ya que asegura la verosimilitud de los hechos sobrenaturales narrados y los hace creíbles ante el lector. Como ha dicho Castex: «Ce conte répond plus que tout autre à la définition du genre fantastique, puisqu'un héros fabuleux s'y trouve intimement mêlé à une réalité familière. De la sorte, le personnage mythique imaginé par Maturin se transforme en créature vivante».

Un Épisode sous la Terreur es un relato de una veintena de páginas que fue publicado en 1831 y pertenece a las *Scènes de la vie politique*.

La historia que se cuenta se remonta a la época revolucionaria del Terror de los años 1793 y 1794. Una anciana, que transita de noche por las calles desiertas de París, se siente de pronto perseguida por un individuo, cuya silueta apenas alcanza a distinguir. Asustada, se refugia en una pastelería, donde compra un misterioso paquete. La mujer confiesa al pastelero que un hombre la persigue y que tiene miedo de volver a casa. El pastelero se ofrece para ahuyentar al intruso, pero regresa enfadado y aterrorizado y expulsa a la mujer de la tienda. Ésta deambula por las calles solitarias hasta llegar a su casa, siempre seguida por el enigmático sujeto. A partir de este momento empiezan a aclararse algunas incógnitas: la anciana es una monja que vive escondida de los revolucionarios en una casa miserable junto con otra monja y un cura, y el paquete comprado contiene sagradas formas. El individuo perseguidor sube a la casa y, sin desvelar su identidad, informa a los tres sujetos de su propósito: quiere celebrar una misa por el alma del Luis XVI, víctima de la Revolución. El acto tiene lugar y el desconocido se despide hasta el año siguiente en la misma fecha. Cumplido el plazo, se vuelve a presentar para asistir a una nueva misa por el alma del rey muerto. La Revolución termina y los revolucionarios empiezan a ser ajusticiados. El cura, que ya puede pasear con libertad por París, ve en una carreta a los cómplices de Robespierre que son conducidos para ser decapitados. Entre ellos se halla el misterioso sujeto, que resulta ser el verdugo de la Revolución. Todas las incógnitas quedan finalmente resueltas.

Si en *Melmoth Réconcilié* la anécdota es sin duda fantástica —se narran unos hechos extraordinarios vinculados a unos personajes dotados de poderes sobrenaturales—, en este otro relato se puede afirmar con la misma rotundidad que no lo es. Como dice Suzanne-J. Bérard, en su introducción en la edición de *La Pléiade*, «l'anecdote est en soi peu de chose et, si on la résume souffre à peine d'être racontée»²⁸. Y es que en esta narración la his-

²⁸ BALZAC, H. de, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. VIII, 1977, p. 419.

toria en sí no es lo más importante ¿unos personajes celebran unas misas clandestinas?, sino cómo se cuentan los hechos y la atmósfera de tensión y misterio que se crea, sobre todo al comienzo del relato y que luego va diluyéndose poco a poco a medida que el lector va conociendo datos que le ayudan a resolver las incógnitas planteadas en torno a los personajes. Se está ante lo que Enrique Anderson Imbert llama «un cuento de atmósfera» en el que «la protagonista es... la atmósfera»²⁹.

El papel que juega el espacio en este caso es fundamental, ya que se convierte en un elemento activo en la elaboración de la atmósfera fantástica que se origina. Si en *Melmoth Réconcilié* las calles y bulevares parisinos eran sólo el fondo sobre el que se desarrollaban unos hechos fantásticos, aquí la gran ciudad se convierte de alguna forma también en protagonista, ofreciéndonos una estampa nocturna estremecedora de sus calles y arrabales y de los paupérrimos espacios interiores que éstos albergan. Los cambios continuos de focalización externa a focalización interna y viceversa son un útil instrumento para captar esta visión de la ciudad, ya que el lector tiene la sensación, por momentos, de seguir el rastro de los personajes y deambular con ellos por las solitarias calles parisinas, haciéndose así aún más real la presencia de éstas en la narración.

Aunque el detallismo descriptivo evidencia una interpretación inquietante del espacio urbano, éste no pierde en ningún momento el referente de la realidad. Por este motivo el relato comienza ubicando espacial y temporalmente al lector: «Le 22 janvier 1793, vers huit heures du soir, une vielle dame descendait, à Paris, l'éminence rapide qui finit devant l'église Saint-Laurent, dans le faubourg Saint-Martin» (E.T., p. 433).

Esta precisión espacio-temporal hace más creíble y verosímil la visión sobrecogedora del ambiente nocturno parisino, que se empieza a ofrecer desde las primeras líneas del relato: «Il avait tant neigé pendant toute la journée, que les pas s'entendaient à peine. Les rues étaient désertes» (E.T., p. 433).

A continuación, hay un cambio de focalización y el lector experimenta una sensación angustiada al ver difusamente a través de la mirada de la anciana: « Sa vue affaiblie depuis longtemps ne lui permettait pas d'ailleurs d'apercevoir dans le lointain, à la lueur des lanternes, quelques passants clairsemés comme des ombres dans l'immense voie de ce faubourg» (E.T., p. 433).

29 ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 234.

El misterio crece por momentos: se desconoce quién es la mujer, quién la persigue y por qué, qué contiene el paquete que compra en la pastelería. Los detalles espaciales aumentan aún más si cabe la tensión que se respira: la anciana escucha los pasos del perseguidor «faisant crier la neige, qu'il pressait de son pas pesant» (E.T., p. 437).

En el camino de vuelta a casa, se vuelven a ofrecer referencias que permiten ubicar a los personajes en el entorno urbano: tras pasar por delante de la Iglesia de Saint-Laurent, la anciana «avança [...] d'un pas ferme dans les régions supérieures du faubourg Saint-Martin. Après une demi-heure de marche, elle parvint à une maison située auprès de l'embranchement formé par la rue principale du faubourg et par celle qui mène à la barrière de Pantin» (E.T., p. 438).

La descripción que se hace del barrio es sobrecogedora:

Ce lieu est encore aujourd'hui un des plus déserts de tout Paris. La bise, passant sur les buttes Saint-Chaumont et de Belleville, sifflait à travers les maisons, ou plutôt les chaumières, semées dans ce vallon presque inhabité où les clôtures sont en murailles faites avec de la terre et des os. Cet endroit semblait être l'asile naturel de la misère et du désespoir (E.T., p. 438).

Vuelve a cambiar la focalización: ahora es el desconocido personaje perseguidor, cuya presencia en el relato empieza a hacerse más palpable, el que contempla «la maison solitaire» donde ha desaparecido la anciana «avec une rapidité fantasmagorique» (E.T., p. 438). La descripción que, desde esta óptica, se hace de la casa incide en la miseria y deterioro del edificio, que, en el París de la modernidad, parece retrotraerse a la época medieval:

Cette maison isolée ressemblait à une vieille tour que le temps oubliait de détruire. Une faible lumière éclairait les croisées qui coupaient irrégulièrement la mansarde par laquelle ce pauvre édifice était terminé; tandis que le reste de la maison se trouvait dans une obscurité complète (E.T., p. 439).

Ya en el interior, el cura y las dos monjas escuchan, al más puro estilo gótico, «au milieu du plus profond silence, les pas d'un homme qui faisaient retentir les marches couvertes de callosités produites par la boue durcie» (E.T., p. 440).

Con el desconocido ya dentro de la casa, el lector contempla de nuevo desde su óptica el decorado de la modesta habitación donde es recibido. Como apuntaba Michel Butor en su ensayo, en este caso se puede comprobar que los detalles descriptivos llevan una carga semántica implícita, pues son reflejo de la vida miserable de los tres moradores:

Deux nattes de paille, posées sur des planches, servaient de lit aux deux religieuses. Une seule table était au milieu de la chambre, et il y avait dessus un chandelier de cuivre, quelques assiettes, trois couteaux et un pain rond. Le feu de la cheminée était modeste. Quelques morceaux de bois, entassés dans un coin, attestaient d'ailleurs la pauvreté des deux recluses (E.T., p. 441).

En este punto de la narración, el misterio y la atmósfera inquietante se desvanecen progresivamente, pues el enigmático sujeto desvela sus nobles propósitos.

Como se ha podido comprobar, por su trasfondo histórico, la historia que se narra no es fantástica, pero el ambiente en que los personajes se mueven sí podría ser calificado, al menos como profundamente inquietante para el lector, de manera que el relato se ajustaría a las definiciones de lo fantástico de Castex y Lovecraft.

Balzac ha conseguido entrar a formar parte de la élite de los grandes de la Literatura por méritos propios, porque su obra, pese a haber sido muy estudiada, es una fuente inagotable que permite siempre nuevas perspectivas de análisis. Los espacios y su relación con lo fantástico, son un campo todavía estudiado muy parcialmente, que daría mucho de sí, ya que Balzac, además de un gran observador, fue un visionario y lo fantástico en su obra no se reduce a los textos considerados como tales, sino que es fácil encontrar aspectos fantásticos en muchos relatos de *La Comédie Humaine*, catalogados por lo común como obras realistas sin más. El espacio sería un elemento narrativo a tener muy en cuenta en este sentido. Por tanto, este trabajo ha pretendido ser sólo un esbozo de lo que podría ser un estudio más completo, en el que se podría analizar la presencia de París en otras narraciones fantásticas o los espacios provincianos y extranjeros que también abundan en su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- BUTOR, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- BALZAC, H. de, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. I, 1976.

- *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. V, 1977.
- *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. VIII, 1977.
- *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. X, 1979.
- CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- DUFIEF, P.-J., *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, coll. «Profil Littérature», 1994.
- GUICHARDET, J., *Balzac «Archéologue de Paris»*, Paris, Sedes, 1986.
- LOVECRAFT, H. P., *El Horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- MALRIEU, J., *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- PUJOL, C., *Balzac y «La Comedia Humana»*, Barcelona, Planeta, 1974.
- RAITT, A., «L'Art de la narration dans *Ferragus*», *L'Année Balzacienne*, Nouvelle Série, n° 17, 1996, pp. 367-375.
- RISCO, A., *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.
- TRANCÓN LAGUNAS, M., *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000.

L'ESPACE DANS LES FARCES FRANÇAISES DU MOYEN ÂGE

M.^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS
Universidad de La Laguna

La farce est une pièce courte en vers (en moyenne cinq cents vers) destinée à faire rire. Elle tire ses sujets et ses personnages de la réalité quotidienne la plus triviale. Le fait d'être une pièce courte détermine, d'une part, le nombre limité des personnages qui varie entre deux et six; et, d'autre part, justifie le fait que l'action dramatique ne soit généralement ni très dense ni très développée. Pour ce qui est des répliques des dialogues ou des monologues, dont on fait un emploi très modéré, elles se caractérisent aussi par la limitation de leur longueur et par leur caractère de discours parlé, vif, qui essaie d'être le plus près possible du langage parlé dans la rue¹.

Les auteurs des farces et les farces feront leur percée à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle et le genre sera vivant jusqu'au XVII^e siècle. Mais, malgré cette vie si longue, le répertoire arrivé jusqu'à nous n'est pas très vaste. En effet, si l'on tient compte des différents dénombrements², le corpus des farces varie entre cent trente-cinq et deux cents pièces environ. Ces farces sont classées en général en fonction du degré de complexité de leur structure dramatique. Ainsi on distingue, d'une part, les farces qui, pri-

1 Cf. MAZOUER, Ch., *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 318 et pp. 332-333.

2 Cf. BOWEN, B.C., *Les caractéristiques essentielles de la farce et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964; LEWICKA, H., *Études sur l'ancienne fable française*, Paris-Varsovie, Klincksieck-PWN, Éditions Scientifiques de Pologne, 1974; FAIVRE, B. (éd.), *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

vées de tout noeud dramatique, se réduisent à une parade de foire, à un petit tableau de moeurs, à la représentation d'un emploi traditionnel, à une banale scène (un *sketch*) d'un incident de la vie domestique, de marchandages dégénérant en dispute et en coups ou, en tout cas, à un bon tour ou à un malentendu comique. Face à ces pièces où l'action et l'intrigue sont insignifiantes ou même inexistantes, on a, d'autre part, les farces qui se structurent autour d'un mécanisme plus ou moins complexe de l'action dramatique. À leur tour, les farces de ce deuxième groupe sont classés par Bernardette Rey-Flaud, d'après leur niveau de construction, en *facéties*, c'est-à-dire les farces qui présentent l'élaboration d'une plaisanterie qui n'entraîne aucun retournement; et en *farceries*, c'est-à-dire les pièces qui développent la machination d'une ruse dans un déroulement impliquant un jeu complexe de réactions en chaîne³. Le principe dynamique de ce dernier type réside le plus souvent dans le retournement de la tromperie sur le trompeur qui devient alors le trompé.

Les représentations des farces se donnaient partout où l'on pouvait trouver un espace convenable pour dresser les échafauds, des joueurs et un public. Elles avaient lieu le plus souvent dans la ville en plein air. La scène était sommairement installée et parfois, à défaut de véritables tréteaux, quelques tonneaux pouvaient servir d'assise au plateau surélevé pour l'isoler du public qui l'entourait sur trois côtés, tel que quelques peintures ou gravures nous le montrent.

L'aire du jeu se présentait devant le spectateur divisée en maisons, c'est-à-dire en tous les lieux où se déroulait l'action. Faute d'un vrai décor, on se servait d'un meuble (un tabouret, une table, un lit), d'un objet quotidien ou du simple jeu des acteurs et de leurs répliques pour donner l'illusion de ces lieux fictifs nécessaires à l'action. Alors l'espace constituait pour le spectateur médiéval une réalité visuelle qui se manifestait devant ses yeux de façon simultanée. Cette réalité visuelle est moins évidente dans le cas du récepteur actuel qui accède au texte à travers la lecture parce que les références spatiales ne sont pas nombreuses dans ces pièces et elles sont généralement suggérées ou fournies par le discours du personnage et rarement à travers les didascalies.

Comme conséquence de la conception médiévale de la représentation dramatique qui veut que tous les lieux où se déroule l'action se trouvent simultanément sur scène, l'espace dramatique devient un élément essentiel

3 REY-FLAUD, B., *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, p. 206 et p. 218.

de l'organisation temporelle de la pièce puisque les déplacements et les trajets des acteurs⁴ sur l'aire du jeu signaleront à la fois le découpage en scènes de la pièce et l'écoulement du temps dramatique. L'espace se manifeste donc comme un point de repère fondamental pour le spectateur médiéval qui assistait à la représentation des farces. Peu importe si les espaces dans lesquels est censé se dérouler l'action se trouvent relativement éloignés les uns des autres parce que « le public, en assistant au *jeu*, n'a conscience que de la réalité scénique, à la condition qu'elle n'outrepasse pas une certaine vraisemblance [...]»⁵. Le temps dans les farces, soumis alors à l'hégémonie de l'espace, devient un temps éclaté dont l'écoulement s'accélère ou se ralentit d'après les besoins de l'action dramatique.

D'autre part, il faut dire que cet espace de la farce se définit non seulement par sa présentation simultanée sur scène, mais aussi par sa propre nature qui est déterminée par l'identité des personnages farcesques appartenant pour la plupart au menu peuple. Les espaces sont alors des lieux quotidiens qui peuvent être réduits à quatre grands cadres d'action d'après les types d'interaction qui y ont lieu. Nous avons l'espace de l'intimité (la maison et ses dépendances), l'espace des échanges sociaux et commerciaux (la rue, la place publique, le marché, les ateliers ou les boutiques), l'espace des affaires juridiques (la cour) et l'espace des questions religieuses (l'église). Ces espaces peuvent apparaître de façon isolée ou se combiner entre eux suivant les besoins de l'intrigue.

L'espace de la maison et de ses dépendances constitue un cadre privé où sont présentées des scènes de famille, de voisinage, des scènes conjugales ou, parfois, on assiste à l'ultime confession des moribonds. De l'ensemble de farces qui présentent des scènes de familles on peut citer, par exemple, la farce intitulée *Jenin, filz de rien* (R.F., III, p. 18) où un jeune homme ne parvient pas à découvrir l'identité de son père à cause non seulement de la ferme opposition de sa mère mais particulièrement à cause de sa propre niaiserie; dans *Le nouveau marié* (R.F., I, p. 1) la mère d'une jeune mariée se charge de rappeler au nouveau marié ses devoirs envers sa femme qui, un mois après le mariage, reste pucelle. Mais, la maison peut constituer aussi un espace où la famille résout les problèmes qui sont nés ailleurs et qui la menacent. C'est le cas de la farce *Maistre Mimin étudiant* (R.F., III, p. 17)

4 Les joueurs de farces étaient pour la plupart des acteurs masculins et avant le XVI^e siècle ils étaient rarement des professionnels.

5 TISSIER, A. (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, DROZ, 1986, tome I, p. 261. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (R.F., p. X).

où le fils d'un ménage paysan, victime des études qui lui ont fait oublier le français et ne parler qu'un latin macaronique, sera emmené de force à la maison et enfermé dans une cage par sa mère et sa fiancée qui réussiront ainsi à le guérir de sa folie. Cependant, dans la farce intitulée *Mahuet qui donne ses oeufs au Prix du Marché*⁶, le problème ne pourra pas être résolu à la maison parce qu'il est la conséquence de la bêtise innée du jeune badin et même sa mère est bien obligée de reconnaître que son fils chéri n'est pas sage.

La maison constitue aussi un cadre où se manifeste le voisinage, une interaction basée sur l'importance des opinions et des conseils des voisins ou des amis. Dans la farce intitulée *Celuy qui se confesse à sa voisine* (R.F.I., p. 2), une femme fait appel au savoir-faire de sa voisine afin de trouver le moyen de vérifier si son mari la trompe ou pas. Dans *Robinet, badin, la Femme Vefve, la commère et l'oncle Michault*⁷, une maîtresse veuve, séduite par les mérites de son jeune valet et décidée à l'épouser, demande à sa voisine de l'informer sur les conséquences, pour elle, d'un tel mariage.

Mais, en dehors des farces où elle constitue le cadre d'action de la famille, des voisins ou des amis alliés pour résoudre des problèmes particuliers, la maison et ses dépendances représente surtout l'espace des scènes conjugales avec leurs difficultés, leurs disputes et leurs heurts violents. En général les deux aspects de la vie conjugale où vont surgir conflits et tromperies sont l'autorité dans le ménage et la sexualité⁸. Ainsi, pour ce qui est du contrôle de l'autorité conjugale, on a, par exemple, le cas de la farce intitulée *La mauvaistié des femmes* (R.F.I., p. 48) où le mari, après la dispute et les coups, doit se soumettre à la volonté têtue de sa femme et il ira au marché acheter un coucou au lieu d'un pie pour le mettre dans la cage qu'il vient d'achever. Dans le cas de la *Farce nouvelle d'ung savetier nommé Calbain* (R.F., III, p. 15)⁹ le savetier essaiera d'être le maître de la maison en ne répondant que par des chansons à toutes les requêtes de sa femme; cepen-

6 Cf. COHEN, G. (éd.), *Recueil de farces inédites du XVe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 39. Il s'agit de la réimpression de l'édition de Cambridge de 1949. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (R.F.I., p. X).

7 Cf. MABILLE, E. (éd.), *Choix de farces, sotties et moralités des XVe et XVIe siècles*, I, II, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 10. Il s'agit de la réimpression de l'édition de Nice de 1872. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (C.F.S.M., I, p. X).

8 Cf. MAZOUER, Ch., *op. cit.*, p. 308.

9 *La Farce nouvelle à quatre personnages du Savetier qui ne respont que chansons* du recueil de Cohen constitue une variante du même sujet (R.F.I., p. 37).

dant elle l'enivrera, lui volera sa bourse et se servira de la même technique musicale pour dérouter son mari et le soumettre. Dans *Le Cuvier* (R.F., III, p. 13) une jeune mariée, aidée par sa mère, essaie d'asservir son mari en lui imposant les besognes de la maison qui seront soigneusement énumérées par écrit sur un *roullet* afin que le mari ne les oublie pas. Celui-ci feindra de se soumettre jusqu'à ce que l'occasion se présente de renverser la situation. Cette occasion lui est fournie lorsque la femme tombe par accident dans un cuvier de grandes dimensions et Jaquinot répétera sans cesse «cela n'est pas à mon rolet» (vv. 207, 219, 243, 277, 284) aux demandes de secours lancées par sa femme. Contrainte par la peur de ne pas pouvoir sortir du cuvier par ses propres moyens, la femme et, plus tard, la belle-mère, devront accepter les conditions du mari qui réussira à s'imposer comme maître de la maison.

L'adultère constitue aussi un motif très important de conflits dans le ménage et, consommé ou non, il aura la maison pour son cadre spécifique. Dans certaines farces, la femme trouve dans l'adultère ce qu'elle n'a pas dans son ménage à cause de la vieillesse, de l'impuissance, de l'infidélité, de l'abandon de son mari ou des mauvais traitements que celui-ci lui inflige. C'est le cas, par exemple, de la farce intitulée *Colin qui loue et despite Dieu en ung moment à cause de sa femme* (R.F., I, p. 2) où Colin, après s'être disputé avec sa femme, part pour un long voyage et à son retour, un an plus tard, retrouve son ménage très changé: d'un côté les conditions de l'habitat se sont beaucoup améliorées ce qui lui fera louer Dieu; mais, d'un autre côté, il trouvera aussi un nouveau-né dont il n'est pas le père. Dans la *Farce joyeuse du Meunier dont le Diable emporte l'âme en enfer* (C.F.S.M., II, p. 10), le meunier moribond sera victime de la revanche de sa femme qui, comme vengeance contre les mauvais traitements qu'elle a subis, non seulement battra son mari mais aussi embrassera devant ses yeux le curé amoureux d'elle. Dans la *Farce de Martin de Cambray, Guillemette sa femme et le curé* (R.F.I., p. 41), la femme, avec l'aide d'un curé amoureux d'elle, parvient à se libérer du joug imposé par la jalousie sans bornes de son mari, le savetier Martin.

Mais parfois l'adultère ne constitue pas une affaire si simple que ça. Ainsi dans la farce des *Deulx Gentilzhommes et le Mounyer* (R.F., I, p. 5) le meunier, prévenu par sa femme des avances dont elle a été objet de la part de deux gentilshommes, parvient à se venger non seulement en contrecarrant les désirs des gentilshommes mais en séduisant à son tour leurs deux femmes. Nous avons aussi le cas de la farce intitulée *Le gentilhomme et Naudet* (R.F., I, p. 4) où le vilain se venge de la trahison commise par sa femme avec son seigneur en séduisant la femme de celui-ci.

Finally la maison, cadre de vie, constitue aussi dans les farces un espace de mort où l'on nous présente l'ultime confession d'un moribond. Dans ces pièces, le pathétisme théorique de ce type de scènes est largement nuancé par une présentation qui privilégie un point de vue comique de la situation. C'est ainsi que dans la *Farce joyeuse du Meunier dont le Diable emporte l'âme en enfer*, déjà mentionnée, on nous montre le meunier moribond, la femme qui bat son mari, le curé amoureux de la femme qui sera présenté au moribond comme son cousin, l'assemblée de diables convoquée par Lucifer lui-même qui exige aux siens «l'ame d'aucune créature» (v. 358), le curé qui, une fois constatée la gravité du moribond revêt l'habit de curé pour le confesser et, finalement, le diable Berith qui, caché sous le lit du meunier, attend pour prendre son âme. Dans *Le testament de Pathelin*¹⁰ l'avocat, dans son ultime confession, rappelle toutes les ruses mises en place par lui-même pour tromper ceux dont il voulait obtenir quelque chose mais, malgré la gravité de la situation, il ne cesse de demander du vin dans sa dernière heure.

À côté de ces farces qui présentent l'espace privé de la maison, d'autres montrent les espaces publics où se déroulent les activités sociales. Ces espaces publics constituent un lieu de rencontre, un espace ouvert à tout type d'interactions sociales. La vie sociale et commerciale dans les farces cependant ne s'avère pas plus pacifique que la vie conjugale et les tromperies, les disputes, les querelles violentes ou parfois les coups entre les particuliers ne sont pas rares. Ainsi, par exemple, on présente un épisode de la vie quotidienne et professionnelle dans la farce *Le Chaulderonnier, le Savetier et le Tavernier* (R.F., II, p.10) où les deux premiers personnages se mettent d'accord pour boire chez le Tavernier, pour le tromper et pour ne pas lui payer son dû. Dans la farce *La Tripière* (R.F.I., p. 52), deux coquins se mettent d'accord pour tromper la Tripière et lui voler sa marchandise. Par contre, dans la farce intitulée *Le Paté et la Tarte* (R.F., II, p. 16) la ruse sera dévoilée par le Pâtissier, qui battra les coquins.

En ce qui concerne la rue, elle est présentée en maintes farces comme le royaume des déclassés, des mendiants et d'autres marginaux. La rue se révèle comme un univers difficile où il faut déployer toutes les stratégies d'interaction pour survivre ou pour atteindre les objectifs visés. Ainsi, par exemple, dans la farce du XIII^e siècle intitulée *Le Garçon et l'Aveugle*, un mendiant aveugle, avare, ivrogne et paillard, prend à son service un valet

10 Cf. AUBALLY, J.CI., *La farce de Maistre Pathelin et ses continuations: Le Nouveau Pathelin et Le Testament de Pathelin*, Paris, SEDES, 1979, p. 3. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (F.M.P.C., p. X).

appelé Jehannet, un voyou rusé, qui gagnera la confiance de l'aveugle pour lui voler plus facilement la bourse. Dans la farce *L'aveugle et le boiteux* (C.F.S.M., I, p. 6), on nous présente les efforts infructueux de ces deux mendiants pour échapper au pouvoir guérisseur d'un saint et continuer ainsi à vivre de la charité des passants.

Un autre espace public assez important dans l'univers des farces est la cour où l'on compte trouver l'arbitrage nécessaire pour résoudre les conflits qui opposent les uns aux autres. Ainsi, dans la farce *L'Official* (R.F., II, p. 8) la mère d'une jeune fille séduite exige à l'official (un juge ecclésiastique) d'obliger Colin, celui qui a abusé la jeune Marion, à tenir sa promesse de mariage mais le témoin qu'elle présente semble plus préoccupé d'opposer le temps ancien au luxe décadent du temps présent que du sujet du procès. Dans *Le Clerc qui fut refusé à être prestre* (R.F.I., p. 11) Jenin est examiné par l'official afin de savoir s'il est apte à se destiner à la prêtrise mais, malgré sa motivation, Jenin sera repoussé pour sa bêtise après avoir raté à deux reprises une épreuve assez simple: répondre à la question «qui est le père des quatre fils Aymon?» (vv. 81-82).

Dans ces farces, ainsi que Jean-Claude Aubailly l'a souligné, il n'est pas question de satiriser la justice mais plutôt les plaideurs «dont la déraison s'exprime dans la nature des différends qu'ils portent au tribunal»¹¹. En effet, dans les procès juridiques farcesques les juges doivent rendre leur verdict après avoir entendu des témoins ou des plaignants qui généralement exposent la plainte en termes confus ou qui se pressent autour du juge en l'étourdissant. Pour cette raison, il n'est pas rare que le juge condamne la victime et acquitte le coupable comme dans *Les deux Savetier* (C.F.S.M., I, p. 3) où un savetier riche voulant berner un savetier pauvre fort heureux tombe dans son propre piège et devra faire appel à la justice pour essayer de récupérer son argent et sa robe. Cependant, devant le juge le riche formule sa plainte en termes si confus et le pauvre se défend si naïvement que le juge condamne le riche qui perd argent et robe.

Dans l'ensemble des espaces publics généralement ouverts¹², l'église constitue un lieu fermé où l'on est censé pratiquer le recueillement spirituel. Cependant, dans les farces, l'église constitue en général un espace où les personnages continuent à déployer des stratégies pour atteindre à tout prix leurs objectifs. Ainsi, dans *Le Nouveau Pathelin* (F.M.P.C., p. 2), ce dernier

11 AUBAILLY, J.Cl., *Le théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975, p. 189.

12 Même celui de la cour où les juges siègent en plein air.

conduit le pelletier à l'église pour qu'il y encaisse l'argent des fourrures que Pathelin feint d'acheter au nom du curé. Plus tard Pathelin fait croire au curé que le pelletier est un pauvre pénitent qui a besoin d'être «depeché». Le résultat est le dialogue de sourds entamé entre le curé et le pelletier puisque le premier veut confesser l'autre et le pelletier ne veut que son argent. Pendant ce temps, Pathelin se sauve avec les fourrures. Dans *Les deux Savetier*, mentionnée avant, le savetier riche voulant berner le savetier pauvre le persuade d'aller demander à Dieu cent écus pour devenir riche et connaître le vrai bonheur. Le riche se cache derrière l'autel et marchande, au nom de Dieu, avec le pauvre en lui offrant des quantités inférieures à cent écus jusqu'à atteindre quatre-vingt-dix-neuf écus. Cependant, contrairement à ce qu'espérait le riche, le savetier pauvre prend l'argent et s'enfuit au grand regret de son collègue. Finalement, dans *Les trois Galants et Philipot* (R.F., II, p. 12), trois galants, pour se moquer d'un jeune badin, lui font croire qu'il suffit d'aller prier Dieu pour recevoir la science d'un métier. Quand le naïf Philipot se rend à l'église l'un des galants s'y fait passer pour Dieu et lui accorde ce que le jeune lui demande. Une fois les trois galants ensemble, ils se moqueront de la bêtise du badin.

Signalons, enfin, le cas de la *Farce de la Confession du Brigant* (R.F.I., p. 10) où le cadre conventionnel de l'église dépasse la frontière physique de ses propres murs et où on nous présente un curé qui se déplace dans la campagne à la quête des paroissiens qui oublient leurs devoirs religieux. Ce prêtre dévoué sera victime d'un malandrin qui exige d'être confessé pour lui dérober plus facilement la bourse.

Pour ce qui est de leur présence, il faut dire que le nombre d'espaces dans les farces dépend de la nature de l'intrigue et de l'effet comique qu'on veut atteindre. Normalement les pièces les plus simples (les parades ou les scènes d'un épisode de la vie quotidienne) se développent dans un seul espace. Quant aux farces qui présentent l'élaboration d'une plaisanterie ou qui développent la machination d'une ruse, le nombre d'espaces se situe généralement entre un et trois. En tout cas, ces lieux où se déroule l'action sont toujours subordonnés aux besoins de l'intrigue. L'exemple le plus remarquable de cette subordination est la célèbre farce médiévale intitulée *Maistre Pierre Pathelin* qui se déroule dans trois espaces clés: la maison conjugale de l'avocat, la foire où se trouve l'étal du drapier et la cour de justice. Dans la maison, la femme lance à l'avocat Pathelin, son mari, le défi de les sortir de la misère. Pathelin relève le pari et décide de se procurer du drap gratuitement à la foire où il essaiera de tromper Guillaume le marchand de draps qui, à son tour, augmentera le prix de sa marchandise pour tromper son client. Finalement quand l'avocat part sans payer, le drap sous le bras, le

marchand reste convaincu de l'avoir volé sur le prix de la marchandise. Mais, plus tard, lorsque le marchand se présente dans la maison de son client pour se faire payer le drap, il sera éconduit par Pathelin et sa femme qui lui feront croire que l'avocat est en proie à un délire hallucinatoire, produit d'une grave maladie. Finalement, on nous présente Guillaume qui veut faire punir le berger qui lui vole ses moutons à travers un procès judiciaire. Le berger met en déroute le drapier grâce à son avocat Maître Pathelin qui, à son tour, fait tout son possible pour empêcher que le drapier l'identifie. Cette partie se termine par un épilogue inespéré de l'intrigue parce que, quand Pathelin réclame le paiement de son service, le berger le trompera en se servant du même recours que l'avocat lui avait indiqué pour tromper le drapier: il répond à tout par des bêlements (des «bée») comme s'il était incapable de comprendre ce qui se passe. Ce dernier épisode donnera à la structure de l'action un caractère circulaire et servira pour illustrer le principe dynamique du retournement de la tromperie sur le trompeur qui devient alors le trompé.

En définitive, les espaces des farces se définissent par le fait de constituer les décors habituels de la vie quotidienne du menu peuple qui est au bout du compte le principal protagoniste de ces pièces. Le choix des espaces est alors déterminé par l'identité de ces personnages ce qui limitera le nombre des lieux où est censé se dérouler l'action, ainsi que nous venons de voir. En tout cas, les espaces et les personnages font partie de la même structure de l'action dramatique qui est soumise à un dessein commun très clair: le rire pour le rire, parce qu'en principe aucune morale ne se cache derrière les histoires présentées par les farces. Ce rire se fonde essentiellement sur le langage dont on exploitera les possibilités qu'offrent les jeux de mots et les expressions équivoques ou obscènes; et, d'autre part, dont on montrera les possibilités de manipulation à travers des histoires où la ruse constitue le mécanisme fondamental de l'action. Les auteurs de farces accentueront ce contenu comique des pièces en se servant des procédés structuraux tels que les répétitions, les inversions ou les rebondissements.

Dans cet ensemble, les espaces, les lieux où se déroule l'action dramatique des farces, présentent une double fonction: d'une part, ils constituent, comme nous l'avons signalé plus haut, le cadre spatial des actions des personnages; et, d'autre part, ils contribuent à la construction d'un réalisme relatif qui permet au spectateur de réduire la distance entre la scène dramatique et la scène de sa vie réelle. Les histoires deviennent alors plus proches et, grâce au rôle essentiel joué par l'expérience vitale du spectateur, le contenu comique de ces pièces se multiplie et s'enrichit. L'espace dans les farces représente alors un instrument qui participe du rire, surtout dans les cas concrets où il y a un décalage évident entre la fonction objective de l'es-

pace dont il est question et l'emploi qu'en font les personnages, comme c'est le cas, par exemple, des églises qui constituent le décor de la tromperie ou de la mystification et des cours où les juges ne parviennent pas à rendre un verdict juste à cause de la manipulation dont ils sont victimes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUBAILLY, J.Cl., *Le théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975.
- *La farce de Maître Pathelin et ses continuations: Le nouveau Pathelin et Le Testament de Pathelin*, Paris, SEDES, 1979.
- BOWEN, B.C., *Les caractéristiques essentielles de la farce et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.
- COHEN, G. (éd.), *Recueil de farces inédites du XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- FAIVRE, B. (éd.), *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.
- LEWICKA, H., *Études sur l'ancienne farce française*, Paris-Varsovie, Klincksieck-PWN Éditions Scientifiques de Pologne, 1974.
- MABILLE, E. (éd.), *Choix des farces, sotties et moralités des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Nice, 1872).
- MAZOUER, Ch., *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.
- REY-FLAUD, B., *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984.
- ROQUES, M. (éd.) et DUFOURNET, J. (trad.), *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1989.
- TISSIER, A. (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz, 1986-2000, 13 tomes.

LE POÈTE QUI VA, L'ÉCRITURE QUI VA. À PROPOS DE *CHUTES DE PLUIE FINE* DE JEAN-MICHEL MAULPOIX

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ
Universidad de Valencia

INTRODUCTION

Les citations en exergue dans *Chutes de pluie fine*¹, récent ouvrage de Jean-Michel Maulpoix, nous annoncent que le déplacement dans l'espace est un élément fondamental de cet univers poétique. Ce sont d'abord des mots de Baudelaire: «Il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il?», qui nous préparent à un livre dans lequel la conscience poétique se déplace en quête. Puis deux phrases de Van Gogh: «Des ailes pour planer au-dessus de la vie. Des ailes pour planer au-dessus de la tombe et de la mort», qui nous suggèrent qu'il y a une aspiration dans ce déplacement à l'envol, au mouvement vertical. Envol qui, par ses connotations symboliques, nous rappelle les univers poétiques caractérisés par une tentative d'échapper du ras des choses vers un ordre supérieur ou plus complet du réel —azur, absolu, dieu, idéal, etc.— qui procurerait une plénitude que le plat ici-bas ne donne pas. Nous allons, par conséquent, suivre une conscience poétique qui se déplace constamment à l'horizon, observant ce que le monde dans sa diversité culturelle lui présente, mais gardant le souvenir de ceux qui ont tenté de prendre l'envol poétique; deux mouvements orientés de façon différente dont nous voudrions connaître l'imbrication. De plus, *Chutes de pluie fine* nous présente fré-

1 MAULPOIX, J.-M., *Chutes de pluie fine*, Paris, Mercure de France, 2002. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (C.P.F., p. x).

quemment une conscience poétique qui observe un autre espace: celui de la page blanche sur laquelle étale sa propre écriture. Le parcours horizontal traversé de tentatives d'envol conduit ainsi à un tête-à-tête de la conscience poétique avec soi-même dans l'espace de l'écriture, où se développent des réflexions sur les enjeux de l'ouvrage lui-même. Ce dernier domaine constitue le troisième point sur lequel nous porterons notre attention pour tenter d'approcher les coordonnées de ce poète qui va, de cette écriture qui, elle aussi, va.

LE DÉPLACEMENT HORIZONTAL

Il suffit de lire les titres et sous-titres des sections pour voir que nous sommes face à une sorte de livre de voyage qui promène le poète dans plusieurs pays et continents: Asie, Amérique, Europe². En fait, *Chutes de pluie fine* répond ainsi à deux ouvrages précédents dans lesquels s'annonçaient déjà des déplacements dans des lieux appartenant à diverses cultures: «Égare-toi dans le dédale des villes» disait *Dans l'interstice*³; et effectivement, notre ouvrage porte bien davantage sur l'espace urbain ou façonné par la main de l'homme que sur la nature. Dans *L'instinct de ciel*, la voix poétique affirmait: «Je m'en suis allé de par le monde, à la recherche de mes semblables, les inconnus, les passagers»⁴; tout indiquerait que les textes que rassemble *Chutes de pluie fine* correspondent à ces déplacements qui tracent, depuis le premier poème, qui fait référence à Paris jusqu'à la dernière section «Au retour du pays natal» un véritable périple par le monde.

Le poète voyageur marque bien ses distances avec le touriste, figure habituelle de notre monde globalisé, et face auquel il se montre critique:

Touriste, par définition, ceux qui ne portent à leurs hôtes aucune espèce d'attention. [...] Touristes, ceux qui traversent la terre étrangère sans autre souci que celui de leurs cartes postales et leurs photographies, n'ayant là aucun compte à rendre, aucune fonction, aucun devoir, définitivement oisifs et déléurés. [...] Équivalents contemporains de ce que l'on entendait par «bourgeois» au XIX^e siècle: la créature conforme, matérialiste, locataire d'un temps vide gagné grâce aux machines (C.P.F., p. 54).

2 I. Orient Extrême. I.1. Encre de Chine. I.2. Made in Japan. I.3. Au pays du lézard blanc. II. Orient Moyen. II.1. Poétique des ruines. II.2. A story of blue. II.3. Retour à Beyrouth. III. Les températures sont en baisse. III.1. L'Amérique n'existe pas. III.2. La chute du communisme. III.3. Tempêtes de neige. IV. Le voyageur à son retour. IV.1. Recherche du pays natal. IV.2. Chambres d'écriture. IV.3. Dernières pluies.

3 MAULPOIX, J.-M., *Dans l'interstice*, Montpellier, Fata Morgana, 1991, p. 9.

4 MAULPOIX, J.-M., *L'instinct de ciel*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 109.

Retenons pour l'instant que, par contraste avec ce modèle de touriste bourgeois, le poète ici voyageur porte son attention à ses hôtes et ne se déplace pas pour meubler un temps vide et oisif. En fait, à plusieurs reprises il se demande lui-même quelle est la raison de ses déplacements et en arrive même à mettre en question qu'il s'agisse proprement de voyages:

S'agit-il vraiment de voyages? N'est-ce pas plutôt de chemins cherchés et perdus, d'envols suivis d'atterrissages forcés [...]. Rien que vivre, après tout.

Quitter ses appuis, ses attaches (C.P.F., p. 131).

Vivre en quittant les appuis et les attaches habituels est ce qui constitue ici en bonne mesure le voyage qui, comme le poète le suggère, a certainement commencé dès la naissance elle-même⁵.

Que fait ce voyageur? Comme lui-même le dit: il est celui qui regarde et qui cherche, celui qui s'éloigne pour chercher le proche⁶. Nul souci donc d'exotisme dans cet observateur, au contraire, en rompant ses attaches et appuis habituels par le voyage c'est vers le plus proche qu'il se retourne. D'ailleurs, ce proche est constitué par des composantes diverses. Il y a d'abord un proche constitué par les réalités matérielles, objets façonnés par l'homme des diverses cultures ou réalités élémentaires de la nature. Un ouvrage antérieur, *Une histoire de bleu*, consacré à la mer, annonçait cet intérêt pour le simple qui nous entoure en indiquant qu'il faut à la parole «toutes sortes de petites affaires rassurantes, des choses simples autant que précises auxquelles se tenir»⁷. Quoique l'élémentaire soit présent dans les deux ouvrages, on perçoit un certain repli dans *Chutes de pluie fine* vers des objets plus petits, plus à la portée de la main ou vers des phénomènes de la nature n'ayant pas l'ampleur de la mer ou l'azur, réalités susceptibles de réveiller des envols vers l'idéal ou l'absolu.

Cette dimension du proche révèle des convergences poétiques avec le poète par excellence des objets: Francis Ponge. Ainsi, certaines approches aux choses que le hasard des voyages présente nous rappellent l'exploration que fait parfois Ponge des objets au moyen de réseaux associatifs et analogiques⁸, exploration concentrée dans des images à saveur de pointe baroque telle que, par exemple, «La femme qui porte sa palanche est une balance

5 Cf. C.P.F., p. 17.

6 *Ibid.*, p. 18, p. 150.

7 MAULPOIX, J.-M., *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 411.

8 Cf. le poème «La rubrique du riz» (C.P.F., p. 44).

dont le chapeau conique est la flèche» (C.P.F., p. 46), ou donnant lieu à un déferlement de plans imaginaires:

Et ces espèces de laitues blanches que font les nuages vus d'en haut. De la frisée, plutôt, mal peignée. Quand ce ne sont pas de rapides escadrilles cumulonimbées, ou des escadrons de chevaux légers, ou d'incertaines Amériques dérisoires dans l'ozone, ou des chapelets d'îles pour y loger les anges, ou des terres carboniques étouffées de leur neige... Les nuages appellent la métaphore. Il souffle des congères d'images (C.P.F., p. 113).

Paradoxalement, c'est par le voyage, autrement dit par l'éloignement spatial du lieu d'origine, que le proche se redécouvre étrange et mystérieux: «Le monde me saute aux yeux. Ce que je croyais connaître, je le retrouve étrange» (C.P.F., p. 18). Le déplacement se présente ainsi comme un détour qui permet de vivre l'aventure de regarder les choses qui nous accompagnent et qui, dans le tourbillon de nos affaires quotidiennes, sont fréquemment oubliées. Mais une aventure qui ne se limite pas à exprimer, avec plus ou moins d'ornements poétiques, le relief des choses. À cette dimension, accueillie par la parole de Maulpoix, s'ajoute celle du mystère des choses, de l'incompréhensible qu'il y a au fond d'elles:

Les corps font bouger la lumière du jour. Leur circulation me reste un mystère. Comme celle des mots venus sur le papier avec des gestes et des voix. Même blancheur et même nudité (C.P.F., p. 19).

Mystère et incompréhensible que la conscience poétique retrouve dans les signes qu'elle trace, ce qui nous montre comment, dans une profonde homogénéité de l'univers poétique, l'écriture partage des traits avec les autres réalités.

Ce poète des objets se singularise en approchant aussi la réalité humaine et historique des espaces qu'il visite. La redécouverte de l'étrangeté des choses, les aventures de la parole exploratrice de ces choses, s'accompagnent d'une approche du contexte historique et culturel des pays visités qui ne renonce ni à la réflexion ni, même, à l'opinion personnelle. Le poète, à l'opposé du touriste, est attentif à ses hôtes, et en particulier à leurs problèmes. Ainsi, nous retrouvons le Brésil, pays qui dissimule son malheur sous le «fleurissant mensonge des tropiques» (C.P.F., p. 104), la misère de la Roumanie qui, sortie du communisme, se presse à la porte de la société de consommation, les traces de la guerre civile au Liban, etc. L'expérience poétique acquiert ainsi, à notre avis, une ampleur inusitée en rassemblant l'expérience de l'essentiel, choses ou éléments de la nature, et, celle de la réalité humaine

dans ses manifestations sociales et historiques. Ce qui —et nous tenons personnellement à cœur cela—, montre que le poète dans la vie réelle, peut être à la fois celui qui rêve de l'azur et celui qui porte son attention à la réalité et la misère historique et sociale des hommes.

Le poète enrichit ainsi l'aventure de vivre de deux manières grâce au déplacement: en redécouvrant les mystères de l'élémentaire et en faisant l'expérience de l'altérité culturelle chez les autres: «Moi: ce point instable et vibratoire sur lequel toute altérité vient jouer sa musique» (C.P.F., p. 36). Cette expérience de l'altérité le rend, de plus, conscient de ce qui l'éloigne des autres, des difficultés voire de l'impossibilité qu'il aurait à s'adapter à d'autres façons de vivre: aussi bien le Liban, la Roumanie ou l'Amérique donnent lieu à des réflexions dans ce sens. L'ouvrage, en ce domaine, ne tombe ni dans un exotisme qui se complairait à exalter les irréductibles altérités ni dans un universalisme mal entendu qui, faisant table rase de la culture de provenance du voyageur, ne marquerait pas de limites à sa capacité d'adaptation. Ce sont des questions, plutôt que des réponses, une ignorance plutôt qu'un savoir, ce que partagent les semblables rencontrés dans ces lointains:

Partager avec mes semblables des fragments d'ignorance. Nos questions nous rapprochent mieux que nos savoirs. C'est dans l'incompréhension que nous nous retrouvons, au défaut des langues, là où les mots viennent à manquer et où se perdent nos appuis (C.P.F., p. 36).

De même que l'expérience de l'altérité culturelle au long des voyages ne mène le poète à aucune découverte qui ne soit pas une redécouverte de ce qui est proche, ce ne sont pas des réponses qu'il y trouve mais ses mêmes questions, ce n'est pas un savoir mais sa même ignorance. Choses, mystère des choses, questions et ignorances retrouvées de même que le météore qui donne un titre à l'ouvrage, la pluie, est retrouvée par le poète dans de nombreux lieux, comme plan réel ou plan imaginaire: à Poissy, en Chine, sur les vitres d'un train, sur des tournesols, sur des pierres, à la mort, dans la rivière, les dieux eux-mêmes tombés en pluie, l'écriture aussi vue comme une pluie sur la page⁹. Il y a un espoir à voyager: tout voyageur, nous dit le poète, «laisse espérer des chances. Il veut croire à des horizons: vies rêvées, vies rouvertes» (C.P.F., p. 48), mais *Chutes de pluie fine* ne montre aucunement que le voyage ait permis de donner une solution au problème que pose notre être au monde, depuis la catastrophe divine. Tout au plus, il a permis de se

9 C.P.F., pp. 13-14, p. 127, pp. 166-167, p. 169.

reposer les questions sans réponse et, certainement, de trouver une certain réconfort en constatant que, finalement, ces questions se posent aussi dans d'autres cultures, même si les réponses que celles-ci leur donnent ne calment pas l'inquiétude. Voyager est une façon, pour reprendre les mots du poète, de faire proliférer dans l'espace la question:

Cette vie, c'est aussi du chinois! Voilà quarante-six-ans que je me tiens devant elle sans y rien comprendre. Habitant mal ce qui est mien. Incapable de ne pas laisser proliférer la «question» (C.P.F., p. 17).

Ceci pour la première composante du proche que permet de redécouvrir le voyage: choses, objets élémentaires, mystère des choses et, finalement, ignorance et questions sans réponse dans les autres cultures. Mais grâce au voyage c'est aussi vers lui-même que se retourne le poète: «Voyage est cet écart qui voudrait ramener à soi» (C.P.F., p. 17), affirme-t-il. Ainsi, nous constatons que situé dans des espaces autres, le sujet poétique porte son attention aussi bien vers l'extérieur que vers l'intérieur du sujet poétique. Il se montre «appliqué à saisir quelque chose qui m'échappe, le regard plus ou moins tourné vers le dedans, mais disposé, en dépit de cela, à savourer le lieu et le moment» (C.P.F., p. 93). Les phrases suivantes, qui nous rappellent celle du voyageur du «Bateau ivre», nous montrent comment, au terme de son passage par les lointains, c'est son propre cœur, son domaine le plus intime, qu'il a vu:

J'ai croisé dans le ciel des îles, traversé des déserts, des montagnes de suie, des banquises, de vieilles lunes et de très vastes mers. J'ai perdu le nord et l'échelle, la perspective, le sens de l'en haut et de l'en bas. Et j'ai vu quelquefois ce que nul ne verra jamais: comment est fait mon coeur (C.P.F., p. 26).

Cela ouvre une nouvelle dimension dans cette expérience poétique: celle des sentiments et des souvenirs. L'enfance, l'amour, le souvenir deviennent matière poétique dans la mesure où ce voyage a conduit le sujet non seulement aux choses élémentaires ou aux hommes dans leurs altérité culturelle mais au sujet lui-même, comme si dans le contraste du dépaysement il était capable de mieux se saisir. Toutefois, la présence des sentiments et souvenirs intimes est discrète dans la mesure où les évocations ne nous permettent pas, loin de là, de tracer une biographie, moins encore de saisir avec précision la personne aimée latente dans certains passages et à qui s'adresse parfois le poète à la deuxième personne¹⁰.

¹⁰ Cf. C.P.F., p. 41, pp. 74-75, p. 136.

L'observation du déplacement horizontal du sujet poétique nous a permis de saisir la richesse de cet univers poétique: redécouverte du proche dans les choses et objets élémentaires, expérience de l'altérité culturelle des hommes saisis dans leurs circonstances historiques et sociales, retour au mystère des choses et aux questions sans réponse sur notre être au monde et, finalement, retour à soi-même, aux souvenirs et aux sentiments intimes. *Chutes de pluie fine* est en ce sens, un livre de poésie que l'on pourrait appeler *brute*: non seulement parce que des notations prises sur le vif —ou qui, du moins, en donnent l'impression— accompagnent des textes plus élaborés, mais par l'impression que l'on a d'y trouver une conscience poétique complexe qui ne renonce dans sa parole ni aux objets, ni à la réflexion critique sur la réalité humaine, ni aux questions sur les mystères profonds de l'existence ni à ses sentiments les plus intimes. Une vie dans toute sa largeur mise en relief, pour ainsi dire, intensifiée pour ainsi dire grâce à cette la perte d'appuis et d'attaches que produit le voyage.

L'ESSOR

À plusieurs reprises le poète indique que la terre est le seul espace habitable. Aussi décevante soit-elle, quels que soient les mirages d'un autre lieu, il y a une claire insistance sur le fait que l'aventure humaine se développe dans un seul ordre du réel. «S'en tenir au seul ici-bas» (C.P.F., p. 136) est une devise de cet ancrage terrestre. En d'autres termes, il n'y a pas d'accès possible à une autre dimension du réel, susceptible elle de donner la plénitude absolue et d'abolir la tension que suppose pour l'homme son être au monde:

Il n'est rien de plus que ce qui apparaît, nulle arrière-cour à cette maison de verre, nulle grotte sacrée à laquelle on accéderait par des chemins étranges» (C.P.F., p. 115).

Remarquons que cela n'empêche nullement la conscience poétique d'aimer ce lieu habité qui ne la comble pas. Les voyages, parallèlement, témoignent d'une insatisfaction qui fait bouger le poète mais aussi de son amour à cette terre:.

Où d'autres s'installent, je reste en partance. Refusant ici-bas de défaire mes valises. Mais ne me dites pas que je n'aime pas cette terre. Il y va d'autre chose. L'impossibilité de jamais tenir l'existence même pour un acquis. Toute chose m'est précieuse, pourtant rien ne me console (C.P.F., p. 58).

Le poète est donc bien au monde et l'assume ainsi que les limitations que cela implique. Et pourtant il reste en lui, nous semble-t-il, encore une aspiration vague à résoudre son être au monde dans une plénitude ou un vague absolu qui, tout en étant conscient que ceux-ci ne peuvent être atteints, le conduit à travers les lieux différents. Comme il l'affirme dans une brève phrase: «Réclamer l'impossible et désirer le simple» (C.P.F., p. 36), il est aussi bien conscient de cette aspiration que de l'impossibilité de la combler. Il est coincé pour ainsi dire entre son inexorable finitude et une aspiration à l'infini qui malgré tout se maintient en lui:

Tu vis dans l'interstice
 Entre la poussière et les dieux
 Coincé. Les doigts pris dans la porte¹¹.

Il constate que ce «curieux désir que nous avons du ciel, de l'amour, et de tout ce que nous ne pourrions jamais toucher des mains» revient et s'éloigne en lui¹². Le poète entend précisément par *lyrisme* une sorte de maladie, qui reflète la profonde tension de cet univers poétique:

Celle de qui ne saurait se résigner à ce que ce qui est ne ressemble pas à ce qui pourrait être. Rêvant la poésie comme l'amour, et le réel comme l'idéal. Il se trompe, il s'abuse, en dit trop, en fait trop. On ne peut pas compter sur lui; il ne sait pas tenir parole. Les mots le conduisent à leur guise. Il confond figures et visages, il mélange vraie vie et vie vraie. [...] Il ne sait rien mener à terme. Où ai-je attrapé ce virus?¹³.

Ce désir d'un impossible est-il vécu comme un tourment, comme une malédiction par le poète? Nous ne croyons pas, l'effort de celui-ci consistant en bonne mesure à apprendre à vivre avec lui, à apprendre à aimer la terre malgré lui, à vivre pleinement même si «L'immensité accourt vers toi pour te redire que tu n'es rien»¹⁴. Un effort pour éviter que la tension que suppose aspirer à l'impossible ne devienne une déchirure et ne fasse du lieu habité une prison. Peut-être même, un effort qui fait de cette tension inhérente non pas un obstacle, un empêchement mais, finalement, la substance même de

11 *Dans l'interstice*, op. cit., p. 7.

12 *Une histoire de bleu*, op. cit., p. 11.

13 *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 121.

14 *Ibid.*, p. 2.

cet univers poétique d'un *irréductible rêveur*¹⁵, comme il se dit lui-même, qui ne renonce point à ses rêves ni à sa froide lucidité.

Ce voyageur horizontal poussé par un désir irréductible d'essor, arrive-t-il à décoller, ne serait-ce qu'un instant? Trouve-t-il des moments de plénitude au cours de ses voyages? Avant de tenter de répondre à ces questions nous remarquerons que toute plénitude, tout absolu —si jamais fût-il atteint— dans cet univers poétique, appartient à l'ordre de l'ici-bas. C'est ainsi que nous lisons les phrases suivantes qui, par un tour de force symbolique, insistent pour ancrer dans l'ici-bas l'azur et le ciel malgré leurs connotations habituelles d'élévation:

J'appelle azur le ciel d'en bas, le ciel du fonds du puits. Dans l'encre, son reflet m'est rendu visible, presque proche, accueillant au visage soudain reconnu nimbé de clarté.

Sur le papier, j'appelle azur ce puits d'eau sombre, tel que le ciel lui-même, très loin, très haut, insiste pour s'y pencher (C.P.F., p. 177).

S'il est vrai que parfois le poète nous parle d'envol, ce qui pourrait nous faire penser qu'il a pu s'élever du ras des choses, c'est pour immédiatement s'ancrer dans l'ici-bas, faisant ainsi de celui-ci la seule mesure de son expérience: «J'appelle lyrisme ce mouvement qui consiste à s'envoler vers et à retomber dans» (C.P.F., p. 42), «Il n'est aucun savoir dans ces pages. Aucun envol qui ne soit le rebond d'une chute» (C.P.F., p. 131). Probablement, une étude des structures symboliques de cet univers poétique nous y révélerait une fréquente tentative d'inverser les connotations de hauteur dans les termes susceptibles de signifier ou symboliser l'absolu et la plénitude: azur, ciel, essor, élévation, idéal, etc.

Car, il convient de le préciser, malgré tout, il y a des moments qui se détachent avec force des autres au cours desquels la conscience poétique, sans pour cela accéder à un autre lieu, vit un certain bonheur. Moments d'accord essentiel entre la conscience poétique et le monde qui sont les seules traces de la plénitude dans l'absolu, humain ou divin, qu'il reste dans cet univers poétique. En outre, cette plénitude là où elle apparaît se trouve accompagnée de termes qui, par des moyens divers, tendent à l'atténuer, à la limiter aussi bien dans sa portée que dans sa consistance; et cela au point que, finalement, le lecteur en arrive même à douter qu'elle ait vraiment eu lieu. Ainsi, ces moments de bonheur sont des «*poches* d'espace et de temps»

15 Cf. *Une histoire de bleu*, op. cit., p. 87.

(C.P.F., p. 18), c'est «un *souvenir* des astres» que le poète tente fixer dans l'ici-bas (C.P.F., p. 93), c'est un bonheur dans une «sensation d'une vie *momentanément* allégée de son ordinaire, ou mieux installée en lui», ce sont les «trois *milligrammes* d'éternité» qu'espère au hasard le poète qui a compris qu'il ne percera pas les mystères des choses. Un passage d'*Une histoire de bleu* nous montre comment dans ces moments de plénitude, ici un soir sur le bord de la mer, et cela malgré l'indifférence du bleu, le monde semble soudain avoir un sens et être destiné au bonheur de l'homme:

L'inconnu prendrait soin de tout, et chacun saurait que sur cette terre il est à sa place, qu'elle est faite pour lui, que le malheur même n'y est qu'une erreur, un oubli bientôt réparé, ou l'état mal dégrossi du bonheur qui se dessine et dont le ciel du soir ne déliera pas la promesse¹⁶.

Et pourtant, l'usage des conditionnels *prendrait*, *saurait* suffit à atténuer l'affirmation et à laisser cet ordre et ce bonheur dans le domaine des possibilités, des désirs et non pas de l'accompli.

La dominante du déplacement est donc horizontale, quoique le poète, encore rêveur, garde des traces de ceux qui ont tenté d'échapper à la finitude en tentant de s'élever du ras des choses et d'accéder à un autre ordre, supérieur ou plus authentique, du réel. Mais l'attraction de l'ici-bas est si forte que ces traces mêmes, lorsqu'elles se présentent dans les moments de plénitude ou les effleurements de l'invisible, s'y ancrent avec force.

L'ESPACE DE L'ÉCRITURE

Il y a finalement une autre sorte d'espace visité par le poète: celui de l'écriture, celui de la page. Il observe, réfléchit, explore aussi bien les lieux qu'il parcourt que l'activité qu'il réalise pour nous en faire part, son écriture, et l'espace que celle-ci comble: la page. En premier lieu nous trouvons dispersés dans l'œuvre des textes qui nous indiquent comment cette écriture s'est déroulée et certains de ses enjeux. Ces indications nous paraissent importantes dans la mesure où elles montrent comment la conscience poétique conçoit son expérience. Par exemple, l'écriture y est présentée comme une activité dans le vif. Ce serait sa première dimension: écriture urgente constituée de notes prises rapidement au moment même de l'observation, de l'intuition, de la rêverie ou de la simple constatation: «Au retour de mes promenades, je recopie chaque soir sur un gros carnet les notes griffonnées en

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

marchant» (C.P.F., p. 23). De cette façon l'écriture devient une activité incorporée au déplacement qu'effectue le voyageur: c'est en se promenant qu'il prend les notes recopiées plus tard; on comprend qu'il puisse appeler *compagnons* la plume et le carnet¹⁷. Simultanéité du voyage et de l'écriture mais aussi continuité dans un même mouvement qui soude leur imbrication réciproque: «C'est curieux: quand le corps s'arrête et se repose un peu, la plume prend le relais. Écrire, c'est continuer» (C.P.F., p. 53).

Sans toutefois écarter pour certains textes un temps d'élaboration et de correction ajouté aux notes prises sur le vif, ce mode d'écriture fait de *Chutes de pluie fine* un ensemble de textes inachevé et imparfait. Inachevé parce qu'il n'y a pas de début ni de terme proprement dit à cette succession de textes: «Ce livre ne commence nulle part: juste une averse dans l'intervalle...» (C.P.F., p. 18), imparfait par un manque de sélection, de correction et d'équilibre. Mais ce ne sont point deux défauts: bien au contraire. L'achèvement et la perfection auraient contribué à rapprocher l'œuvre de modèles abstraits complets et, certainement, suggéré un apaisement des tensions, peut-être même un sens caché pour tout ou un absolu quelque part. Inachevée, hétérogène, imparfaite, *Chutes de pluie fine* est ainsi beaucoup plus réussie dans la tension qu'elle montre entre les limites de la finitude et les aspirations impossibles mais inévitables du sujet poétique. C'est le résultat non pas d'une écriture qui *cisèle*, sûre d'elle-même et de ses capacités, mais plutôt qui *tâtonne*, qui explore sans découvrir et perçoit ses limites et difficultés.

Ces liens entre l'écriture et le voyage se manifestent diversement dans l'œuvre par les fréquents rapprochements qui s'y établissent entre eux. Sans que cela constitue un ensemble de rapports complet, il n'est pas rare de trouver des réflexions ou des présentations de l'écriture similaires à celles qui apparaissent à propos du voyage, des lieux visités ou de l'expérience que le sujet poétique y a vécu. Le nœud de ces analogies se trouve dans le titre même de l'ouvrage: la chute de pluie, parsemée dans les différents lieux visités, se trouve fréquemment mise en rapport avec l'écriture: «Faire durer la pluie. Écrire comme elle» (C.P.F., p. 24), «Ce livre ne commence nulle part: juste une averse dans l'intervalle... Une chute de ciel, une chute de signes: ma table d'écriture et d'orientation» (C.P.F., p. 18), «Écrire est averse de neige» (C.P.F., p. 164), «Pluie fine sur le papier» (C.P.F., p. 13): l'homogénéité de l'écriture et des autres espaces dans cet univers poétique se manifeste par la présence d'une pluie imaginaire —avec certaines variantes— sur

17 Cf. C.P.F., p. 49.

la page, que l'on met en rapport avec les signes, avec la chute de signes de la plume sur celle-ci. Et ce n'est pas la seule analogie développée dans l'œuvre entre ce qui est du domaine de l'écriture et les éléments, naturels ou créés par l'homme, observés par le poète. Il y a en particulier deux passages où ce domaine est mis en rapport avec la mer:

Ce mouvement incessant de la mer vers la côte, telle est l'écriture qui s'obstine, elle aussi s'élançant «couchée», toujours alimentée par des lointains qui ne se rendent pas. Toujours finissante, mais recommençant, sur la page pareille au rivage où l'étoffe déchire son bleu et reprise l'ourlet de ses phrases (C.P.F., pp. 83-84).

Ce sont pourtant là deux largeurs, deux largesses, non de même étoffe, mais aux lointains presque identiques. L'un de lignes de légers signes monotones, l'autre de vagues et de vagues encore, sur la grande page bleue horizontale (C.P.F., p. 94).

Une conclusion s'impose de ces phrases: le poète regarde et explore par les analogies et la réflexion aussi bien les choses qu'il rencontre au cours de ses déplacements que l'écriture elle-même et son espace auquel il revient sans cesse: la page.

Il y a encore d'autres ressemblances: «le poète est un homme qui marche» nous dit l'auteur¹⁸; au chemin dans l'espace, que nous avons largement constaté dans *Chutes de pluie fine*, correspond maintenant une écriture perçue comme un chemin:

Des pages que lentement les mots recouvrent de ce qui n'est plus. Des phrases qui sont des ombres. Autre espèce de chemin, toujours se refermant en boucle, et qui ne va nulle part (C.P.F., p. 156).

Nous pouvons donner d'autres exemples de ces rapports: de même que le voyage et l'expérience des choses au cours du voyage ne mènent à aucune révélation, envol ou savoir décisif, le domaine de l'écriture lui aussi connaît des échecs similaires: «Les voyages, non plus que les mots, n'arrachent au silence son secret» (C.P.F., pp. 83-84), «Il n'est aucun savoir dans ces pages» (C.P.F., p. 131), «La langue est notre manière propre de ne pas comprendre» (C.P.F., p. 19). Et finalement, une analogie qui concerne un des nœuds de cet univers poétique: de même que la nature profonde de l'ici-bas est le rien, «le rien extrême par quoi toutes choses existent et se défont» (C.P.F., p. 117),

18 MAULPOIX, J.-M., *Le poète perplexe*, Paris, Jose Corti, 2002, p. 18.

que l'homme lui-même n'est que ce rien —«L'immensité accourt vers toi pour te redire que tu n'es rien»¹⁹—, l'écriture ne noircit pas le papier mais permet, au contraire de percevoir, le blanc de la page; un blanc que nous associons au silence, au vide, à ce même *rien* finalement:

Écrire est averse de neige. Quand le silence du ciel qui ne tient plus tombe sur la campagne et la mer en essaim d'abeilles froides. Ainsi arrive-t-il en pleine nuit que le ciel tout à coup inverse sa noirceur. Une floraison de blancheur dans l'obscur, telle serait la page qui se couvre de signes. Ce n'est pas l'encre qui noircit le papier mais plutôt ce blanc-là qui remonte et trouve une issue, faufile dans les interstices entre les signes sombres (C.P.F., p. 164).

Et, de plus, ce réveil du vide au fond de l'écriture, reprend l'image de la chute de pluie dans une averse de neige, contribuant ainsi à identifier l'espace de l'écriture aux espaces extérieurs.

CONCLUSIONS: «HABITER CETTE TERRE»

Quelle est l'attitude finale face au monde de cette conscience poétique qui se déplace dans l'ici-bas, sachant que c'est la seule demeure possible, mais qui ne renonce pas au désir de prendre l'envol vers ce vague absolu, azur ou ciel, qui pourrait procurer une plénitude et un savoir définitif, alors qu'elle n'obtient de cet ici-bas que de l'ignorance et, tout au plus, des *poches* de bonheur? «Je n'ai jamais eu d'autre projet que d'habiter cette terre. Les mots ne m'en sépareront plus» (C.P.F., p. 96) indique le poète: plutôt que d'accéder à un autre lieu il s'agit de faire habitable cet ici-bas. Les mots peuvent nous en séparer; d'où, à notre avis, l'écriture de *Chutes de pluie fine*, poésie brute, qui se veut inachevée, imparfaite, afin d'épouser par son profil même les limites de notre finitude. Mais est-il possible d'habiter pleinement la terre en conservant, en cultivant même, le désir d'essor vers un absolu, vers une plénitude et un savoir qui donne un sens complet à notre être au monde, alors que les tentatives se révèlent infructueuses? L'auteur, dans un récent essai, nous montre comment l'un et l'autre sont, dans un univers poétique, compatibles en principe:

Sauver en nous «l'instinct de ciel», ce n'est pas sauvegarder en dépit de tout, la promesse, ni continuer de s'orienter obscurément vers un «ailleurs

19 *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 2.

plus beau». C'est plutôt habiter l'ici sans se satisfaire de sa platitude, et s'inquiéter de la «profondeur» sans la transformer en mythologie²⁰.

L'ici est donc habitable même s'il est insatisfaisant dans sa platitude, même si son mystère nous inquiète. Reste un envol possible: celui de la parole du poète:

Je sais que je ne suis pas pourvu d'ailes. Juste deux sacs à l'intérieur pour la respiration. L'envol n'est que chant ou parole. Nos ailes, ce sont nos poumons (C.P.F., p. 14).

C'est dans l'écriture que se concentrent les restes de ces autres envols vers l'absolu, l'idéal ou la face cachée des choses. À ceci près que cet envol, finalement, se retient lui-même dans l'ici-bas ne serait-ce que dans la mesure où l'œuvre demeure hétérogène et inachevée, renonçant à l'équilibre et la perfection absolus. Et parallèlement, c'est là aussi que se retrouve la *raison d'être* que le monde n'offre pas à l'homme:

Ce toucher, j'y reviens. Plume d'or sur la page blanche. Recommencer, les yeux mi-clos. S'en tenir à ce geste qui se déplace à peine, les doigts serrés sur l'ébonite. Pourtant plus capable que tout autre de tracer mes lignes de fuite, là, par un chaud après-midi du mois d'août [...] Froissement d'un pas sur le papier. Je cherche des phrases comme on guette des voix ou des peaux. Dans la douceur du temps presque immobile, voici ma «raison d'être» (C.P.F., p. 156).

Mais le fait qui nous montre comment le maintien de ces rêves d'azur ne mène pas, dans cet univers poétique, à désertier le réel, est surtout la capacité qu'a la demeure terrestre, parcourue dans *Chutes de pluie fine*, de faire constamment revivre au voyageur l'aventure des choses et l'aventure de l'écriture, ce qui lui donne sa raison d'être. Ne pas trouver un sens au monde, se sentir perdu en lui, aspirer à l'impossible, ne mène nullement à un isolement des choses et des hommes mais bien au contraire, comme de nombreuses pages de *Chutes de pluie fine* le montrent, à éprouver un profond intérêt pour eux, un intérêt allant des mystères de la chose la plus simple aux misères des hommes que les hommes ont provoquées eux-mêmes dans leur histoire et leur société.

²⁰ *Le poète perplexe, op. cit.*, pp. 57-58.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MAULPOIX, J.-M., *Dans l'interstice*, Montpellier, Fata Morgana, 1991.

— *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

— *L'instinct de ciel*, Paris, Mercure de France, 2000.

— *Chutes de pluie fine*, Paris, Mercure de France, 2002.

— *Le poète perplexe*, Paris, Jose Corti, 2002.

EL RELATO BREVE EN LA PRENSA PERIÓDICA DEL SIGLO XIX: *LA REVUE FANTAISISTE*¹

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL
Universidad de Murcia

El siglo XIX coincide con el auge del periodismo, es —como dice Pierre Albert, un clásico de estos estudios en Francia— la época dorada de la prensa en Europa. Este medio de comunicación triunfa en todos los países occidentales en mayor o menor medida gracias a los progresos técnicos, a la liberalización y democratización de las instituciones políticas, a la generalización de la enseñanza.

El estudio de la prensa había sido abordado casi en exclusiva por los historiadores; sin embargo, cada vez más atrae la atención de los literatos y ello porque las páginas de estas publicaciones reflejan poderosamente desde el inicio del siglo con el Romanticismo el movimiento cultural y el mundo intelectual del periodo. Es más, no podría pensarse la literatura del siglo XIX sin el recurso constante a la prensa periódica. Escritores y periodistas, sin un estatus profesional claramente definido, se confunden, son casi una única cosa. Los ejemplos en Francia y en España —nuestros mundos más cercanos— son abundantes. Nombres muy importantes de las letras son periodistas y continúan colaborando en los periódicos incluso después de alcanzada la fama como creadores, y son muchas las publicaciones asociadas a escritores.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación BXX2000-1096, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Las reseñas bibliográficas, los artículos de crítica, las polémicas de los grandes acontecimientos literarios quedan reflejados en las páginas de la prensa periódica. Pero igualmente la literatura se publica en ella antes de su impresión definitiva en libro. Obras de teatro, novelas por entregas o poemas hacen su aparición en este medio escrito. Todos los géneros tienen cabida. Si la poesía, e incluso el teatro, se privilegia más en la primera etapa del siglo, la segunda mitad de la centuria, con el empuje de la industrialización y el triunfo del capitalismo, verá nacer un público más identificado con novelas y cualquier tipo de narración que se convierten en ingrediente esencial de estas publicaciones. Muy especialmente el relato breve encuentra en ellas su tarjeta de presentación, es parte de su materia prima hasta el punto que escritores convertidos en periodistas eventuales son capaces de pasar de la crónica periodística a la forma literaria, de diluir los *faits vrais* o los cuadros de costumbres en relatos de ficción. Muchos de ellos —Clarín, Maupassant, Pardo Bazán, Zola—, casi profesionales del periodismo, no sólo ilustran la historia de la narrativa breve, sino que dejaron una obra articulística importante, y esta práctica asidua de escritura tuvo sus repercusiones en la otra, en la más literaria. Muchos relatos cortos de los más conocidos escritores del siglo tuvieron su plena autonomía en estas publicaciones antes de la recopilación posterior y otros muchos permanecen aún en el olvido de la prensa periódica.

Y es que esta centuria es también la época dorada del relato breve porque es en estos momentos cuando alcanza la autonomía y el reconocimiento literarios, cuando entra a formar parte de la historia literaria con pleno derecho.

El relato breve es un género amplio y diverso, sin modelo único, como tampoco lo tiene la novela o el poema. Definirlo exhaustivamente o con determinación conculca las características mismas de un género que está en constante movimiento y evolución. Los relatos del siglo XIX en particular son muy variados: realistas o fantásticos, de humor o de miedo, parisinos o provincianos, aristocráticos o burgueses, costumbristas, científicos, de amor, de guerra, de muerte... La diversidad es infinita, incluso dentro de los propios cultivadores. Y se hace difícil aplicar modelos narrativos estrictos aunque en ellos se acumulen elementos formales y estilísticos similares. La brevedad, la veracidad de la historia relatada, los signos de oralidad, la sorpresa, el privilegio del instante, del detalle, la sugerencia, todo y nada sirve para definir un relato breve que responde a características del momento y a su forma de difusión.

Desde sus orígenes, esta forma narrativa arrastra especialmente en Francia importantes problemas terminológicos por la utilización variada que épocas y autores fueron estableciendo. Ya en este siglo XIX, ni críticos literarios y autores definen taxativamente el género, aunque ya lo dotan de autonomía cre-

adora propia e independiente y las reflexiones teóricas a propósito del mismo abundan, ni se ponen de acuerdo en cuanto a sus denominaciones. La inmensa mayoría de los apóstoles del género, desde un Mérimée a un Maupassant, no mostraron interés en etiquetar cuidadosamente sus relatos. Y siguen pululando las designaciones de *nouvelles*, *contes*, *histoires*, *récits*, *scènes*, *historiettes*, *légendes*, *chroniques* y hasta *romans* con sus dobles correspondientes: *contes et récits* o *contes et nouvelles* que dan nombre a recopilaciones, volúmenes colectivos o textos aislados, cuestiones todas ellas inventariadas² por René Godenne, sin lugar a dudas el crítico más importante de la *Historia de la nouvelle francesa*, quien contribuye con sus últimos artículos a desbrozar la historia del género en un siglo particularmente complejo desde el punto de vista narrativo. Periodo que produjo obras maestras e incluso de los mejores prosistas, algunos fueron casi exclusivamente *nouvellistes*. Autores como los citados Mérimée o Maupassant, y otros como Gautier o Villiers reciben continuas aportaciones de estudiosos y críticos. Algunos como Balzac, Stendhal o Zola brillan más por sus grandes novelas que por las incursiones que realizaron en el género. Pero son muchos, muchísimos los cultivadores que quedan por estudiar y muchos los relatos por rescatar que permanecen en el olvido de la prensa y las revistas periódicas. Todos ellos —textos y creadores— contribuyeron a la confusión terminológica.

Una prensa periódica más específica es la constituida por las revistas culturales en cualquiera de sus manifestaciones y denominaciones: revistas artísticas, literarias o ilustradas. Ellas también adquieren un auge inusitado y progresan en paralelo con el siglo. Estas revistas nos hacen comprender las inquietudes artísticas y literarias, nos exponen las ideas y las sensibilidades del momento, sirven para provocar debates y despertar conciencias, para explorar nuevos campos de creación. Su importancia como órganos de difusión creadora literaria no es comparable a la que tiene en la actualidad, donde son pocas las revistas de esta índole si las comparamos con las revistas existentes de crítica literaria o de metodología, normalmente asociadas al mundo académico y universitario. No ocurre así en las revistas del siglo XIX en las que la crítica se entremezcla con las obras de creación.

La *Revue fantaisiste*³, revista quincenal de vida efímera, ya que sólo publicó diecinueve números entre el 15 de febrero de 1861 y el 15 de

2 Muy recientes los inventarios publicados en 1997 y 2002 sobre el siglo XIX.

3 Acaba de aparecer publicado, cuando redactaba este artículo, un volumen titulado *La Fantaisie post-romantique*. Cf. CABANÈS, J.-L. - SAÏDAH, J.-P. (éds.), *La Fantaisie post-romantique*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, fruto de un coloquio celebrado en la Université de Bordeaux en 1999. Al margen de la presentación y de algún artículo sobre el

noviembre del mismo año, es el ejemplo del que nos vamos a valer para atestiguar la importancia de estas formas breves.

Casi todos los movimientos literarios se constituyen alrededor de una o varias revistas y muy especialmente en la segunda mitad de la centuria decimonónica. La revista que nos ocupa fue fundada y dirigida por Catulle Mendès y, a pesar de su corta vida, jugó un papel fundamental en la floración del movimiento literario del Parnaso, años antes del primer *Parnasse contemporain*. Estamos ante un claro ejemplo de cómo en ocasiones las generaciones y movimientos literarios se definen y demarcan antes por sus revistas que por sus propios libros.

La *Revue fantaisiste* es una publicación fundamentalmente literaria aunque también se ocupa de otras artes como la música y la pintura. De hecho, en algunos de sus números existe una sección titulada «Revue musicale», como también publicó en ella Théodore de Banville en varias entregas «Le Salon de 1861», que no son sino artículos de crítica pictórica que nos recuerdan los conocidísimos «Salons» de Baudelaire. Además la revista aparece ilustrada con aguafuertes de Rodolphe Bresdin, apodado «Chien-Caillou» por Champfleury como el célebre personaje de su relato homónimo, quien era un acuarelista muy conocido en la época, autor de un fabuloso repertorio fantástico⁴, de grabados extraños en los que mezcla sabiamente realismo e imaginación, con una perfecta maestría de los juegos de luz y de sombra, de los blancos y negros.

La revista aparece constituida por algunas secciones fijas —algo habitual en este tipo de publicaciones—, si bien es cierto que experimenta cambios casi de un número para otro. «Revue du mois», «Bulletin bibliographique», «Revue musicale» (que acabo de mencionar), «Revue dramatique», «Revue de la quinzaine», «Théâtres» constituyen sus diferentes apartados, así como artículos concretos sin vinculación con estas secciones.

Su primer número se abre por una carta de Jules Noriac sobre la *fantaisie*, artículo de inculpación que intenta demostrar que la fantasía no existe y que por esta razón se niega a participar en la revista. La publicación de la misma —como indica el director en nota a pie de página— prueba su existencia. El propio Mendès lanzó su respuesta en la segunda entrega de la revista. La palabra «*fantaisie*» estuvo en boga a partir de la época romántica para caracterizar la libertad creadora. Así se denomina un poema de Nerval;

concepto de *fantaisie*, quiero citar el estudio de Jean-Louis Cabanès, «La Fantaisie dans la *Revue fantaisiste*: éthos, tonalités, genres», in CABANÈS, J.-L. - SAÏDAH, J. P., *op. cit.*, pp. 111-144.

4 Incluyo una reproducción de dos grabados de la revista al final del artículo.

Gaspard de la nuit es subtítulo de *Les fantaisies de Aloysius Bertrand* por su propio autor, y también Champfleury publicó tres recopilaciones de relatos con los subtítulos de *Fantaisies d'hiver*, *Fantaisies d'été* y *Fantaisies de printemps* (*Chien-Caillou*, *Feu Miette* y *Pauvre Trompette* respectivamente). Y así en este sentido utilizan el adjetivo *fantaisiste* los poetas del primer cenáculo parnasiano.

En la *Revue fantaisiste* publicaron conocidísimos escritores del momento, algunos de una gran relevancia posterior. He mencionado a Banville, pero también Baudelaire publicó en sus páginas, en varios números, sus *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, artículos que recogen impresiones críticas de autores del momento como Victor Hugo, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Barbier, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Gustave Levasseur, Théodore de Banville, Pierre Dupont y Leconte de Lisle. El mismo Baudelaire publica por primera vez en el nº 18 de la revista, penúltimo de los editados, algunos de sus célebres poemas en prosa (*Le Crépuscule du soir*, *La Solitude*, *Les Projets*, *L'Horloge*, *La Chevelure*, *L'Invitation au voyage*, *Les Foules*, *Les Veuves* y *Le Vieux Saltimbanque*). Otro creador también conocido participa en la revista en su doble vertiente de crítico y escritor. Se trata de Champfleury, el denominado por George Sand «apôtre du réalisme», quien, al margen de un relato que posteriormente citaré, publica dos artículos de crítica literaria titulados «De la fausse science et de la prétendue ignorance» y «De la littérature populaire en France».

Otros no han gozado de gloria posterior, como el citado Noriac (1827-1882), periodista, dramaturgo y director teatral, autor de novelas poco conocidas como *La bêtiise humaine*, que recibe precisamente una crítica en el nº 5 de la revista por parte de Alcide Dusolier, y un libro humorístico: *La vie en détail: le 101^e Régiment*. Por su parte Dusolier fue político y colaborador habitual de muchos periódicos, en algunos de los cuales utilizó seudónimos diferentes.

Otro articulista es Jules Andrieu (1837-1882) quien presenta en el nº 9 un artículo crítico sobre *Valvèdre*, a propósito de la publicación ese año de la novela de George Sand en la conocidísima *Revue des deux mondes*. Este crítico es conocido posteriormente por haber escrito un texto titulado *Notes pour servir à l'histoire de la Commune de Paris en 1871*, que refleja su experiencia como comisario de los servicios públicos en tiempos de la Comuna. Muy conocido fue también Charles Asselineau (1821-1874), quien publica varios artículos en la revista. El primero en el nº 12 titulado «Le Paradis des gens des lettres». Un segundo en un número posterior sobre «Jules de la Madelène» que nos ilustra sobre la figura de este novelista y

autor de relatos cortos. También es objeto de su atención Gérard de Nerval en un artículo del mismo nombre. Su última participación trata sobre «Les sept péchés capitaux de la littérature: l'orgueil». Asselineau, escritor y bibliófilo, es ante todo un crítico literario de gran solvencia en su época, quien colaboró en muchas publicaciones y cuyos artículos serán recogidos y publicados en volúmenes posteriormente.

La poesía está bien representada en la revista con poemas de Villiers de Vacquerie, de Monselet, de Noriac, de Daudet, de Banville, de Bouilhet, de Gautier, de Glatigny, de Louise Colet, del propio Baudelaire y, cómo no, del director de la revista, Catulle Mendès. E igualmente la crítica poética con artículos como «Deux poètes de notre temps: Agrippa d'Aubigné —Jean de Vauquelin» o «Les précurseurs de la poésie moderne: André Chénier—Lemercier» firmados por Hippolyte Babou (1824-1878), periodista quien parece ser que fue el que sugirió el título de *Les Fleurs du mal* dado por Baudelaire a su célebre libro de poemas.

Aunque en menor medida, el otro gran género literario que tiene presencia en la *Revue fantaisiste* será el teatro representado en sus secciones críticas, con estudios específicos como el de «Corneille romantique» o el artículo sobre Hippolyte Babou, quien también fue actor y con dos textos dramáticos de autores muy conocidos. Alphonse Daudet publicará la moralidad *Les huit pendus de Barbe-bleue* mientras que Catulle Mendès ofrecerá su comedia *Le roman d'une nuit* en el número del 15 de mayo. Esta obra será objeto de una condena y la propia revista sufrirá un proceso cuya sentencia fue pronunciada el 26 de julio de ese mismo año, siendo el autor y director de la revista, Catulle Mendès, condenado a un mes de cárcel y a pagar 500 francos de multa más las costas del proceso. El nº 12 de primero de agosto recoge en una nota estos avatares.

Por la importancia de su autor no quiero dejar de mencionar los textos de Edgar Allan Poe que aparecen traducidos en la publicación. Se trata del relato corto *Les lunettes* (en dos entregas) traducido por William L. Hugues. El mismo traductor ofrece igualmente unas escenas de un drama inédito del escritor americano, *Politien*. El número que cierra la *Revue fantaisiste* verá publicada la traducción de *Eleonora* por Baudelaire.

Pero es sin duda alguna el relato corto aquella forma literaria que mejor está representada en esta revista. Al margen de los citados de Poe, son veinticinco los relatos aparecidos a lo largo de los diez meses de su publicación. Algunos tienen denominación genérica como *L'âme du violoncelle* denominado *légende*; el *conte en vers* titulado *Louise*; *La valse des adieux*, *La Duchesse d'Erquelines* y *Antoinette* designadas como *nouvelles*; el *rêve* *Un quadrille* y el *conte rustique* *De la finesse qu'employa Niaque le damné*

pour aller en paradis, lo que corrobora la afirmación anterior sobre la problemática terminológica para con este género narrativo. Casi todos se caracterizan por su brevedad, aunque algunos como el de Champfleury ocupan 18 páginas y *Le dernier Londrès* y el citado de *Louise* aparecen en dos entregas.

La inmensa mayoría de los autores de estos relatos son casi desconocidos para la literatura actual, pero todos, sin embargo, y como podremos comprobar, de prestigio y reconocimiento en la época de publicación de la revista. Literatos en términos generales, simultanearon la faceta creadora con la colaboración periodística. Los datos sobre estos escritores escasean y son pocas las obras de éstos que han sido reeditadas con posterioridad a la primitiva edición, aunque es bien cierto que las bibliotecas electrónicas están haciendo posible el acceso generalizado a una parte interesante de esta producción.

Entre estos autores, he de decir que es Catulle Mendès, por ser la máxima voz de la revista, el único que nos ofrece seis relatos: *Le dernier Londrès*, *Madeline Bluet* y *La légende d'un premier amour* dentro de la sección «La vie en bleu», título muy sugerente para unos relatos de ficción. El primero de los relatos nos cuenta una historia del hombre que quiere suicidarse por amor mientras consume su último puro. *Madeline Bluet* es una adolescente de dieciséis años quien sola y desamparada en la vida encuentra el amor en Gaspard. El último de estos relatos de Mendès, rozando la prosa poética, nos introduce en la historia de Denise, de quien el narrador está enamorado. Un día éste se siente tentado por tres jóvenes y desaparece con ellas sin esperar a su amada. A su regreso la encuentra muerta. En la sección «Nouvelles antiques», el relato *La joueuse de flûte* nos acerca también en una prosa poética al mundo de la Antigüedad en un canto a la belleza espiritual frente a la belleza física. Los dos últimos relatos, *La valse des adieux* y *Le pied gauche de Fulvia* no se hallan dentro de ninguna sección. El primero de ellos recoge el tema del cansancio en el amor, de la búsqueda de un nuevo sentimiento con otra pareja aunque al final es el amor el que triunfa entre Louise y Jacques. También de amor, teniendo como protagonista el pie de la bella Fulvia, es la historia del último de estos relatos. Mendès (1841-1909) es quizá hoy en día más conocido como poeta que por sus otras facetas literarias en las que gozó de gran popularidad en su momento. Ensayista, dramaturgo, crítico literario y pictórico, es también autor de muchos relatos cortos aunque este aspecto de su producción no haya tenido trascendencia posterior. La fundación de la *Revue fantaisiste* y los esfuerzos realizados para la creación del primer *Parnasse contemporain* hacen de él uno de los artífices de este movimiento poético.

Léon Gozlan (1803-1873), más ligado a la generación precedente, participa en la revista con el relato *Le fantôme de la rue de Tournon* que posteriormente, en 1864, será incluido en el volumen *L'Obole des conteurs*, conjunto de 23 textos publicados por Hachette bajo la iniciativa de la «Société des gens des lettres»⁵. Gozlan fue muy conocido y reputado en su época, como periodista y escritor. Autor de teatro (*La Main droite et la Main gauche*, *Notre Dame des Abîmes*), de novelas (*Les émotions de Polydore Marasquin*, *Histoire d'un diamant*, *Aristide Froissart*, *Le baril de poudre d'or*, *La Marquise de Belverano*) y de cuentos (*Contes et nouvelles*), mantuvo una estrecha amistad con Balzac, lo que le llevó a escribir los ensayos *Balzac en pantoufles*, *Balzac intime* y *Balzac chez lui*. El relato de Gozlan es el único de todos los publicados en la revista que se acerca a una visión fantástica. Una dama vestida de blanco, con su traje de recién casada pasea por las calles de París. Un halo de misterio la envuelve. ¿Poder magnético? ¿Sonambulismo? La narración acaba bruscamente cuando el protagonista se despierta. Todo había sido un sueño.

Aurélien Scholl⁶ (1833-1902) inicia prontamente su carrera literaria con la publicación en su Burdeos natal de poesías. Narrador (*Les Amours de cinq minutes*, *L'Amour d'une morte*) y dramaturgo posteriormente (*L'Amant de sa femme*), alcanza sin embargo la fama y el reconocimiento públicos a su llegada a París por su colaboración en numerosas revistas y periódicos del momento, *Le Corsaire*, *L'Éclair*, *Le Mousquetaire* o *L'Artiste*. También en *L'Illustration* y *Figaro*. En este último redactaba una sátira semanal («Les Coulisses»). Fundó igualmente algunas publicaciones como *Le Satan* o *La Silhouette* y sobre todo el periódico satírico *Le Nain jaune* en concurrencia con *Figaro*, que acababa de dejar, y en el que redactaba bajo el seudónimo de Balthazar. Dos relatos nos ofrece en la *Revue fantaisiste: La Duchesse d'Erquelines* y *Rouge, blanc et noir*. En cuanto al primero, se trata de un dúo de amor entre Robert y la Duquesa, quien le propone el matrimonio al primero. Pero todo es una pura diversión puesto que ella no puede casarse. La segunda de las historias de Scholl nos introduce en el mundo oriental. Un príncipe se enamora de una campesina a quien lleva a palacio pero la reina madre la hace desaparecer. Sin saberlo el príncipe, la busca desesperadamente y la va encontrando metamorfoseada en distintos elementos de la

5 Repertoriado por Godenne en el año 2002.

6 Recientemente se ha publicado un artículo de Pierre-Jean Dufief sobre este autor: Cf. DUFIEF, P.-J., «Aurélien Scholl, fantaisie et codes journalistiques», in CABANÈS, J. L. - SAÏDAH, J.P. (éds.), *op. cit.*, pp. 155-170.

naturaleza con colores diversos. El amor es eterno, éste es el simbolismo del relato.

Léon Cladel (1835-1892), quien inició sus actividades literarias en esta revista, publica un año después la novela *Les Martyrs ridicules*, prologada por Baudelaire. Prólogo que fue publicado previamente en un artículo de la *Revue fantaisiste* en la sección «Livres» antes de la edición definitiva del libro por Poulet-Malassis y en el que leemos frases como éstas:

La pénétration psychique de M. Cladel est très grande, c'est là sa forte qualité; son art, minutieux et brutal, turbulent et enfiévré, se restendra plus tard, sans nul doute, dans une forme plus sévère et plus froide, qui mettra ses qualités morales en plus vive lumière, plus à un [...] Le discours est très éloquent et très enlevant, malheureusement la note personnelle de l'auteur, sa simplicité révoltée, n'est pas assez voilée. Le poète, sous son masque, se laisse encore voir [...] Les personnages de M. Cladel ne reculent devant aucun aveu; ils s'étalent avec une instructive nudité...

A esta novela le siguen otras muchas más, así como *Les Va-Nu-Pieds* (1873), volumen de relatos cortos. Novelista olvidado, recientemente las «Éditions du Lérot» han publicado su novela *INRI* (1998) sobre la revuelta parisina de la Comuna y el enfrentamiento con la Francia departamental. Cladel colabora en la revista con dos relatos. El primero está dedicado a Baudelaire y lleva por título *Aux amours éternelles!* El segundo es *Huit jours dans les nuages*. Los dos nos introducen en el mundo de la fantasía. En *Aux amours éternelles!* Malò Verdad es el ser que desenmascara a la humanidad, quien destroza las ilusiones de los amantes. *Huit jours dans les nuages* nos describe la pugna entre dos amigos, uno cree en el amor, el otro no. Amor es vida y es muerte. Pero la rivalidad surge entre los dos por una misma mujer quien no los merece a ninguno de los dos.

Les amours d'une cétonie es un relato de Jules Claretie (1840-1913) quien, como muchos de los autores que estamos nombrando, abordó casi todos los géneros: historiador, novelista (*Monsieur le Ministre*, *Le Million*, *Le Prince Zilah*) fue muy conocido en la época por sus cargos institucionales de Presidente de la *Société des Gens des Lettres* y de la *Société des Auteurs dramatiques*. También colaboró en otros periódicos como *Figaro* o *Temps*, siendo el crítico teatral de *L'Opinion nationale*, *Le Soir* y *La Presse*. *Les amours d'une cétonie* es un cuento muy breve, a manera de fábula, sobre el amor inconstante entre una rosa y una cetonia.

Hégésippe Moreau (1810-1838) es el único de los autores que no estaba vivo en el momento de la publicación de la revista. Su relato *La*

*Dame de coeur*⁷, con el subtítulo de «Extrait des confessions d'un vieil enfant, ouvrage inédit» fue publicado en vida del autor en una revista de moda —como se recoge en una nota a pie de página— y esta revista no es otra que *Le petit Courrier des Dames*, que vio aparecer este texto de Moreau el 20 de septiembre de 1836. Se trata, pues, de una reproducción del mismo texto que nos cuenta las predicciones de un echador de cartas enamorado de una actriz. Llama la atención la inclusión en esta revista del relato de un poeta romántico desaparecido hacia ya bastantes años.

Eugène Muller (1826-¿?), literato francés, primero dibujante, fotógrafo, grabador y director de la conocida revista *Musée des familles*, se dedicó posteriormente a su carrera de novelista y autor de relatos breves (*Récits enfantins*, *Contes rustiques*, *Récits champêtres*). El texto que nos ofrece, de amplio título, *De la finesse qu'employa Niaque pour aller en paradis* aparece con una nota a pie de página donde se nos indica que el relato pertenece al volumen de cuentos inéditos *Les dires du pâtre*. Es la historia de un gran pecador quien cuando ve que se acerca su última hora, establece un pacto con Dios. Su astucia le vale el cielo tras su muerte pero el relato acaba con una moraleja: más vale utilizar el trabajo y la honestidad.

Antoinette es un relato de Charles Joliet (1832-1910), quien como la inmensa mayoría de los escritores citados, cultivó todos los géneros y colaboró en periódicos y revistas. *Antoinette* no es sino un encuentro casual entre dos seres, unas adivinanzas, una relación con principio y sin fin. Un juego de palabras y situaciones.

El novelista, crítico, dramaturgo y traductor de obras inglesas, Louis Dépret (1837-1901), es autor de varios volúmenes de relatos breves (*Contes accélérés*, *Contes de mon pays* y *Nouvelles anciennes*). Colaboró en la *Revue fantaisiste* con dos relatos: *Une fête d'amour* y *Voyage mélancolique*. El primero de ellos nos narra las inquietudes de un poeta enamorado que espera a su amada. El segundo es la historia de un hombre devorado por la pérdida de su amante que se lanza a recorrer el mundo.

También Gabriel Guillemot colabora con tres títulos: *Un quadrille*, *Les griffes roses* y *Le portrait de Madeleine*. Guillemot (1833-1885) es asimismo periodista y autor de obras de teatro y novelas. El primer título nos cuenta la historia de Raoul Malterre, un mujeriego quien jura, tras un fra-

7 Este relato fue reunido posteriormente en el volumen *Contes à ma soeur*. Cf. *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (reimpresión de la ed. de 1890). Este volumen apareció dentro de *Le Myosotis: petits contes et petit vers*, libro publicado en 1838 por Desessart.

caso, que nunca amaré a una mujer más de doce meses. Tras muchas aventuras, conoce a Marietta. De ella está perdidamente enamorado pero ha de ser consecuente con su juramento. El amor triunfa tras una historia rocambolesca de cambios de parejas. La segunda de las historias nos relata la inconsistencia del amor de una jovencita, Marguerite, que tiene dos enamorados, Édouard y Lucien. En la última, el barón de Verneuil nos cuenta la historia de su amor desde niño por una danzarina a quien encuentra muchos años después. El relato finaliza de una manera ambigua al desconocer si es verdad que aquélla a la que hace su mujer existe o no en la realidad.

Antonin Mulé (1836-¿?), escritor y sobre todo periodista, firma un relato titulado *L'âme du violoncelle*, que, como el título indica, es una mistificación sobre el alma de un violonchelo.

Théodore de Banville, colaborador habitual de la revista, nos ofrece en la sección «Contes parisiens» un breve relato titulado *L'Armoire*, historia de un pintor de tres espléndidos cuadros, sólo pintados cuando su amada está con él. Céliane lo abandona en tres ocasiones y regresa de nuevo junto a él. Se trata de un relato sobre el poder de la creación artística. Banville (1823-1891), más conocido por su poemas parnasianos, es autor, igualmente, de casi una veintena de obras de teatro y de volúmenes de narraciones breves. Como casi todos los escritores que estamos detallando fue cronista y periodista asiduo de revistas del momento: *L'Artiste*, *Le Charivari*, *La Silhouette*, *Le Corsaire-Satan*, *La Revue de Paris*, *La République des Lettres*, *Gil Blas* o *Figaro* por citar las más reputadas.

Probablemente sea hoy en día Champfleury (1821-1889) el único, de los autores representados con sus relatos, cuya obra cuentística siga despertando el interés de la crítica. *Les Enfants du professeur Turck*, publicado en la tercera entrega de la revista, ha sido objeto recientemente de una edición junto con otras *nouvelles* del autor⁸. El relato nos cuenta las aventuras de un sabio excéntrico, muy en el gusto del autor, quien sin tiempo que perder en su azarosa vida científica, descuida desde el comienzo de su unión las obligaciones maritales hasta el punto de creerse el padre de los dos hijos que su mujer ha engendrado con el jardinero, cansada ya de no ver su matrimonio consumado. Los cuentos y narraciones breves⁹ de Champfleury han recibido el

8 CHAMPFLEURY, *Le Violon de faïence. Les enfants du Professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, Genève, Droz, 1985.

9 Cito además LEULLIOT, B. (éd.), *Pauvre Trompette. Fantaisies de printemps*, Paris, Éditions des Cendres, 1988; LEULLIOT, B. (ed.), *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*,

apoyo de los investigadores que ven en esta parcela de su producción narrativa una originalidad y modernidad que escapa a las largas novelas del autor.

Dos textos, de autores prácticamente desconocidos y sobre los que no he podido acceder a ninguna información, cierran el amplio inventario de relatos breves. Se trata de *Louise* de Émile Rub y *As you like it* de Hippolyte Nazet. El primero de ellos es un cuento en verso —el único de todos los descritos— que nos narra la historia de los amores de Arthur y Louise. Él se ha cansado de ella y recurre a una estratagema para dejarla con honor. El breve relato de Nazet es una interpretación de sueños sobre el amor a través de fantasías de hadas.

Sin entrar en un estudio detallado de los relatos y sus implicaciones directas con la «fantaisie» de la que hace gala la revista¹⁰, he querido poner de manifiesto la importancia de la prensa periódica en la recepción de las formas breves narrativas. A su vez estos relatos son ingredientes esenciales y habituales en las páginas de las publicaciones de la centuria y no exclusivamente en revistas de índole literaria. Y es que son muchos los elementos, como así lo ponen de manifiesto los críticos¹¹, que hacen que exista una sinergia especial entre relato breve y prensa. Su brevedad, su esencialidad, la importancia de la palabra exacta. Como indica Peñate, la prensa puede ser como un primer esbozo y un hecho o una noticia se puede constituir en materia prima de un relato posterior al tiempo que sirve de compensación, sobre todo en la prensa diaria, ante lo vertiginoso de la lectura de noticias. Probablemente hoy en día sea casi en exclusiva el único género literario que permanece para el gran público recogido en los suplementos literarios semanales.

Muchos autores han quedado injustamente olvidados en las páginas de estas revistas decimonónicas, revistas que en muchos casos sirvieron de tribuna para grandes autores y para los movimientos de vanguardia. Mi interés, dentro del proyecto en el cual se inserta este trabajo, ha sido la de constatar la conveniencia de realizar el vaciado de estas publicaciones no sólo para recuperar algunos textos sino también para poder establecer la historia definitiva del género en este periodo.

París, Éditions des Cendres, 1988 y LEULLIOT, B. (éd.), *Feu Miette. Fantaisies d'été*, París, Éditions des Cendres, 1989.

10 Trabajo ya realizado por Cabanès (cf. Bibliografía).

11 Cf. Los artículos de Peñate, Ávila y Ezama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, P., *La Presse française*, Nancy, La Documentation française, 1979.
- *Historia de la prensa*, Madrid, Rialp, 1990.
- ÁVILA ARELLANO, J., «La prensa y los géneros literarios en la etapa realista», in PALOMO, M. P. (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 229-276.
- CABANÈS, J.-L., «La Fantaisie dans la *Revue fantaisiste*: éthos, tonalités, genres», in CABANÈS, J.-L. - SAÏDAH, J.-P. (éds.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 111-144.
- DUPUIT, Ch., «Presse et littérature à la fin du siècle», *Europe*, nov.-déc., pp. 751-752, 111-121, 1991.
- EZAMA, Á., *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 1992.
- GODENNE, R., «Un premier inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle: d'*Eulalie de Rochester, vicomtesse de ****, nouvelle vendéenne (1800) de Mme. de La Serrie aux *Contes de l'épée* (1897) de M. De Brissay», in *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 323-376.
- «Nouvel inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle. D'*Atala* (1801) au *Livre de nouvelles* (1898)», *Histoires littéraires*, 10, 2002; <http://www.histoires-litteraires.org>
- LEULLIOT, B. (éd.), *Pauvre Trompette. Fantaisies de printemps*, Paris, Éditions des Cendres, 1988.
- *Chien Caillou. Fantaisies d'hiver*, Paris, Éditions des Cendres, 1988.
- *Feu Miette. Fantaisies d'été*, Paris, Éditions des Cendres, 1989.
- PEÑATE RIVERO, J., «La prensa, el cuento literario y Galdós», in *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Pórtico, 2001, pp. 41-63.
- Revue fantaisiste (1861)*, Genève, Slatkine, 3 vols., 1971.



Ángeles Sirvent Ramos (ed), Espacio y texto en la cultura francesa, Alicante, 2005

ESTUDIO DE UN ESPACIO MARGERITIANO: LA ISLA

ANA MARÍA PÉREZ LACARTA

*Facultad de Traducción e Interpretación de Soria
(Universidad de Valladolid)*

Más allá de los dominios del geómetra, existe un espacio que no es material ni objetivo: su configuración se encuentra en el imaginario del escritor y sólo podemos acceder a ella a través de la transposición que el propio autor nos ofrece de la misma. Tomando esta idea como punto de partida, en nuestro viaje por tierras margeritianas llevaremos a cabo un topo-análisis que incluya no sólo las imágenes del «espace heureux», sino también aquéllas que provienen de vivencias negativas¹. Examinaremos los distintos tipos de isla que aparecen en la producción literaria de un hombre prolífico y polifacético que halló, en la localidad lemosina de Isle, el refugio idóneo para poder crear; si bien, nos gustaría precisar que nos ceñiremos a la primera acepción del término latino *insula*, es decir, al significado geográfico de la palabra. Ateniéndonos a dicha definición entendida en sentido amplio, abordaremos inicialmente aquellas porciones de tierra rodeadas de agua dulce, antes de desembarcar en diversos parajes circundados por el mar.

Por lo que respecta a las islas que emergen en el cauce de un río, hemos de decir que, por pequeñas que sean o por insignificante que parezca el papel que desempeñan en las novelas de Robert Margerit, siempre resultan signi-

1 BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1972, se limita a realizar una «topophilie», lectura parcial que habría de completarse con lo que Éric Fougère, *Les voyages et l'ancrage: représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 97 denomina una «topophobie».

ficativamente pertinentes, ya sea como simple refuerzo o como pilar simbólico de la obra.

En *La terre aux loups*², la breve descripción de la isla de Puteaux anuncia el final de la carrera militar de Lucien de Montalbert, joven coronel que sabe que, tras su último combate, pasará a la reserva y que se resiste a admitir que no volverá a prestar servicio en el ejército: la ausencia total de movilidad de las hojas de los álamos y las raíces cubiertas de limo insisten en la idea de estancamiento. A diferencia de esta especie de hito que señala el ocaso profesional de un hombre todavía apto para desempeñar las funciones correspondientes a su graduación, el islote de *L'île des perroquets*³ que aparece en medio del río Alguna constituye el umbral que han de atravesar las piraguas que trasladan a los piratas a un lugar más seguro del cayo de los Papagayos. Islote dentro de la isla, este espacio separa dos corrientes: la que se dirige hacia el mar y la que fluye bajo una espectacular bóveda vegetal antes de desembocar en la cala que cobijará a partir de entonces a los protagonistas. Éstos tienen que pasar por debajo de una de las raíces de las inmensas ceibas que pueblan el islote, arco retorcido e irregular que da paso a un terreno hasta ahora inexplorado, pero que les resultará acogedor y sorprendente.

Por lo general, en las islas de los ríos margeritianos reina la calma. La sensación de placidez aumenta cuando se trata de un enclave de la gran ciudad que además cuenta con un pequeño parque frecuentado por niños que vienen a jugar acompañados de sus madres, ancianos que se entretienen haciendo dibujos en la tierra con sus bastones o parejas que encuentran un banco en el que poder hacerse confianzas⁴. Y se aprecia de manera especial en periodos turbulentos como el que le toca vivir a Fernand, personaje de *L'amour et le temps*⁵ que recuerda a Ovidio y a los poetas griegos mientras vigila las cañas que ha echado al agua que contornea la isla de Louviers y que, obsesionado con los encantos femeninos e influido por los lienzos y esculturas que han sabido representarlos con maestría, se deleita imaginando a diosas y a ninfas adormecidas o en escenas de baño; si bien, las descargas de fusilería le sobrecogen e interrumpen sus ensoñaciones mitológicas.

2 MARGERIT, R., *La terre aux loups*, Paris, Phébus, 1986, p. 114.

3 MARGERIT, R., *L'île des perroquets*, Paris, Phébus, 1984, p. 162. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (I.P., p. X).

4 MARGERIT, R., *Une tragédie bourgeoise*, [novela inédita, manuscrito dactilografiado, Isle, Centre culturel Robert Margerit], pp. 228-229.

5 MARGERIT, R., *La Révolution*, tomo 1: *L'amour et le temps*, Paris, Phébus, 1989, p. 221.

En este marco, la figura femenina se erige en el principal foco de atención del relato y casi siempre tiene encomendada la función de seductora. Real o irreal, la mujer es un ser diferente y enigmático que fascina al hombre joven y al maduro: radiante y misteriosa, como las criaturas con las que antaño soñaba el protagonista de *Phénix*⁶, o bien cercana, pero inalcanzable o turbadora, ella desempeña —voluntaria o involuntariamente— el papel de iniciadora.

En la memoria del narrador de *Nue et nu* permanece la imagen de la muchacha que le dio el primer beso y le embriagó con los efluvios de su cuerpo:

Dort-elle? Je me penche sur elle et son visage tend vers moi ses lèvres rouges décloées. Je regarde l'aisselle rasée où perlent de fines gouttes de sueur, le muscle gras de l'épaule, cette bouche. Une odeur inaccoutumée me trouble, une curiosité me pousse, surtout une infinie tendresse pour cette chair mystérieuse⁷.

Tendida sobre la hierba con un vestido multicolor, en un claro de la denominada Île d'Amour, la joven parisiense evoca la belleza de las flores que subraya su hermosura y alude implícitamente a la fugacidad de las cosas y a lo efímero de los placeres⁸. La cúpula de plátanos seculares que le cobijaron cuando era niño también guarda el secreto de una *aventura* amorosa; la savia de los árboles que, en forma de cuevas y palacios, dieron abrigo a sus juegos infantiles, le da vitalidad y aviva sus deseos. El recurso al realismo sensorial y la acumulación de símbolos místicos⁹ insisten en la idea de refugio: la vegetación exhibe su faz protectora alimentando pasiones de la infancia y la adolescencia.

En relación con esta segunda etapa de la vida, *Frédérique*¹⁰ muestra de manera sutil la ambivalencia de la naturaleza; en segundo plano, asoma otro rostro menos agradable de la isla y de su entorno, vinculado al desengaño amoroso de Julien. Enamorado platónicamente de *Frédérique*, éste acepta acompañarla en su breve viaje a la isla que, de lejos, parece tan ligera como

6 MARGERIT, R., *Phénix*, Paris, La table ronde, 1946, p. 243.

7 MARGERIT, R., *Nue et nu*, Limoges, Imprimerie nouvelle, 1936, pp. 31-34.

8 Cf. la interpretación de la flor que hace Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 205-206.

9 Cf. La clasificación isotópica de las imágenes hecha por Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984.

10 MARGERIT, R., «Frédérique», *Les Œuvres Libres*, nº 129, février 1957, pp. 125-146. Cf. pp. 134-146.

un penacho, pero que, en realidad, ha de soportar el peso de una masa arbórea que la empuja hacia el fondo del río. A la sombra, la transparencia del agua deja entrever: «[...] un caillou blanc, le serpent fangeux d'une racine, un tronc noyé, la fuite noire ou argentée d'un poisson, [...]», secretos más fáciles de sondear que los que oculta la joven que Julien contempla con profunda admiración. La atmósfera de recogimiento recreada por Margerit en estas páginas corrobora su condición de ídolo: «[...] sous la voûte des branches, régnait un demi-jour glauque, plus sombre dans les retraites qui se creusaient capricieusement parmi les fourrés bordant la rive. Une feuille lui-sait dans l'ombre avec l'éclat d'un cierge». Una vez más, nos adentramos en un recinto sagrado: en el lugar donde tras poner de manifiesto la devoción que le profesa a la amada, el protagonista obtiene de ella un don, que le hace sentirse culpable por haber cedido a la tentación, pero que, en realidad, forma parte del proceso de iniciación amorosa que comienza cuando se sube a la barca —con las primeras caricias— y concluye en el momento en que quiere acabar con su vida tirándose al agua, víctima de una gran decepción. La primera vez que el autor enfoca la *guarida* de Frédérique: «[...] un petit pavillon couvert en chaume [...]», con chimenea de ladrillo y asientos de mimbre, nos ofrece una imagen acogedora de la misma; sin embargo, en el segundo encuadre, se detiene a describir las secuelas que las altas temperaturas veraniegas han dejado en el paisaje: sequía o escollos en el cauce del río, entre otras. Y hace un esbozo de este rincón en estaciones menos alegres, indicios ambos del horror y la repugnancia que le producirá asistir a una escena de amor carnal que protagonizan la mujer que hasta ese momento encarnaba la pureza y su padastro.

Dejando de lado la adolescencia, Margerit nos traslada a los habituales puntos de encuentro de enamorados. En *La Malaquaise*¹¹, el narrador nos retrotrae a la época de Watteau: estableciendo un paralelo entre la isla de los Cisnes y Citera, sugiere diversos juegos amorosos. Mientras que en *L'amour et le temps*¹² centra nuestra atención en una sola pareja: en una experta en el arte de la provocación que, en una isla de los alrededores de Limoges, aprovecha que están rodeados de decenas de miradas indiscretas para despertar los deseos de su acompañante.

Por último, en *Par un été torride*¹³ el autor asocia la isla de agua dulce a la mujer madura. El recurso a la reduplicación y al realismo sensorial

11 MARGERIT, R., *La Malaquaise*, Paris, Gallimard, 1956, p. 22.

12 MARGERIT, R., *La Révolution...*, *op. cit.*, pp. 42-43.

13 MARGERIT, R., *Par un été torride*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 240-251.

subrayan una vez más la intimidad que caracteriza a este espacio; si bien, aquí tiene lugar un episodio sombrío. El autor del estrangulamiento se introduce indebidamente en un espacio femenino. Movido por una curiosidad malsana, el intruso se decide a ir en busca del refugio en el que supone que Michèle y madame Bléhault disfrutaban de momentos de solaz, protegidas contra posibles miradas. Hasta llegar a su destino, primero tiene que salvar *Phénix* una serie de obstáculos: avanza por un laberinto de plantas y agua que desemboca en una pequeña cala redonda, rodeada de alisos, por un lado, y, por otro, de juncos y retama. Después, detrás de una cortina de avellanos, descubre un islote cubierto de frondosos plátanos y bañado por las aguas adormecidas que le llevan a una florida playa salpicada de pisadas. Y siguiendo las huellas que la presencia de Geneviève y su joven amiga ha dejado marcadas, halla el lecho de hierba aplastada que para él simboliza el pecado. Rex no concibe que madame Bléhault venga simplemente a descansar o, de vez en cuando, a encontrarse a sí misma. No es capaz de admirar la belleza del lugar:

Il ne voyait pas sous lui l'adorable couleur de la plage plus blonde qu'une chair ni les ombres étendant de grandes moires d'émeraude sur l'eau dorée par le déclin du soleil. Il ne sentait pas le charme de ces criques bordées d'iris, la mélancolie de ces fleurs fanées, la fuite de l'été déjà sensible en ce beau jour encore ardent — toute cette grâce qui fait vivre: tout ce qui nous sauve de nous-même.

Ni aprecia la pureza del cuerpo desnudo que se desliza por el agua cristalina. Trastornado por tantos años de abstinencia, el puritano acaba con «la tentation, l'obscénité et le scandale» ahogando a Geneviève con sus propias manos. Las sombras del final del verano, las flores marchitas y el declinar del sol presagian su muerte. Y el fango retiene al asesino, que primero huye tratando de persuadirse a sí mismo de que no es responsable del acto que ha ejecutado por designación divina y después vuelve al islote para ocultar el cadáver en una cavidad que no es sinónimo de reposo como el resto de los continentes¹⁴ que figuran en este pasaje de *Par un été torride*: «Il le tira dans l'eau et, derrière l'île, trouva un trou assez profond où il l'immergea entièrement en le coinçant sous des racines».

14 El resto de los continentes son símbolos místicos que coinciden en remitir a la idea de intimidad; sin embargo, este agujero es la antítesis del claustro materno. A este respecto, Cf. DURAND, G., *op. cit.*, pp. 269-293.

Por lo que respecta a las islas margeritianas que emergen del mar, hemos de señalar que en su mayoría son ambivalentes. En su configuración, están mucho más presentes las estructuras esquizomorfas y, en ocasiones, aparecen agrupadas en el escenario de una travesía que comporta una transformación interior. Como en las islas de agua dulce, la distancia espacial y/o temporal está relacionada con la idea de alteridad y, a menudo, con la identidad o, cuando menos, con la existencia de los personajes.

La isla encerrada en una bola de cristal¹⁵ representa las ilusiones de la infancia y materializa la imposibilidad de dar continuidad a un arrebato pasional en la madurez. La miniaturización de esta pequeña porción de tierra que se conserva intacta gracias a la envoltura transparente que la protege evoca los anhelos de los primeros años de la vida: «—C'est l'ardeur de mon enfance, [...] la cristallisation de mes capacités de rêves, d'espoir, d'amour». Cabañas, árboles y barcos anclados en una cala albergan buenos recuerdos en el interior del objeto de forma redonda que Adolphe deposita en las manos de Margaret; sin embargo, la superficie convexa en la que sólo durante unos instantes se reflejan los rostros de los amantes alude a la fugacidad de un amor pasajero.

Por otro lado, Philippe se evade de la realidad remontándose a la época de *La odisea*. Cuando habla de los viajes de Ulises: «[...] avec ces arrivées dans les îles inconnues dont les atterrages devaient faire sur la mer de blancs croissants surmontés du panache des frondaisons sombres et pleines de mystère», da la impresión de haber vivido las aventuras a las que hace referencia. Las playas de arena blanca con forma de media luna le resultan tan misteriosas y atractivas como las figuras femeninas que habitan en estos parajes; si bien, es consciente de que tanto los encantos de Calipso y de las sirenas como los de sus dominios retienen a los viajeros que se dejan deslumbrar por peligrosas seductoras y por espejismos:

[...] son rustique palais aux galeries de bois ouvertes sur la lumière, verte et jaune comme un vin neuf, d'une clairière couverte par les ramures des châtaigniers, les sirènes ondoyant à fleur d'eau entre les petits éclats brisés des vagues et le rayonnement du ciel, les reflets de leurs corps dans la mer, les reflets de la mer sur leur corps, et ceux du ciel et de la mer sur la voile¹⁶.

En este párrafo destaca la polaridad diurna de las imágenes: el papel que desempeñan la mujer como símbolo nictomorfo y la luz con su significado

15 MARGERIT, R., *Phénix*, op. cit., pp. 211-213.

16 MARGERIT, R., *Le vin des vendangeurs*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 252-253.

espectacular son fundamentales; no obstante, la interpretación de este fragmento de *Le vin des vendangeurs* se completa teniendo en cuenta la presencia de símbolos místicos y diseminatorios.

En lo concerniente al estudio del espacio insular, la versión que conocemos de *L'île des perroquets* reúne significados muy diversos. En el plano real, hemos de hablar de verosimilitud geográfica. Margerit se instruyó convenientemente sobre las particularidades climáticas, la morfología, la flora y la fauna de las islas del otro lado del océano Atlántico —de entre las cuales algunas son fácilmente identificables. Y se documentó igualmente sobre las prácticas habituales de sus pobladores: los rituales de los indígenas, las costumbres de los colonizadores o las actividades más habituales de determinados transeúntes. De esta manera, el autor puso al alcance de sus lectores exóticos mundos que les permitieron alejarse de la realidad: una realidad sombría que tuvo muy presente durante la redacción de esta novela y contra la cual quiso ayudarles a luchar. La reiterada sensación de inseguridad que experimentan los protagonistas de la obra es un trasunto de la opresión que padecen los franceses durante la Ocupación. Para que éstos afrontaran con el ánimo necesario la situación de falta de libertad, Margerit escribió un relato de aventuras en el que, como ellos, los personajes principales han de vencer numerosas dificultades: alguna que otra vez les invita a reflexionar sobre las penalidades de la existencia y al final les recomienda que se empeñen en combatir el abatimiento.

Inspirándose en la segunda parte de *La Odisea* y sobretodo en *La isla de tesoro* y en *Robinson Crusoe*, el autor de *L'île des perroquets* narra la historia de un viaje por mar que adquiere la dimensión simbólica del trayecto interior. Condenado por un crimen que no ha cometido, Antoine emprende una travesía que comienza y termina en el mismo punto, pero que conlleva una transformación: cada una de las islas en las que se detiene comporta una serie de pruebas iniciáticas que, una vez superadas, ponen fin a una fase de su itinerario vital y le permiten alcanzar la madurez. A lo largo de este recorrido se va descubriendo a sí mismo y al final, cuando, cansado de andar errante por tierras lejanas, decide regresar a su país de origen, comprueba que se ha convertido en un hombre diferente.

El primer lugar en el que desembarca el protagonista es Galapas. Tras un periodo de abstinencia sexual, la tripulación del *Walrus* necesita satisfacer los apetitos acumulados en el árido mar. El narrador describe su llegada a la isla aludiendo claramente al acto de la penetración: «Nous laissâmes tomber l'ancre en un coin du vieux port» y a los riesgos que corren dejándose ver a plena luz del día. Enseguida nos muestra el rostro menos risueño de la ciudad: «[...] la ville basse dont les tristes quartiers étaient plongés dans

l'ombre». Después iniciamos el ascenso al centro urbano por una calle cuyas sombras reptan al pie de las fachadas y cortan en dos a los transeúntes, separando las cabezas de sus cuerpos. Y llegamos a una plaza en cuyo centro se alza el garrote sobre una tarima. Desde aquí, las vistas de las casas, que se extienden en un sistema de terrazas alrededor de la bahía, son incomparables; sin embargo, la serenidad que emana de esta concentración de tejados y jardines que se reflejan en el agua verde del mar sólo es aparente. En consonancia con el lugar, los sentimientos de la dueña de la taberna a la que acuden los caballeros de fortuna también son fingidos. Experta en el arte de la simulación, esta mujer vieja y deforme, que llora plácidamente mientras fuma un puro y bebe ron o pasa las cuentas de un rosario a la vez que profiere una letanía de insultos, es tan falsa como los monjes que viven en la isla. De ellos, Brice nos hace un retrato poco halagador:

C'est la plus sale vermine de la terre. Ils lancent le couteau en faisant le signe de la croix, ils envoient aux autodafés ceux qui les gênent, tout en murmurant des prières. Tu les verras psalmodier en portant les statues des saints dans les processions, et le soir rôder dans les tavernes, piper les dés, trousseur les filles, envoyer leur navaja dans le dos d'un importun. [...] franciscain, capucin, ou que sais-je, un frère, c'est une plate vipère dans la plus venimeuse engance qui se puisse rencontrer (I.P., pp. 45-62).

Sin embargo, se queda boquiabierto de admiración al contemplar el cuadro de la hija de la señora Encarnación y, a pesar de que el pintor deja entrever que la niña ya ha perdido el candor, idealiza a la criatura que le hará perder la cabeza y la vida.

La segunda vez que el *Walrus* se detiene en Galapas (I.P., pp. 70-78), Margerit subraya las connotaciones negativas de la isla. Opone la seguridad que les ofrece el mar a los peligros que les acechan en tierra firme, el barco como refugio a la posada, atestada de cucarachas chinches y ratas, en la que se alojan y llama la atención sobre el semblante femenino de la depravación: durante el día, Mañuela parece un ser angelical: «[...] la purété de son regard, son sourire, ses beaux gestes où la douceur de la femme et la spontanéité de l'enfant se mêlaient»; pero, al llegar la noche, se quita la máscara y baila medio desnuda al compás de la música que toca su madre. Caracterizada como una serpiente que inculca su veneno a los espectadores que asisten en privado a su espectáculo, ella encarna la perversión y se convierte en el origen de todos los males que les sobrevendrán a los protagonistas, quienes, al descubrir a hurtadillas la verdadera personalidad de la joven, se marchan

de la isla tremendamente decepcionados, víctimas de «[...] ce naufrage où sombrait une ultime illusion».

El cayo de los Papagayos (I.P., pp. 110-128) constituye la siguiente escala. Este lugar deshabitado y alejado del continente, elegido por los piratas para aprovisionarse de agua, presenta al principio el aspecto de una inmensa muralla de acantilados, bordeada de blanco por la resaca y en cuyo extremo occidental un cabo rocoso oculta el estuario del río Alguna. Para poder adentrarse en este oasis, bien protegido y situado en medio del océano, los marinos han de demostrar su pericia en el manejo de la nave sorteando los arrecifes y bancos de arena que restringen el acceso a la desembocadura del río. Una vez superada la prueba, el agua dulce les reconforta y apaga su sed; si bien, la cortina de bruma que se echa al ponerse el sol señala la transición que se va a producir en la narración: parte de la tripulación aprovecha la situación de confusión para hacerse con el control del barco y abandonar al resto en la isla desierta. El capitán Flint, de nuevo al mando del *Walrus*, les entrega la *marca negra* y los tira por la borda, y, como recién salidos del útero materno, tienen que empezar a dar las primeras brazadas de su nueva vida. Desde la playa ven cómo se aleja la que durante mucho tiempo había sido su patria e inmediatamente asumen su condición de desterrados desprovistos de embarcación, de víveres y de herramientas.

Su primera estancia en el cayo de los Papagayos (I.P., pp. 129-146) es un homenaje a *Robinson Crusoe*; si bien, en su lucha por la supervivencia, Antoine no está solo¹⁷. Catorce hombres, repartidos en tres equipos, acometen juntos las tareas de subsistencia: «La première aurait le soin de pourvoir à la nourriture; la seconde résoudrait si possible la question du logement; la troisième s’efforcerait d’enlever aux épaves tout ce qui pourrait être ravi à la mer». La exploración de la isla trasluce la ambigüedad imaginaria de este espacio. Alternan las marismas y los acantilados, las hondonadas y las tupidas zonas de arbolado, las bahías y los cabos. En su conjunto, el cayo les parece agradable y severo, fértil y estéril al mismo tiempo. Asimismo, al internarse en la naturaleza virgen, descubren dos lugares opuestos: un bosque muy agreste y, a continuación, un valle paradisíaco. El narrador describe la hostilidad del primero de la siguiente manera:

Les lianes s’abattaient comme d’énormes bras; elles avaient, en se redressant, des élans de reptiles. Les cassures des branches mordaient, les feuilles

17 En relación con las similitudes y las diferencias existentes entre *L’île des perroquets* y *Robinson Crusoe*, cf. PÉREZ LACARTA, A. M., «L’île des perroquets, roman d’aventures et d’initiation», *Cahiers Robert Margerit*, n° IV, 2000, pp. 55-65.

entamaient les mains, menaçaient les yeux. Les lames glissaient dangereusement sur le bois-de-fer. Les lances de yucca, la cire vénéneuse du metsillier, les raquettes du nopal qui laissaient leurs piquants fichés dans la peau: toute une armée hérissée, tentaculaire, résistait à notre assaut, nous couvrant des gouttes d'une sève poisseuse, rouge comme sang.

Después, la espesura se despeja y penetran en una especie de edén poblado de espléndidas flores, zapotes, limoneros y árboles cuajados de mangos, habitado por aves de colores vistosos y regado por un pequeño río. Al caer la noche, vuelven por el mismo camino; pero, con la oscuridad, la selva se revela todavía más inhóspita: creen ver formas monstruosas, oyen gritos bestiales; se sienten indefensos en un laberinto de bejucos y tentáculos vegetales, rodeados por invisibles enemigos que no son sino macacos. Hasta que comprueban que en la isla no habitan seres humanos, el miedo a ser engullidos por antropófagos les hace ver terribles visiones y, cuando el espejismo es esperanzador —un barco de cabotaje que fondea para coger agua potable— la bruma sepulta las ilusiones que se habían forjado.

En su diario (I.P., pp. 149-164) Antoine va haciendo una relación de los peligros, las penas, y también, las pequeñas alegrías de su existencia en este cayo desierto. El mar, unas veces es dadivoso y les proporciona alimento o les acerca los restos de las fragatas inglesas; otras veces, está agitado y les arrebató los materiales depositados en una zona empinada de la playa, además de llevarse una de sus tiendas. Como consecuencia de ello, deciden trasladarse a la costa este siguiendo el curso del río Alguna. En estas páginas del diario —correspondientes al día 12 de marzo—, la imaginación margeritiana se sirve de numerosos símbolos místicos que coinciden en subrayar el significado materno de la isla. Las piraguas remontan el cauce del río hasta que éste se convierte en un lago de aguas tranquilas, en medio del cual emerge un islote cubierto de grandes ceibas. A continuación se internan en un frondoso túnel que parece una réplica de un templo cristiano: apoyado en troncos —o fustes— que sostienen una bóveda de caprichosas arquerías y decorado con numerosos motivos vegetales. A la salida de este espacio de recogimiento, atraviesan una sabana y llegan al bosque en el que levantan sus ajupas, siembran frijoles colorados, cercan un trozo de césped para encerrar a una marrana que pare al día siguiente y se disponen a construir la balandra que los lleve a Cumaña.

Por lo que respecta a las adversidades (P.I., pp. 164-197) que sufren en el cayo de los Papagayos, el paso de un huracán es el suceso de mayor importancia que recoge el narrador en su diario. En el balance que hace del desastre figuran, entre otros, un muerto, dos desaparecidos, el resto de hom-

bres heridos o magullados, numerosos árboles derribados por el viento, el campamento destrozado y sus *bienes* sepultados bajo el lodo. Margerit dedica casi ocho intensas páginas a describir el fenómeno meteorológico que, en la época en que se sitúa la novela, regulaba la vida de los pueblos antillanos¹⁸. Todo el léxico que utiliza expresa el carácter nefasto de esta manifestación violenta de la naturaleza. Las numerosas referencias a las sensaciones percibidas por los cinco sentidos, provocan cuando menos rechazo. El autor recurre a imágenes de destrucción, de muerte y de caos. De acuerdo con la interpretación del huracán de Chevalier y Gheerbrant¹⁹, constatamos que en este fragmento margeritiano se produce una conjuración del agua, el aire y el fuego contra la tierra:

La foudre courait à ras du sol en serpents de feu. Elle s'élançait parfois vers les ventres immondes des nuées qui commencèrent à lâcher des gouttes larges et chaudes. Dans un poudroissement d'eau arrachée aux vagues hurlantes, les souffles irrésistibles de l'atmosphère jouaient avec les troncs comme avec des fétus, jetaient les uns sur les autres les arbres déracinés et soulevaient encore leurs cadavres, pêle-mêle avec des oiseaux morts, du sable, des morceaux de rocs.

A la confusión más absoluta sucede el orden que, una vez más, los protagonistas tienen que establecer en sus vidas; si bien, tras una tregua de tres meses, la rueda de la fortuna vuelve a girar en su contra: dos piraguas cargadas de caníbales desembarcan en la isla. No obstante, el temor a ser engullidos por los salvajes aguza su ingenio y les lleva a concebir la manera de acabar con ellos. A partir de aquí, hay que señalar la ambivalencia significativa del episodio. Primeramente penetran en una cueva de dimensiones reducidas: el sitio en el que, además de hallar protección, descubren dos cubas de piedras preciosas que, en lugar de traerles buena suerte, serán la fuente de sus futuras desdichas. Después, las lluvias nocivas del otoño se cobran dos vidas. Pero, cuando éstas cesan y vuelven los indios, el azar les procura la piragua con la que podrán abandonar el cayo y una mujer, que al principio comparten todos y más tarde se convertirá en la compañera del pirata que decide terminar sus días en la isla.

18 Cf. ORTÍZ, F., *El huracán: su mitología y sus símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 96.

19 Cf. CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 715.

La siguiente etapa de su vida transcurre en Cumaña (I.P., pp. 211-302), la isla más próspera del mar de las Antillas, gobernada por un virrey todopoderoso. Estas tierras sorprenden por su incomparable belleza y por la magnificencia de sus mansiones, pero también por la crueldad que oculta su esplendor. A pesar de que se hacen pasar por caballeros franceses, Brice y Antoine se sienten incómodos desde el momento en que oficialmente se instalan en la capital de la isla. Tienen la impresión de estar vigilados, incluso en su propia casa. Margerit multiplica los ojos que espían todos y cada uno de sus movimientos: el mayordomo, las plumas oceladas del pavo real, los espejos empotrados en las paredes del gabinete de mármol, las aguas murmurantes de la fuente, etc. No obstante, el personaje que más les inquieta es el secretario del virrey: «[...] un homoncule qui écrivait. Il paraissait extrêmement petit, avec une figure mince, des yeux invisibles sous les bécicles miroitants», una especie de insecto que vive en un deslumbrante e inmenso palacio de trazado laberíntico: «Nous y cheminions à la manière de trois barques minuscules perdues sur l'immensité de la mer». A la falta de seguridad y a la ostentación de lujo y de riqueza, Antoine opone la hermosura y la serenidad que le transmite Soledad, la amada que le purifica y, al final, le rescatará definitivamente. Sin embargo, Brice se deja llevar por la atracción que ejerce sobre él Mañuela: la encarnación de la feminidad negativa, la mujer que, con sus artificios, subyuga al género masculino:

Elle nous méprisait tous: telle était la source d'une partie de sa force; le reste venait de ce qu'elle nous était supérieure. Dans son corps, dans ce visage rayonnant résidait une puissance élémentaire semblable à celle du vent, des volcans, aux violences souterraines de la terre. [...] elle venait parmi des lueurs d'orage assurer la domination sauvage, la froide et solennelle férocité de la nature.

Frente a Brice, que seducido por este ángel de las tinieblas, parece petrificado, Antoine quiere acabar con la inercia que lo tiene maniatado; le gustaría encontrarse en una buena nave en compañía de Soledad y rumbo a un lugar más seguro, lejos del palacio de cristal en el que experimenta una tremenda sensación de ahogo y de los territorios en los que la jerarquía de la iglesia católica asiste con gran pompa a las ejecuciones de las víctimas de la Inquisición. El estupor que le produce el holocausto, los riesgos que corren permaneciendo durante más tiempo en Cumaña y el afán de Brice por satisfacer los deseos de Mañuela les empujan a abandonar esta isla y a volver al cayo de los Papagayos.

A su llegada (I.P., pp. 319-347), el crepúsculo y el aspecto desértico del litoral presagian nuevos infortunios. La calma que reina en la bahía es aparente: «Ce paysage couleur de perle et d'émeraude avait la précision d'une peinture et l'irréalité d'un rêve». Los cuerpos de la india y el pirata que se quedó a vivir con ella en estos parajes yacen sobre la hierba y, poco después, la isla se convertirá en la tumba de los compañeros de Antoine. Éste encuentra refugio detrás de los matorrales y en las ondulaciones del terreno, pero el espectáculo es desolador: todo lo que habían construido ha sido destruido por Flint para evitar que Brice sobreviva:

Les pieux de nos parcs furent arrachés, les cochons-marrons chassés à coups de pied, les pois rouges, les patates, enlevés, jetés à la mer. Les clôtures des parcs, les rustiques outils, [...], les provisions, les semences, tout ce qui pouvait rester de notre travail de l'année précédente, alimenta un feu où rôtit le bosquet d'orangers [...].

El bote que lleva a los dos amigos a la playa recuerda a la barca fúnebre de Caronte. La subida de Brice a la parte alta del acantilado y la escena en la que lo vemos apoyado contra un árbol al borde del precipicio evocan el calvario y la crucifixión de Cristo. La agonía y el suicidio de Brice y la muerte violenta del resto de la tripulación sumen a Antoine en la más absoluta desesperación; si bien, al cabo de unos días, decide luchar contra sí mismo: «Je jugulai mon imagination, me concentrant à aspirer de ce sol une vie végétative comme celle qu'y puisaient les grands mancenilliers». Entierra a sus amigos y vuelve a organizar su existencia en una tierra que se carga ahora de connotaciones positivas, dado que garantiza el descanso eterno de los muertos y acoge en su seno al último superviviente. Mientras, su mujer explora una a una todas las islas desiertas de la zona hasta dar con él. Y desde aquí ponen rumbo a Francia, al lugar en el que vivirá tranquilamente el resto de sus días.

En relación con la idea de separación de la madre patria, Margerit esboza o simplemente alude a otras islas que ficticia e históricamente representan la libertad o el cautiverio. En *Une tragédie bourgeoise*²⁰, el narrador recalca que el alejamiento de Rosco es doble, pues le arrancan de los brazos de su familia y de su país. La isla del Diablo, abrasada por el sol y defendida por

20 *Op. cit.*, p. 230.

21 MARGERIT, R., *La Révolution*, t. IV: *Les hommes perdus*, Paris, Phébus, 1989, pp. 442-443 y 476.

22 MARGERIT, R., *Waterloo: 18 juin 1815*, Paris, Gallimard, 1964, p. 537.

aguas bravas repletas de tiburones y arrecifes, constituye el ejemplo más claro de prisión; no obstante, aunque no llega muy lejos, el protagonista logra evadirse dos veces: una de la isla y otra del recinto penitenciario. En *Les hommes perdus*²¹ y en *Waterloo: 18 juin 1815*²² se mencionan las islas de Elba y de Santa Elena, como espacios de exilio y reclusión respectivamente, en torno a la figura de Napoleón. El autor nos las presenta como si fueran dos etapas de un mismo viaje; si bien, en el segundo caso la distancia implica el confinamiento definitivo²³. Por último, durante la Revolución Francesa, Inglaterra se convierte en tierra de asilo para los defensores de la monarquía; pero, además, dada la cercanía, las islas anglo-normandas constituyen una amenaza para Francia: son el trampolín desde el que los emigrados pueden dar el salto para atacarla²⁴.

Para concluir, hemos de decir que las islas margeritianas son ambivalentes, pues admiten diversas interpretaciones. Del estudio de la configuración de los dos tipos de espacios insulares que hemos establecido, se desprende que en su concepción han intervenido las tres estructuras que figuran en la clasificación durandiana de las imágenes; si bien, hay que precisar que, para su representación, el autor se ha inclinado por el isomorfismo místico en el caso de las islas de agua dulce y por los símbolos esquizomorfos cuando se ha centrado en aquellas porciones de tierra que circunda el mar. Cobijo real, rincón elegido para disfrutar de momentos de intimidad, recinto en el que se lleva a cabo un proceso de iniciación, lugar inhóspito y asfixiante o bien cerco de la muerte, este mundo aparte, alejado de la civilización o la realidad, trasluce una fuerte tendencia al recogimiento y expresa la necesidad de ir salvando obstáculos en la incesante lucha por la supervivencia.

23 En relación con los últimos años de la vida de Napoleón, SGARD, J., «Sainte-Hélène, 'petite île'...», en LÉTOUBLON, F. (éd.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, pp. 69-78, evoca la imagen de Prometeo encadenado a la roca.

24 Cf. MARGERIT, R., *La Révolution*, t II: *Les autels de la peur*, Paris, Phébus, 1989, p. 355 y *La Révolution*, t. IV: *Les hommes perdus*, p. 117.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984.
- FOUGÈRE, E., *Les voyages et l'ancrage: représentation de l'espace insulaire à l'âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- MARGERIT, R., *Nue et nu*, Limoges, Imprimerie nouvelle, 1936.
- *Phénix*, Paris, La table ronde, 1946.
- *Par un été torride*, Paris, Gallimard, 1950.
- *Le vin des vendangeurs*, Paris, Gallimard, 1952.
- *La Malaquaise*, Paris, Gallimard, 1956.
- «Frédérique», *Les Œuvres Libres*, n° 129, février 1957.
- *Waterloo: 18 juin 1815*, Paris, Gallimard, 1964.
- *L'île des perroquets*, Paris, Phébus, 1984.
- *La terre aux loups*, Paris, Phébus, 1986.
- *La Révolution*, t. I: *L'amour et le temps*, Paris, Phébus, 1989.
- *La Révolution*, t. II: *Les autels de la peur*, Paris, Phébus, 1989.
- *La Révolution*, t. IV: *Les hommes perdus*, Paris, Phébus, 1989.
- *Une tragédie bourgeoise*, [novela inédita, manuscrito dactilografiado, Isle, Centre culturel Robert Margerit].
- PÉREZ LACARTA, A.M., «*L'île des perroquets*, roman d'aventures et d'initiation», *Cahiers Robert Margerit*, n° IV, 2000.
- SGARD, J., «Sainte-Hélène, 'petite île'...», in LÉTOUBLON, F. (éd.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

ESPACES ONIRIQUES DANS L'ŒUVRE PANIQUE DE ROLAND TOPOR OU DE L'INSERTION DU FANTASTIQUE DANS LE QUOTIDIEN

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ
Universitat de València

À Xavier Kalinski

Fernando Arrabal remémore dans son dernier roman publié en 2002 et intitulé *Champagne pour tous!*, titre qui paraphrase la célèbre invitation de Roland Topor, ces années fertiles d'amitié complice et de création ludique et foisonnante, folle et révoltée vécues aux côtés de ce prolifique auteur français d'origine juive polonaise mort prématurément en 1997.

—Grâce à toi, Topor, quelle fête est le mouvement panique depuis trente-cinq ans! Depuis le 7 février 1962, jour de la création du groupe.

—Ce jour-là Jodorowsky, toi et moi, nous avons pris la meilleure décision... tous les trois d'accord... il y avait la couronne mais il n'y avait ni crâne ni fève!

En nous auto-expulsant... sans rouler jamais trop vite vers l'immortalité [...] au café de la Paix... merde! [...] Nous nous sommes refusés à connaître les charmes et la hargne des excommunications et des intronisations... des partis, des groupes, des mouvements ou des groupuscules plus ou moins artistiques. Ni regrets ni frissons!

—Il y en a qui portent les képis à l'intérieur de la tête!

Nous connaissions le mot final de la chimère.

—Et oui, Arrabal! Seuls les imbéciles ne changent pas d'idées.

—Et les fanatiques et les inquisiteurs, sont-ils capables d'évoluer?

—Que de soirées!...

—...que de culs, que de poèmes de Góngora, que de parterres, que de matelots de la reine, que de nénuphars sur testicules, que de filles de bonne compagnie, que de briques blondes et de plagiaires mous...

—La vie quotidienne ne l'était plus quand le dieu Pan faisait ses brusques apparitions¹.

Le dieu Pan personnifie l'ambiguïté de sa propre nature dans un espace qui n'est pas seulement géographique mais qui actualise également la métaphore d'un territoire intérieur. Les grottes obscures de l'Arcadie qu'il habite représentent à la fois un paysage physique et psychique où demeurent nos pulsions. Il s'agit de ces trous noirs de la psyché où affleurent le désir et la panique, ce mouvement d'attraction et de répulsion où s'installe l'imagination. Pour les créateurs du Groupe Panique, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky et Roland Topor, la littérature dite réaliste est vulgaire et grossière car les auteurs qui la cultivent recréent la dimension la plus apparente et la plus creuse du monde sous prétexte de restituer le réel. Dans sa vaste et polymorphe production artistique et littéraire, Topor —le plus osé des trois auteurs— donnera libre cours aux aspects oniriques et magiques de la réalité afin de rétablir la puissance inconsciente de l'existence et de redonner un sens au concept de vérité. J'envisage dans ce travail d'analyser la présence et la valeur de cette insertion constante et troublante du fantastique dans le quotidien et la prolifération d'espaces oniriques déconcertants où rôde l'angoisse dans l'œuvre toporienne.

Lorsque l'on aborde la production panique, il est difficile de ne pas succomber à la tentation de faire des interprétations psychanalytiques, étant donné la récurrence de certains leitmotivs et l'ancrage des personnages à un temps achronique et à des coordonnées spatiales étroitement liées à un univers onirique. Les œuvres paniques ne sont pas seulement en rupture avec la production artistique et littéraire de leur temps mais elles s'avancent également à leur évolution logique dans un espace géographique concret. En outre, Topor et les autres auteurs paniques questionnent les institutions de l'art et de la littérature qui deviennent dérisoires et burlesques par le biais de toute une série de phénomènes et de procédures complexes et multiples où le langage jouera un rôle primordial. Dans la production panique, on assiste d'une manière générale à la confrontation de deux situations antagoniques. Cette alternance de conduites, de moments, de sentiments, cette négativité marquée par un manque d'unité, de mesure, de goût et de logique tradition-

1 ARRABAL, F., *Champagne pour tous!*, Paris, Stock, 2002, pp. 127-130.

nelles ayant un but satirique et contestataire, combatif, voire belliqueux, fait partie sans aucun doute de ce que les critiques ont accordé d'appeler d'une manière générale l'avant-garde. Or, Topor ne démantibule pas les conventions par un pur plaisir de destruction, il sape l'ordre établi en vue de bâtir un nouvel ordre où l'unité, la beauté et la vérité considérées comme des conventions incitant à l'intolérance, à la répression et à la censure n'aient pas de place. Dans l'œuvre toporienne, le lecteur —ou le spectateur— est confronté à des univers circulaires et clos du point de vue de l'espace où pululent toute une série de personnages entourés d'objets dégradés, déformés ou métamorphosés. Il s'agit d'entités fictionnelles qui réagissent brusquement face au monde extérieur qui les oppresse, ce qui contribue à mettre en exergue leur étrangeté, voire leur aliénation, et l'éloignement d'un monde qui s'impose comme réel. Il est évident que les surréalistes dans leurs vies et dans leurs œuvres s'étaient entêtés des décennies durant à traverser cette fine lisière entre la réalité et la surréalité, ce miroir déformant qui nous renvoie notre propre image. Les paniques les ont fréquentés mais ils se sont vite séparés du groupe, après avoir vérifié par eux-mêmes le dogmatisme dans lequel était tombé le Pape Breton qu'Arrabal décrit de cette manière:

Atravesaba los umbrales con el empaque y la tiesura de Curro Romero haciendo el paseíllo en el silencio de la Maestranza. Al fondo y a la izquierda, como convenía a semejantes contertulios, los asiduos esperábamos en torno a una larga mesa. En aquellos tiempos, 1961, 1962, 1963, existía un gran espejo que tapaba la pared. [...] Breton, en cuanto se asentaba en su silla, cruzaba sus manos en su espalda y ritualmente bebía el primer trago de su *ballon de rouge*, que traduciríamos a lo bestia, pero con inesperado acierto, por *balón de rojo* o *copón de tinto*. Acto seguido se contemplaba en el espejo. Y con razón. Con su blanca y flotante cabellera, su mirada aguileña, su majestuoso donaire, ya no era el adolescente guaperas de sus años mozos, sino un venerable poeta de 70 años con la hermosura y la fiereza de la gallardía desparramada en un espacio siempre desmesurado².

Je ne saurais insister sur le fait que Topor ne cherche rien d'autre qu'à se dégager de l'interdit, du tabou et de la censure imposés par une société castratrice et qui pratique l'exclusion. Ainsi adopte-il des formes proches de l'univers des rêves, a recours à des éléments appartenant au domaine de la

2 ARRABAL, F., «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 83.

fantaisie hantée par l'imagination et la mémoire. Il s'agit de toute une cosmogonie onirique où l'espace, le temps, les objets et les personnages acquièrent une nouvelle dimension, une autre profondeur fortement imprégnée d'une charge sexuelle et corporelle afin de casser, voire de transgresser, les limites que la réalité s'évertue d'imposer. Toute la quête toporienne se traduit de manière visuelle en des images extrêmes frôlant et même dépassant les limites de ce que la sensibilité humaine est censée supporter, des visions cauchemardesques où le corps est morcelé, torturé, métamorphosé. Les auteurs paniques se montrent parfois surpris de ces images de l'abîme créées par leur imagination débridée. Le fait d'avoir recours à une insertion obsédante d'un fantastique horrible et extrême et à une prolifération d'espaces et formes oniriques ne fait que dévoiler et souligner que l'artiste ou l'écrivain n'ont pas pour mission de résoudre des conflits ou des interdits intrinsèques à la vie de l'homme social. Il s'agirait plutôt de les rendre évidents, de les questionner, de les transformer en faisant qu'ils se chargent d'une nouvelle signification libératrice. Le sacrifice du corps permet de représenter la souffrance de l'homme moderne face à sa propre solitude et à l'absence de Dieu. C'est ainsi que le corps devient l'essence de l'être. Aussi sera-t-il revendiqué et sacralisé. Dans l'œuvre de Topor s'opère une récupération du corporel, de tout ce qui a été jugé sordide et immonde par les valeurs éthiques et esthétiques de la culture judéo-chrétienne. C'est sa manière d'exalter la vie et l'homme à partir d'images crues. Il cherche le bonheur d'une manière subversive. Rien ne doit être digne de mépris, personne ne doit être emprisonné dans l'archipel de la laideur, car tout peut être objet de désir, ou comme l'auteur le dit lui-même en 1965 dans son *Petit Mémento Panique*: «Tout peut être trouvé beau, tout peut rentrer dans une esthétique [...] Toutes les monstruosité sociales sont esthétiques (guerre, misère, mort, amour, etc.)»³. «En effet tout se démonte, se mange, se câline, se démolit, se retourne, se renverse, il n'y a pas de permis ou de défendu, de propre ou de sale. Ils ont raison: Platon le dit, il y a des idées de tout, même des choses les plus triviales, même de la merde. Celui qui se veut «pur» passe à côté du Vrai»⁴. En ce sens, Topor fait office de figure tutélaire car ses représentations s'efforcent de «provoquer» chez le lecteur ou le spectateur un sentiment de catharsis, plutôt artaudienne qu'aristotélicienne, visant à la contemplation non seulement de l'endroit mais aussi de l'envers de l'être, ce qui signifie

3 TOPOR, R., «Petit Mémento Panique», in ARRABAL, F., *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1973, p. 70.

4 FEDOROFF, M. «Le poète enfant», in GLIBOTA, A., *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993, p. 144.

mettre à titre d'égalité, côte à côte, la réalité de l'imagination, des rêves et des phantasmes et la propre vie. Ainsi «le phénomène cathartique pour Artaud n'a pas pour but de libérer le spectateur de certaines passions en s'appuyant sur des émotions de base comme la crainte et la pitié, mais catharsis veut simplement dire, pour lui, prise de conscience des forces du subconscient, découverte d'un moi collectif, qui est fin en soi, qui n'enseigne rien, sinon une meilleure connaissance de soi»⁵.

Je voudrais à présent illustrer mes propos avec deux œuvres qui résumement parfaitement, me semble-t-il, tout ce que j'ai dit jusqu'à présent. Il s'agit du roman *Portrait en pied de Suzanne*, publié pour la première fois chez Balland en 1978 et du recueil de nouvelles intitulé *Café Panique* publié aux éditions du Seuil en 1982. Cette première œuvre me permettra de démontrer qu'il existe une cohérence propre à Topor, qui pourrait paraître un manque de cohérence ou un signe d'absurdité aux yeux d'un esprit cartésien, ordonné et calculateur. Le lecteur est une fois de plus confronté au désir toporien de vouloir faire aboutir d'une manière extrême une situation insoutenable, inquiétante et horrible. Le roman se prête à un résumé aisé: le narrateur tombe amoureux de son pied gauche blessé qui prend corps et incarne Suzanne, la femme de sa vie. Le couple infernal réuni en un seul corps va connaître les doutes et les déchirements communs aux amants ordinaires. Le héros se livre à cette romance schizophrénique, à cette danse fatale qui n'est qu'un faux pas de deux. À la fois homme et femme, maître et serviteur, il se démènera pour échapper à son destin en poussant Suzanne sous les roues d'un tramway. Cependant, avant d'arriver à ce paroxysme, cet apogée du désarroi proche de la folie, de l'auto-immolation et de l'auto-mutilation, toute une série de vicissitudes se succèdent où l'espace intérieur et extérieur particulièrement oppressant contribuent à créer une atmosphère de tension et de mystère menant à ce dénouement tragique. Le titre du roman est déjà ambigu, voire ironique et il nous fournit, à travers ce jeu de mots, les trois éléments importants de la fiction: le portrait, le pied et Suzanne. En effet, le lecteur n'assiste jamais à un portrait en pied mais à un portrait du pied métamorphosé en Suzanne. Le corps nous est déjà montré comme une entité fragmentée, morcelée, tronquée. Le récit est raconté à la première personne par un narrateur omniscient et omniprésent qui constitue également la voix du personnage principal, sorte d'anti-héros, à travers les yeux duquel le lecteur voit le monde qui l'entoure. Nous assistons donc à un long monologue d'un

5 TONELLI, F., *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972, pp. 43-44.

personnage dont on ignore tout: son nom, sa condition sociale, son âge, son travail, sa vie privée ou les raisons qui l'ont poussé à entreprendre cette fuite en avant, ce chemin sans retour ou cette déperdition du corps. Le lecteur, impavide et impuissant, ne pourra que l'accompagner dans cet exode, cette débâcle panique. Il se sentira entraîné par ce tourbillon et se verra contraint à reconstruire ces trous du passé et en somme toute une identité brisée: «J'ignore si je suis peintre, architecte ou employé, mais je dois être pauvre puisque j'attache une grande importance à mon travail. Les raisons pour lesquelles j'ai dû fuir Paris sont ambiguës; en tout cas j'évite soigneusement de penser aux circonstances de mon départ»⁶. Topor nous offre une fois de plus un contrat à signer dès la première page sous forme d'énigme à décrypter. Le lecteur deviendra un alter ego du héros, sa mémoire. Il comblera ce processus amnésique qui s'est opéré chez lui et tâchera de résoudre le mystère qui s'annonce. On sait qu'il se trouve dans une ville étrangère qui se nomme Caracas, dont les habitants prononcent *Carcasse* «avec une intonation lugubre qui provoque le malaise» et dont il méconnaît la langue, pourtant il ne s'agit pas de la capitale du Venezuela. On apprend également qu'il est là depuis 23 jours, détail très précis qui contraste avec l'imprécision de ses souvenirs. Ce chiffre semble fasciner l'auteur. Rappelons au passage qu'Alice dans son conte *Alice au pays des lettres* —texte qui rend hommage à Lewis Carroll qu'il admire— s'endort à la page 23 de sa lecture, ce qui déclenche la fantaisie et la fiction. «Mes parents sont nés dans ce pays misérable d'Europe centrale, dont j'ignore la langue. En fait, il existe une incommunicabilité absolue entre ceux qui la parlent et moi» (P.P.S., p. 8).

Le héros parcourt sans trêve ni relâche le dédale de ses ruelles noires. Nous sommes face à l'espace du labyrinthe très fréquent dans les œuvres paniques où l'absence de lumière et l'ambiance lugubre et fantasmagorique s'emparent du personnage et confèrent une impression onirique au récit. En effet, ce n'est pas l'espace extérieur qui exerce une forte emprise sur le personnage et sa perception du monde, bien au contraire, c'est l'espace intérieur du personnage, obscur, ténébreux et crépusculaire qui se projette sur l'extérieur à travers des ombres spectrales qui donnent un aspect décrépit et moribond à tout ce qu'il contemple, tel un nouveau Lorenzaccio, ce héros visionnaire et chimérique qui lutte contre ses propres phantasmes. On dirait que le décor est né de l'angoisse du personnage.

6 TOPOR, R., *Portrait en pied de Suzanne* [1978], Paris, Denoël, 2000, p. 7. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (P.P.S., p. X).

Les maisons possèdent de somptueuses façades baroques, mais je souffre de constater leur état de délabrement. Les détails des ornements et des sculptures disparaissent sous une couche de crasse. Le ciel, un ciel d'hiver, ne donne guère de clarté non plus. Je m'abîme les yeux à scruter la pénombre tout en sachant d'avance que mes croquis son faux. Les formes et les valeurs se dérobent, les angles changent. Les pierres que je m'acharne à déchiffrer se troublent comme une eau sale. Ma main explore à l'aveuglette des paysages glauques.

L'obscurité devient si dense, maintenant, que la page de mon agenda se fond dans la nuit. Une pensée me traverse: «Le dessin doit être juste puisqu'il est aussi confus que le modèle» (P.P.S., pp. 8-9).

Mis à part le goût du narrateur pour le dessin, quelques détails autobiographiques nous font subodorer l'autre Topor, le timide, le marqué par le fer rouge de la souffrance et nous permettent de situer spatialement le récit en Pologne d'où est parti Abram Topor, juif non pratiquant, son père et prix de sculpture de l'École des Beaux-Arts de Varsovie, au début des années 30. Il est venu s'exiler à Paris avec sa fiancée Zlata Binsztok pour échapper à l'antisémitisme d'Europe Centrale. La famille sera dispersée quelque temps plus tard et cette séparation du corps familial restera comme un traumatisme gravé dans la mémoire de l'enfant de trois ans. La confusion temporelle, le temps cyclique fait d'anticipations traduisent cet état d'ébranlement et de délabrement, mélangé à la sensation épouvantable et douloureuse d'être un fardeau abandonné dans un fossé de la route. Je voudrais insister sur l'importance de cet espace funèbre, obituaire, voire macabre, qui inonde le roman et qui émane du narrateur en constituant l'essence du personnage et sa quête d'identité. En effet, le lecteur assiste tout le long du récit à un délire halluciné où le décor joue un rôle primordial. Il s'agit de cet espace de cauchemar déjà signalé où règne l'obscurité. Ainsi tous ces éléments semblent mettre en place un monde infernal. Et c'est dans cette atmosphère de désagrégation où s'insère la discontinuité du discours du héros, son incohérence étant constitutive du texte. Cette fragmentation est systématique et ne fait qu'alterner récit et dialogue, pensées et discours, passé et présent, rêve et réalité. Ces jeux de rupture soulignent le fait que le personnage semble perdre la maîtrise intellectuelle de sa pensée. On a affaire à un véritable discours intérieur qui ouvre sur le désespoir du personnage à la recherche de lui-même. Ce ton du délire contribue à créer une charge émotionnelle croissante, accentuée par les interrogations rhétoriques et par les exclamations, ce qui altère la pensée du héros. Peu à peu le discours n'est plus régi par le raisonnement mais par le ressassement, par la répétition lassante: image de

Suzanne, image du temps perdu, image dévalorisante des hommes. Le héros part à la recherche d'une unité mais il ne met en scène qu'une multiplicité de soi frôlant la schizophrénie en tant que désagrégation psychique caractérisée par l'ambivalence de pensées, une conduite paradoxale, la perte de contact avec la réalité et un repli sur soi. Le héros se représente dans toute son ambiguïté: il est à la fois lui-même et Suzanne, le bourreau et la victime. Il se démultiplie en se projetant sur différents plans temporels: un récit au passé évoque le personnage intègre, un récit au présent montre un être dédoublé et torturé mal à l'aise dans un corps monstrueux qu'il maîtrise de moins en moins bien. Enfin, un récit fait d'anticipations offre un personnage restauré par l'action meurtrière ou suicidaire dont il est tout à la fois auteur et récepteur. Les continuelles reprises et palinodies à travers lesquelles le héros rétracte ce qu'il a dit auparavant soulignent sa faiblesse et le montrent cherchant une maîtrise de soi avant l'acte ultime qui donnera sens à sa vie. En outre, l'humanité est présentée sous un aspect dérisoire et cruel. Cette atmosphère asphyxiante ne peut aboutir qu'à la mort qui permettra la reconstitution d'une cohérence du héros. Le narrateur doit y trouver une identité perdue à la fois sexuelle et morale, personnelle et sociale, intérieure et extérieure, une réconciliation avec lui-même.

Je prétends à présent ébaucher quelques traits de l'importance de l'espace du corps dans le roman et dans toute la production toporienne. Le personnage toporien prend conscience de son corps à travers la souffrance. Ainsi le premier contact qu'a le héros avec l'espèce humaine lui faisant s'éveiller de cet état de léthargie qui le caractérise, se produit d'une manière violente. En opposition avec l'absence de vie de ce qui est censé être animé que le narrateur transmet au lecteur, l'objet inanimé apparaît métaphoriquement doué de vie, de volonté et de pouvoir d'action: «La réalité devient plus accessible dès qu'elle fait mal. Le caillou qui m'a blessé ne présente rien de commun avec mes mouvantes façades. Il n'est pas flou, lui. Ses caractéristiques sont simples mais précises. Son poids écrase, ses arêtes déchirent, ses angles percent. Il sait faire jaillir le sang» (P.P.S., p. 11). Cet accident fortuit fait que le héros considère et s'aperçoit de sa propre monstruosité, de sa difformité et de l'écœurement qu'engendre son corps. Ainsi il revit — comme le fera le héros arrabalien de *La pierre de la folie* que les camarades de l'école appelaient «grosse-tête» et «Quasimodo»⁷ — avec une féroce

7 ARRABAL, F., *La pierre de la folie. Livre panique*, Paris, Julliard, 1962, p. 111. «Je sortais de l'école en courant pour décourager mes poursuivants. Dès mon retour à la maison je me réfugiais dans ma chambre. À travers les rideaux je regardais mes petits

intensité la souffrance et le rejet causés par sa différence pendant son enfance et son adolescence.

La cruelle prémisse hygiéniste et morale qui prétend que le corps est le miroir de l'âme se montre avec toute sa crudité et sa brutalité par le biais de l'auto-animalisation du personnage qui s'inflige un châtement moral, activé par le sentiment de faute et de péché qui doivent être expiés. Ainsi le héros se rabaisse à la condition d'un porc qui n'est bon qu'à être engraisé et sacrifié et qui se délecte à se vautrer dans la fange. Ce douloureux processus de mépris de son propre corps fait que la solitude physique et extérieure de l'espace soit en rapport direct avec la solitude intérieure, à laquelle s'unit d'une manière tragique la solitude émotionnelle à travers un mécanisme de prise de conscience. L'excès de nourriture est le corollaire du manque d'affection.

Mon Dieu, je suis trop gros ! Personne ne m'aime. Je suis encore jeune, pourtant. Mais il en a toujours été ainsi. À l'école, on me surnommait Bouboule, et plus tard Gros-Bide ou Gros-Lard, ou Gras-Double. Dieu, comme j'ai souffert ! Je suis seul à savoir quel trésor de pureté se trouve enfoui sous mes bourrelets de graisse. Les autres considèrent avec dégoût ce corps qu'ils croient être la représentation physique de mon état moral. Ainsi les visiteurs d'un zoo se figurent-ils souvent les animaux comme des types d'humanité coupable, condamnés à exposer au vu de tous leur dégradation. Le singe est un homme obscène et le tigre un homme fourbe, le serpent un homme vil et le lion un homme fier. Moi je suis un porc. Glouton et sale. L'esprit incapable de s'élever au-dessus du sol. La pesanteur divine me dicte sa loi: à ras de terre demeure mon corps, là doit croupir mon âme (P.P.S., pp. 11-12).

Le héros a gardé cette image enfantine de soi-même qui le traumatise, une perception négative de soi qui est renforcée par l'idée religieuse de la chute et qui l'empêche de s'épanouir émotionnellement dans la vie adulte. Cette prise de conscience involontaire et imprévue fait transparaitre son obsession par la gourmandise et son désir d'être mince, ce qui dévoile à son tour son déséquilibre et la scission qui s'opère entre son enveloppe physique et sa partie psychique, entre son ignominie extérieure et sa pureté intérieure,

camarades qui scandaient «grosse tête, grosse-tête» ou «Quasi-modo, Quasi-modo». Alors je me déshabillais complètement, je m'examinais dans la glace de l'armoire, et je voyais qu'en effet, ma tête était très grosse, et que je ressemblais à Quasimodo. Je me mis à pleurer. Les enfants criaient de plus en plus fort «grosse-tête» et «Quasimodo». Et je continuais à m'examiner, nu, dans la glace —en pleurant. Enfin, je me masturbais—.

entre son corps et son âme. Ce dédoublement ou cette dichotomie de l'être et l'absence de reconnaissance de son propre corps, qui est perçu comme un parasite, une entité étrangère et douée de vie indépendante, a fait que le héros traverse des étapes d'anorexie et de boulimie successives et douloureuses qui ont mis en danger sa survie.

J'ai souvent pris la décision héroïque de cesser de m'alimenter. Complètement. Ainsi l'alternative serait simple: maigrir ou mourir. Ma gangue de graisse fondrait, la maudite ! Je surgirais alors, translucide, éphémère, tel qu'en moi-même je suis. Par malheur, je ne dispose pas d'une volonté suffisante. La faim triomphe aisément de mes belles résolutions, je craque. Et si, d'aventure, je m'obstine à résister, plus exemplaire est ma faillite. Je m'empiffre de charcuterie, de pain et de gâteaux à la crème. Je bouffe à en crever. Pour détruire le corps ignoble dont je suis la victime. Tant pis si mon âme enfantine est entraînée dans sa chute ! Je ne me regretterai pas (P.P.S., pp. 12-13).

Le mépris et le dégoût générés par son corps sont tellement paniques qu'il éprouve un sentiment d'attraction et de répulsion vis-à-vis de lui-même. Cette émotion et ce jugement contradictoires éveillent chez le narrateur les instincts les plus bas d'un point de vue moral, la cruauté la plus fine envers son corps, ce qui fomenté l'envie cannibale de s'auto-annihiler, de se sacrifier, de manger sa propre chair: «Le corps nu que j'aperçois chaque fois que je passe devant la glace me soulève le cœur. Cette chair blanchâtre parsemée de poils noirs m'attire et me répugne à la fois. Sa laideur m'est odieuse mais la faim me rend altruiste. Je salive en regardant ma viande» (P.P.S., p. 22). Dans le comble de son désespoir, la religion, qui a causé entre autres cette dépréciation corporelle, ne peut pas le secourir. En effet, le héros interprète d'une manière ironique et blasphématoire que le bestialité qui s'est emparé de son corps est le résultat de l'application de la justice divine.

La prière me monte souvent aux lèvres, bien que je ne sois pas croyant. Je ne crains pas le vide causé par l'absence de Dieu. J'y gagne au contraire une marge plus grande pour évoluer. Je supporte mieux la carence divine qu'un creux à l'estomac. A moins que l'une ne soit la cause de l'autre. Dieu se trouve en chaque homme. En chacun, il prend une forme différente. Chez moi, c'est la faim. «Le gourmand creuse sa tombe avec ses dents», prétend le proverbe. Les miennes sont capables d'édifier une église.

Après tout, c'est peut-être la soif d'absolu qui m'aiguise l'appétit! La faim bestiale dont je souffre serait, dans ce cas, la plus haute manifestation de ma spiritualité. J'ai tort d'en avoir honte. Je suis fou de la contraindre! (P.P.S., pp. 22-23).

Ainsi tous les personnages qu'il rencontre dans cet espace sombre et inhospitalier représentent une menace. Il n'est plus capable d'imaginer des rapports qui ne soient pas fondés sur l'intérêt, sur la souffrance et la domination caractéristiques des rituels sadomasochistes où maître et esclave acquièrent leur sens. Des cérémonies que le héros associe aux pratiques religieuses chrétiennes. La désolation, l'incompréhension et l'isolement atteignent un sommet extrême et contribuent à renforcer l'idée d'onirisme. C'est le cas de la jeune vendeuse d'un magasin de chaussures qui est ouvert la nuit. Il s'agit d'une femme qui est réifiée par le regard du narrateur. Elle devient un automate, sorte de poupée ou de poussah, dépourvue d'intelligence «avec son front bas et sa bouche entrouverte» (P.P.S., p. 27).

Lorsque j'ai terminé mon numéro de mime, elle hoche la tête et va choisir une boîte dans une pile. Puis elle m'invite à prendre un siège, et lorsque j'ai obéi, elle s'accroupit à mes pieds, dans une attitude de prière, ou plus exactement d'adoration. Je me plais à imaginer que ma venue dans ce magasin de Caracas, à trois heures du matin, était depuis des siècles annoncée par les prophètes, et que cette femme accomplit les rites prévus par le cérémonial. Telle une esclave consentante, elle retire mes chaussures. Je suppose qu'elle s'apprête à me laver les pieds, après quoi nous partagerons le pain et le vin. Mais elle se contente de soulever le couvercle de la boîte en carton, et de défaire le papier de soie qui enveloppe une paire de souliers, d'un modèle identique aux miens. (P.P.S., pp. 27-28).

Cet épisode acquiert une importance capitale dans le roman puis qu'il met en évidence le pied qui est annoncé dans le titre et opère un virement radical vers l'accentuation et l'exacerbation de la souffrance physique et corporelle. Après avoir insulté et menacé la jeune femme qui accepte avec résignation l'assassin que la fatalité lui enverra —«ce sera un éventreur poli ou un étrangleur rustique, mais il me ressemblera» (P.P.S., p. 29), dit-il—, le héros continue son périple nocturne avec ses nouvelles chaussures trop petites, et devenues soudainement un engin de supplice.

Maudite soit ma sensiblerie! Maudite la vendeuse qui m'a vendu ces instruments de torture! Maudit le magasin ! Maudit le chauffeur de taxi ! Maudite la ville et maudit mon corps duquel provient tout le mal. J'ignorais qu'une douleur venue d'en bas pût être aussi intense. J'ai appris depuis longtemps à redouter celles qui naissent au sommet: rage de dents ou migraine, mais je découvre l'extraordinaire étendue de mon réseau d'information. Quelque part, très loin de mon cerveau, un morceau de cuir me cisaille le talon, et bien, mon cerveau est parfaitement renseigné. Il ressent

toutes les affres éprouvés par le pied, à l'instant même, et sans indifférence. A chaque pas, je suis au bord de l'évanouissement. Que j'attaque du bout de la semelle ou du talon, la torture augmente. Mes joues sont inondées de larmes, je gémiss comme un enfant (P.P.S., pp. 29-30).

Lorsqu'il arrive à l'hôtel à moitié évanoui l'ascenseur est en panne. Aussi est-il forcé de monter à pied les sept étages, devenus autant d'étapes de ce calvaire. Cette mortification du corps le convertit en victime propiciatoire: «Je baigne mes pauvres pieds, l'un après l'autre, dans le lavabo. Ils sont gonflés, tuméfiés à faire pitié. Le gauche, surtout, présente une vilaine blessure à la naissance du tendon. La plaie paraît profonde abondamment. Pour épargner les draps, je me sers d'une serviette éponge en guise de pansement. Je perds connaissance» (P.P.S., p. 31). Ce moment de souffrance extrême représente un tournant dans la fiction car lorsque le narrateur reprendra connaissance, il sera métamorphosé, ce qui contribuera à accélérer cette descente aux enfers intérieure et extérieure et à précipiter sa progressive animalisation. Cette transformation me fait songer à celle qu'a décrite Franz Kafka dans son roman *La Métamorphose*, où Gregor Samsa, cet inquiétant voyageur de commerce, se découvre un jour sur son lit transformé en un insecte monstrueux après un rêve agité et troublant. L'homme continue de penser et de sentir comme l'être affectueux qu'il a toujours été. Il ne réussit pas à comprendre la mutation fantastique qu'a subie son corps mais il ne désire pas empoisonner la vie de sa famille, il décide donc de nicher sous son lit. Ainsi cet antihéros toporien semble-t-il corroborer l'idée que l'humanité, comme les enfants de bas âge, cherche des refuges dans l'irrationnel, une fois l'âge adulte a été atteint. Un homme qui découvre que cette irrationalité abrite le poids d'une malédiction, comme si le cosmos s'était transformé en chaos, comme si la raison humaine se refusait à trouver dans le monde des signes extérieurs tranquillissants, des indices d'une congruence à partager. En effet, à l'instar de l'écrivain tchèque et juif —magistralement étudié par Joaquín Vidal Albiñana—, le cosmos cesse de participer aux yeux de Topor à l'aventure de l'homme, qui n'y voit qu'absurdité et incompréhension.

Como si la primitiva hostilidad del mundo, presente a lo largo de milenios, retornase para asumir su ciega fatalidad sobre un ser humano atónito y dislocado. *Imago mundi* carente de una autoridad, agónica ante la dispersión de sus propias representaciones, tantas como observadores. Aquella «santa realidad», a la que se refería Paul Claudel, se hallaría despojada de su inmanencia unívoca. Como si el intelecto y la norma —*nous* y *nomos*— se hubiesen desvanecido frente a la disformidad elemental de unas sombras

primordiales. Y esta regresión, este retroceso —involución purificadora para algunos—, suscitara el gran espectáculo o el gran escándalo de nuestra modernidad, en los vértices de cuyo triángulo, si se quiere, cabría situar el sarcasmo lúdico de Tristan Tzara, la lógica nihilista de Ludwig Wittgenstein y las disonancias atonales de Arnold Schoenberg. Simbología geométrica del desamparo, sobre cuya desazón se cierne el demonismo estético nietzscheano. Las repercusiones de su influjo sobre lo social, lo político y lo religioso son ineludibles para interpretar los avatares de nuestro siglo XX. La angustia prepotente y exultante de Nietzsche [...], no obstante, se agostaría en aquella frágil exclamación de J. P. Sartre: «El hombre es una pasión inútil»⁸.

Le héros se réveille donc de ce cauchemar transformé mais, contrairement à Samsa, ce ne sera que son pied gauche qui, grâce aux caprices d'une métamorphose atroce, commencera à parasiter le reste de son corps: «Il a doublé de volume, il est bariolé de couleurs incongrues: un arc-en-ciel atteint d'éléphantiasis. L'entaille est encore plus impressionnante aujourd'hui. On dirait qu'elle a été obtenue à l'aide d'une hache. Les bords de la fente, ourlés comme des lèvres, vomissent des caillots» (P.P.S., p. 32). Aussi prend-il conscience de sa monstruosité et de son inhumanité.

Ma vanité passe les bornes. Je considère l'humanité avec une commisération hypocrite. En réalité, je me félicite de ne pas lui appartenir. Et s'il advient que je m'attendrisse au spectacle affligeant du malheur, c'est avec délectation. Je suis friand de mélodrame. Je peux goûter, grâce à mon cœur exceptionnel, toutes les nuances de l'injustice. Tout en versant des larmes, je ne peux qu'admirer la délicatesse de ma sensibilité. Car je ne suis pas humain, bien sûr. Il n'y a qu'à me regarder pour s'en convaincre (P.P.S., pp. 36-37).

Le héros décide enfin de capituler et de permettre que son corps s'impose sur sa raison, qu'il gouverne ses actes et qu'il soumette ses volontés. Il actualise toutes les constantes et les motifs récurrents qui apparaissent dans les représentations et les actions sacrificielles où se produit un dédoublement dans les frontières du regard intérieur en liant l'horreur à la joie en vue de rendre visible que la blessure, l'épouvante et la monstruosité font partie de la condition humaine. Topor réussit, à l'aide de ces espaces oppressants et de

8 VIDAL ALBIÑANA, J., «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», in KAFKA, F., *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983, p. 7.

ces images du corps symboliques et cauchemardesques, à actualiser les préceptes artaudiens et à montrer cette danse macabre des paupières et des dents.

Sournoisement, mon corps fait bande à part. Je n'ai plus d'autorité sur lui. Il ne juge même pas nécessaire de m'informer. Il me censure. La douleur du pied, dont l'enflure dessine une bosse monstrueuse sous la couverture, se diffuse, atténuée, dans la jambe. Les mâchoires s'entrechoquent sur un rythme de danse macabre, un tic agite la paupière inférieure gauche. J'assiste, impuissant, à ces manifestations d'indépendance. Ma foi, j'y gagne une tranquillité d'esprit presque confortable. Je ne me battraï pas pour conserver le pouvoir. J'en suis fatigué. Que mon pied grossisse comme la grenouille de la fable, et qu'il éclate si ça lui chante! Que ma paupière batte ! Que mes dents claquent! (P.P.S., pp. 38-39).

Le personnage désespéré essaiera en vain de récupérer l'union perdue, de se reconcilier avec son corps. Il tâchera de se procurer une fellation avec la plaie de son pied qu'il associe à la bouche de Suzanne. Malgré le dramatisme de la situation, le lecteur ne pourra dissimuler son rire jaune. L'humour macabre, caustique et corrosif comme une goutte de vitriol est toujours au rendez-vous aux moments les plus dramatiques du devenir du héros toporien.

Laisse-moi te prendre, Suzanne. Cède à mon envie de plaisir. Je te désire, Suzanne. Abandonne-toi à mes caresses. Viens. Oui, je sais, mon ventre nous sépare... Mais en forçant sa résistance... En luttant, en insistant, nous pouvons nous rejoindre. Centimètre par centimètre, ta bouche s'approche de mon sexe... Certes, la difficulté paraît insurmontable... Oui, je sais, le genou te fait souffrir... Viens plus près, plus près encore... Un craquement. Je viens de me démettre la cheville (P.P.S., pp. 90-91).

À la fin la mort, qui plane sur tout le roman, achève le récit lui-même. Le héros place son pied, cette Suzanne accablante et tyrannique, sous les roues du tramway. Il met fin à la souffrance qui le caractérise en exorcisant dans son propre corps ce crime qu'il a commis à Paris, jamais avoué mais qui, à mon sens, l'a poussé à entreprendre cette fuite, ce chemin sans retour. L'espace conditionne une fois de plus le dénouement et marque la structure et le rythme cycliques du roman. Rebondissement au point de départ mais avec un dénouement tragique qui empêche le recommencement de l'action. En effet, au début du roman, le narrateur nous présente cet espace terminal, ce terminus, et nous anticipe son retour au même espace de la mort.

Large est le fleuve, mais nul reflet ne joue au creux de ses vagues.

Un pont sans éclairage le traverse, un peu plus loin, à gauche. Lorsque je devrai m'y engager, tout à l'heure, mon cœur battra.

J'habite sur l'autre rive, près du terminus des tramways. De ma fenêtre au septième étage, je surveille leurs bruyantes évolutions qui se prolongent toute la nuit. Les rames arrivent souvent vides au terminus et c'est une petite fête s'il descend quelqu'un. La nuit dernière, j'ai eu de la chance. Il m'a été donné de voir cinq voyageurs (P.P.S., pp. 9-10).

Le roman finit donc au même endroit.

Reconnais-tu l'endroit où nous sommes Suzanne? Il s'agit bien du terminus des tramways. Regarde, notre hôtel est en face. La chambre où nous avons vécu des jours heureux se trouve au septième étage. Qui occupe cette chambre, aujourd'hui? Ton amant, peut-être? Ne crains rien, je ne lui conserve pas rancune [...].

Écoute ce tintamarre. C'est un tram qui roule vers le terminus. Combien reste-t-il de voyageurs sur la plate-forme? Deux? Cinq? Descendons du trottoir, nous pourrons mieux les compter. Le fracas des roues sur les rails s'intensifie. Le sol vibre. Adieu Suzanne!

Avant de pousser Suzanne sous le tramway, j'ai eu le temps de penser: «À Paris, quelqu'un est mort» (P.P.S., p. 121).

J'aimerais aborder brièvement dans cette partie finale de mon étude le recueil intitulé *Café Panique*. Cette œuvre est composée de 38 nouvelles ou histoires courtes où Topor donne libre cours à ses humeurs noires et virulentes, à son ouvert penchant pour l'ironie et le sarcasme le plus dévastateur et sacrilège. Toutes les histoires ont un titre semblable faisant référence généralement au personnage principal —éventuellement deux personnages— qui anime la fiction. En ce qui concerne les noms de ces héros, il s'agit de pseudonymes ou de surnoms qui reflètent un trait, toujours dérisoire, du protagoniste. Le lecteur a affaire surtout à l'univers culinaire qui est présent d'une manière générale dans toute la production toporienne. L'auteur fait défiler tous les pouvoirs consacrés du monde social et culturel en ridiculisant leur mesquinerie et leurs intérêts créés. En effet, on est confronté à tout un univers de personnages au pelage varié qui subissent les conséquences d'une société policière et despotique. Nous assistons donc à un moment de l'histoire du devenir fictionnel d'Attends-la-suite, Goût-Bulgare, Frisée-aux-Lardons, Pommes-Vapeur, Fermeture-Éclair, Rage-au-Cœur, Chaussettes-Humides, Verre-en-Main, Pas-de-Bol, Coupe-Cigare, Voix-de-son-Maître, Tranche-Lard, Sans-Moi, Tant-qu'à-Faire, Vodka-aux-

Herbes, Triple-Dose, Douche-Froide, Beaux-Restes, Pas-ce-Soir, Secret-Bancaire, Pisse-Vinaigre, Salon-de-Thé ou Demi-Tarif entre autres. Le titre de l'œuvre fait allusion au café, cet espace privilégié où se retrouvent tous ces personnages étranges et caricaturaux. Le langage utilisé appartient au registre populaire, surchargé d'expressions figées, de phrases faites, de jeux de mots et de doubles sens qui déclenchent l'humour en fort contraste avec la crue réalité de l'histoire racontée. On contemple tout un portrait de société, un monde marginal peuplé d'êtres infimes et méprisés d'un point de vue social. Ils s'agitent dans des espaces décriés ou dépréciés, allant du bar au bordel, où s'allient les illusions de grandeur et la misère morale et sociale la plus absolue partagée par le narrateur, comme le démontre et l'illustre l'histoire aigre-douce, tendre et cruelle de *Triple-Dose*.

Rue de Richelieu, au Duc, le beaujolais n'est pas mauvais, mais c'est le patron qui est bouchonné. Enfin, comme il reste ouvert très tard, nous y passons de temps en temps avec Verre-en-main et Cul-sec, histoire de boire le dernier avant de rentrer. C'est là que Triple-Dose, la marchande de journaux, nous a raconté son histoire, en mouillant de ses larmes le fleurie de l'année:

— Je l'avais trouvé rue d'Aboukir, près d'une poubelle. Un cactus en pot, pelé comme un vieux chat. J'aime les plantes. Elles ne sont pas en train de vous casser les oreilles toute la journée. Elles se contentent de peu: quelques gouttes d'eau par-ci par-là, un dépoussiérage de temps en temps, et du soleil, de la lumière... Ah! Si on pouvait leur ressembler, mais non, nous, nous en voulons toujours plus, jamais contents! Regardez ces grèves continues, ces réclamations, ces manifestations... Enfin. J'ai ramassé mon cactus, je l'ai mis chez moi, sur le rebord de la fenêtre. Il semblait content. Oh, il n'a jamais manqué de rien, mon Jésus. Oui, c'est ma petite manie, je donne des noms à mes plantes, et lui, je l'ai appelé Jésus, à cause de la couronne d'épines, vous comprenez... Bien soigné, bien chouchouté, il a pris vingt centimètres en un mois. Et puis il a attrapé cette sale maladie des cactus qui les rend tout spongieux. Vous savez, une sorte de cellulite, c'est grave pour une plante grasse. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour le sauver, mais mon Jésus était perdu. Il n'y avait plus d'espoir... Alors, mon pauvre cactus, j'ai dû le faire piquer!

Sans vouloir tomber dans un anti-alcoolisme primaire, je crois que c'est elle qui était piquée⁹!

9 TOPOR, R., *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. «Point Virgule», 1982, pp. 116-117.

Il arrive souvent que ces mondes sordides apparaissent agrandis ou déformés par l'apparition d'éléments fantastiques qui servent de soupape de sûreté ou d'exutoire et qui contribuent à créer cette ambiance générale de comicité délirante. En outre, le livre est illustré par onze dessins de facture onirique suivant la logique interne et habituelle de l'auteur. Ces histoires, où alternent la narration et la forme dialoguée, ont une longueur variable. Le narrateur est toujours omniscient et il se mêle au reste des personnages. À titre d'exemple, je voudrais reproduire *L'histoire de Sans-Moi* où la panique de la situation fait apparaître soudainement la fantaisie la plus débridée.

—Ce type, Sans-Moi, avait une trouille bleue du dentiste. Un jour, pourtant, il se décide à prendre rendez-vous, convaincu par une nuit blanche qui l'a laissé sur les genoux. «Je vois ce que c'est, dit le dentiste, une vieille carie dans la molaire. Pas la peine d'avoir peur. Je vais tuer le nerf, ensuite vous ne sentirez rien». Il enfonce une longue aiguille pour sonder la carie. «Hum ! Profonde, en tout cas!» Sans-Moi, bouche bée, transpire à grosses gouttes. La main du dentiste pénètre dans la carie à la suite de l'aiguille, puis le bras, et finalement le dentiste lui-même disparaît à l'intérieur de la dent comme s'il allait à la cave. Sans-Moi entend l'écho de ses pas décroître, puis il se retrouve tout bête sur son fauteuil, plus solitaire que dans la salle d'attente. Au bout d'une petite heure, il se risque à appeler: Ohé! Y a quelqu'un? Une voix lointaine lui répond, comme s'il était ventriloque: «Voilà j'arrive!» Et, en effet, le dentiste sort de la molaire, très à l'aise, mais le regard sournois. «C'était vraiment une très vieille et très vaste carie. Maintenant que la dent est insensibilisée, je vais vous l'arracher. Vous ne sentirez rien.» «On ne peut pas mettre une couronne?» demande Sans-Moi qui adore parler technique. Mais l'autre répond que ce n'est pas possible et, crac! il arrache la molaire d'un seul coup. Par la suite, Sans-Moi a appris la vérité. En explorant la dent, son escroc de dentiste a découvert des peintures rupestres. Il a fait classer le site, et maintenant on peut le visiter dans son cabinet, à condition de ne pas fumer et de payer son ticket. Comme quoi la moralité se perd aussi vite que les dents¹⁰.

Ce genre d'écriture repose sur la forme supposément canonique de la nouvelle fantastique qui fait surgir un événement imprévu dans l'univers quotidien des personnages. Cette circonstance inattendue est perçue comme impossible selon toutes les lois connues et communément admises de cet espace. Ainsi une situation de la vie courante, marquée par la banalité et l'insignifiance, se charge-t-elle d'une force nouvelle grâce à la surprise et à la

10 *Ibid.*, pp. 84-85.

stupeur. La simplicité avec laquelle naît le fantastique assure la réussite du procédé et du récit qui, dans le cas de Topor, est toujours complété par l'émergence de cet humour panique qui le caractérise¹¹. Dans ces nouvelles fantastiques, l'étrange, malgré sa violence et sa cruauté, s'empare du quotidien à travers la panique mais il se teinte également de comicité et de poésie. L'originalité de cette typologie ou de ce genre de textes, amplement cultivé par Topor, consiste à tisser des fils et à créer des liens inespérés qui seront nécessairement analogiques et non scientifiques, entre le monde réel, quotidien, voire anodin, et le fait étrange ou bizarre qui survient d'une manière surprenante. Dans ce récit, le lecteur assiste à un jeu de mots inconscient basé sur la comparaison traditionnelle entre une carie et une caverne.

En guise de conclusion, je voudrais signaler qu'après la contemplation de beaucoup de dessins toporiens et suite à la lecture de *Portrait en pied de Suzanne*, de *Café Panique* et de bien d'autres œuvres de l'auteur, j'ai été incité à reprendre l'œuvre de Kafka. Dans les deux cas, j'ai l'impression que toutes les apparences se conjurent pour nous dévoiler que l'image de la condition humaine a cessé d'être ce qu'elle a toujours été à défaut d'une loi universelle qui régisse son destin. Et surtout, il semblerait que «le monde ne fût plus l'espace idéal pour accueillir l'homme»¹². Roland Topor, par le biais de ces espaces oniriques et de cette insertion du fantastique dans le quotidien, nous montre des personnages proches des héros romantiques, déchirés, torturés, qui essaient de reconcilier les contraires et qui atteignent la pureté par la débauche et le bien par le mal. Ce nouveau héros choisira, cependant, son propre corps comme lieu où se livrent toutes les batailles. L'esthétique de Topor est tragique —bien qu'il y ait toujours la distance de l'humour et de la dérision— car c'est dans l'affrontement destructeur du fantastique au réel, de l'intérieur à l'extérieur, de l'individuel au social que le personnage trouve l'accomplissement de son être, l'espace extrême et horrible qu'il crée n'étant que le bouleversant reflet de sa souffrance.

Fermons la boucle et retournons enfin au point de départ de mes propos pour citer cette fois la fin du dernier *roman* arrabalien, ce faux dialogue où rôde la mort —et la vie en tant que mémoire— et qui rend hommage à Topor, homme, artiste et écrivain. Le discours, cette discussion ou dialogue fictif, se termine par une question sur la création que l'Espagnol pose au Français.

11 Cf. BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. «Thèmes et textes», 1974.

12 Cf. VIDAL ALBIÑANA, J., *op. cit.*, p. 7.

—On reconnaît, Topor, les histoires qui racontent la vérité à ce qu'elles n'ont pas de chute?

—De minuscules fantômes hantent-ils encore, la nuit venue, les châteaux de sable que je construisais enfant, dans la cour de la ferme à Saint-Offenge... pour me cacher de...

— Topor, les amis... viennent d'arriver... ils sont plus nombreux que jamais.

Parfait! Garçon! De ma part... champagne pour tous!¹³

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, F., *La pierre de la folie. Livre panique*, Paris, Julliard, 1963.
- «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.
- *Champagne pour tous!*, Paris, Stock, 2002.
- BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. «Thèmes et textes», 1974.
- FEDOROFF, M., «Le poète enfant», in GLIBOTA, A., *Arrabal Espace*, Studio di ValCervo, P.A.C., 1993.
- TONELLI, F., *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972.
- TOPOR, R., «Petit Mémento Panique», in ARRABAL, F., *Le panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1973.
- *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. «Point Virgule», 1982.
- *Portrait en pied de Suzanne (1978)*, Paris, Denoël, 2000.
- VIDAL ALBIÑANA, «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», in KAFKA, F., *Obras Escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983.

¹³ ARRABAL, F., *Champagne pour tous!*, *op. cit.*, p. 243.

EL ESPACIO DEL VIAJE EN EUGÈNE LABICHE

IGNACIO RAMOS GAY
Universitat de València

Frente al grave estatismo de otros géneros, el *vaudeville* reivindica su esencia y originalidad dramática a partir del movimiento, sea éste de personajes, situaciones o parlamentos, que garanticen la consolidación del ritmo interno de la obra y la diversión del público. Un breve recorrido a través del género a lo largo del siglo XIX, desde Scribe hasta Feydeau, permite destacar un punto clave intermedio en la obra de Eugène Labiche. A diferencia de los otros dos autores, Labiche resuelve la descompensación originada a favor del artificio dramático a partir de un análisis ajustado de la psicología de los personajes que evite la simple caricatura de éstos y el frenesí de escenas. En su obra, la rapidez del movimiento y de la itinerancia, lejos de resultar un simple aderezo dramático destinado a provocar la carcajada del público, refuerza el eje temático de la pieza y el sentido mítico del desplazamiento de los personajes. El propio autor reconocía establecer un esquema como principio compositivo en el que la velocidad y el ritmo servían de ejes estructurales:

j'entends par plan la sucesión développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin. Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu. Ce travail est évidemment le plus laborieux; c'est la création, l'accouchement. Une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher

l'action. Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille; si elle s'arrête, il siffle¹.

Así, el sentido del viaje en Labiche ha de ser entendido a partir de múltiples perspectivas no ceñidas únicamente al análisis puramente textual, sino que abarquen por igual un acercamiento al texto y a las claves de su puesta en escena, es decir a su construcción dramática y a su recepción por parte del público. Creemos que el sentido del desplazamiento, aun siendo un tema recurrente en sus obras ha de ser comprendido en su estrecha relación con la estructuración de la pieza. De igual manera que el melodrama inglés de mediados del XIX se caracteriza por su espectacularidad manifiesta en piezas náuticas² atendiendo a razones de corte histórico y motivaciones artísticas destinadas a suscitar un sentimiento patriótico resultante de las victorias británicas en conflictos armados, de manera similar ha de entenderse la necesidad del viaje, del desplazamiento, en el *vaudeville* de Labiche. La dramaturgia del francés evidencia una tendencia a la contextualización de la pieza en espacios diferentes cuando no exóticos sintomática de una época y de su público. Si partimos del éxito del drama romántico iniciado por Hugo y contextualizado igualmente en escenarios exóticos, la localización escénica se presenta como atractivo visual además de recurso temático y teórico. Esta visualización como motor de sugerencias es tanto más evidente si recordamos, como señala Roberto Dengler³, que el público del boulevard Saint-Martin acudía numeroso al Diorama recién creado por Daguerre, donde podía contemplar y admirar efectos de colores y luces, paisajes, cataclismos, visiones a todo color. De igual manera, en el Palais-Royal, el Cosmorama brindaba en 1826 a los helenófilos una vista de Atenas, Missolonghi, el desfiladero de Termópilas o el monte Atos. Es evidente que el público gusta de la espectacularidad de los géneros, y de ahí el sentido ocular definitorio del melodrama según Gautier. El objetivo de este estudio

1 CAREL, A., *Histoire Anecdote des Contemporains*, Paris, Chevalier-Marescq, 1885, p. 70.

2 En este sentido, y coincidiendo con el género melodramático en Francia, Percy Fitzgerald refrendaba el atractivo visual de la puesta en escena. «We go not so much as to hear as to look. It is like a gigantic peep-show, and we pay the showman, and put our eyes to the glass and stare». Citado por Michael R. Booth. *Victorian Spectacular Theatre. 1850-1910*. Boston, London, Henley. Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 4. Sin duda el melodrama náutico de mayor éxito que asentó las bases del subgénero en Gran Bretaña fue *Black-Eyed Susan*, de Douglas Jerrold, estrenada en el Drury Lane en enero de 1837.

3 DENGLER CASSIN, R., *El Teatro Francés en Madrid, 1830-1850*. Tesis Doctoral dirigida por Luis Cortés Vázquez, Universidad de Salamanca, 1986, p. 172.

es destacar el significado dramático del viaje en las principales *comédies-vaudevilles* del autor, a partir de su interrelación con la estructuración interna de la obra y de los personajes. Así, tras haber definido en una primera parte el sentido de la itinerancia en sus piezas, realizaremos un recorrido a través de los múltiples escenarios de los desplazamientos que desvelará, por un lado, un amplio análisis de caracteres de una época, al tiempo que servirá de procedimiento catalizador crítico de esa misma burguesía que Offenbach retrataba bajo los hábitos divinizadores de las deidades olímpicas en sus operetas. En último lugar destacaremos la interacción entre los nuevos espacios surgidos a raíz del viaje y la psicología de los personajes, concluyendo la originalidad y pericia técnica de un autor capaz de compensar el movimiento dramático y la radiografía de una sociedad, avanzando el frenesí escénico y el ritual del gesto y de la palabra de Georges Feydeau.

Desde el punto de vista compositivo, el concepto de viaje, entendido como desplazamiento de personajes a través de diferentes escenarios, independientemente de su ubicación geográfica, estructura los principales vodeviles de Labiche. Bien a través de diversos países, ciudades, o escenarios urbanos, el sentido de la travesía, del paso de los personajes a través de diversos espacios, es constatable en sus mejores piezas, sin que la división en uno, tres, cuatro o cinco actos suponga un requisito para ello. Si un gran número de sus piezas en un acto son el resultado de un desplazamiento súbito o un encuentro inesperado y repentino que desencadena la acción, la complejidad de la trama desarrollada en base a un mismo punto de partida se precipitará en aquellas obras más complejas, en las que el mayor número de actos y escenas enriquecerán las peripecias y la comicidad de la travesía, pulverizando el respeto a las tres unidades rigurosamente mantenido por la *pièce-bien-faite* y el *vaudeville* de Scribe.

A pesar de responder a un mismo sentido de viaje —romántico e iniciático, por cuanto los personajes de Labiche, como más adelante veremos, tratan siempre a pesar de la caricatura crítica, de conquistar, recobrar, o reconciliarse con una identidad diluida en lo asfixiantemente cotidiano— podemos dividir en tres las categorías de los desplazamientos argumentales que sirven de escenario dramático a los personajes. En primer lugar los viajes al extranjero, a tierras exóticas que, aunque escasos —el burgués de Labiche gusta de viajar, pero únicamente allí donde se siente reconocido— y siempre centrados en geografías europeas —*Le Voyage en Chine* (1865) es una de las escasas excepciones—, proporcionan a la acción el dinamismo propio de la novedad y el contraste. Es el caso una de sus piezas en varios actos más tempranas *Une Chaîne Anglaise* (1848), que se compone de tres escenarios correspondientes cada uno de ellos a tres geografías diferentes

marcando el ritmo de la evolución de la acción: París, Boulogne-sur-Mer y Londres. El tren se perfila como el eje de la pieza en *Le Voyage de Mr. Perrichon* (1860), de título igualmente premonitorio del significado del desplazamiento para el burgués protagonista, que pasará de la estación de Lyon, en París, al interior de un albergue en Montanvert, Suiza, cerca de la «la mer de glace» en el segundo acto, para más tarde recobrar la seguridad del hogar en su casa de París en el tercer y cuarto actos. De igual manera, Suiza y «la mer de glace» serán también el escenario del segundo acto de *Le Prix Martin* (1867), y el viaje ocupará igualmente el título de otras dos obras del francés, *Voyage autour de ma Marmite* (1860) y *Le Petit Voyage* (1869).

La segunda categoría daría cuenta de los viajes realizados por los personajes entre las diferentes provincias, a menudo intercalando en la capital, motivadas por los adelantos técnicos —principalmente ferroviarios— que permitieron participar de los placeres de un París convertido en la mítica capital mundial, a las clases más favorecidas de las pequeñas ciudades. «Avec les chemins de fer il n'y a plus de géographie» exclama el capitán Courtevoil en *Les Chemins de Fer*, estrenada el 25 de noviembre de 1867 en el Palais Royal de París. El capitán se refiere al error de destino provocado al desenganchar equivocadamente los vagones de un tren, pero su sentencia debe ser interpretada como un homenaje a la cercanía repentina de todos los lugares para el burgués medio, la abolición de la distancia física y por ende, de las diferencias sociales para una burguesía de provincias que mitifica París, y gusta de identificarse con la sofisticada sociedad de la capital, tal y como reflejara años más tarde Feydeau en *La Dame de Chez Maxim*. Es el primer paso hacia la aventura de la comunicación y el acercamiento de lo lejano, provocadas por la disolución de los márgenes territoriales impuestos por la distancia. La obra, que cuenta ya en el título mismo con el carácter transitorio y fluctuante de los espacios que servirán de escenario de la acción, recupera el motor dramático de la locomotora entrevisto en *Le Voyage de Mr. Perrichon*. Ésta, efectivamente, ilustrará los estadios progresivos de todo viaje en tren: a saber, el acto I corresponderá a las oficinas de una administración anónima de ferrocarriles; el segundo, al andén de embarque y los vagones; el tercero, a un «buffet de chemin de fer», una fonda de tránsito; el cuarto, a la habitación de un hotel donde los viajeros habrán de hacer noche debido a un error en los vagones, y el quinto y último acto, al interior de la oficina del jefe de estación de Cropuenbach, destino final e imprevisto de los personajes. Con todo, el desplazamiento inter-provincial adquiere su mayor expresión cómica en una de sus obras más significativas, *La Cagnotte* (1864) en la

que un grupo de adinerados burgueses provincianos se desplazan desde un pueblo de los alrededores de París, La Ferté sous Jouarre, hasta la capital donde serán objeto de numerosos malentendidos, equívocos, y humillaciones, combinando el desplazamiento entre provincias con la frenética itinerancia urbana que da nombre a la tercera y última categoría que pretendemos esbozar.

La itinerancia o deambular incesante a través de numerosos espacios urbanos constituye el modo de desplazamiento de mayor éxito en los *vaudevilles* de Labiche, junto a las travesías entre provincias. Sin dejar de citar obras menores que acuñan su calidad en este perpetuo vagar de los personajes a lo largo de diferentes salones, restaurantes, comisarías —*La Poudre aux Yeux* (1861), *La Station Champbaudet* (1862), *Célimare le Bien-Aimé* (1863)—, la obra maestra de Labiche, *Un Chapeau de Paille d'Italie* (1851) supone la propuesta más arriesgada por su cercanía al surrealismo y a los teatros de vanguardia que ocuparán los escenarios europeos cerca de un siglo más tarde. Tal y como ocurría en las obras anteriores, la acción transcurre en su totalidad en París, sólo que sus escenarios serán espacios cerrados y opresores símbolos de la cerrazón y ausencia de escapatoria de un Fadinard a punto de contraer matrimonio, y que se ve repentinamente obligado a huir a través de diferentes salones con el fin de recobrar un ejemplar idéntico de sombrero de paja italiana, después de que su caballo propinara accidentalmente un mordisco al de una dama que «inocentemente paseaba» del brazo de un oficial del ejército.

Todos estos desplazamientos a través de diferentes espacios, ya sean a pie, en calesa, en tren o en barco son el producto de una época que Labiche fielmente retrata e intenta desmitificar combinando desplazamiento físico y descontextualización. Si el *vaudeville* de Feydeau, treinta años más tarde, es el resultado de la Belle Époque, de los gustos y diversiones de una clase que se divierte, ignorante de su suerte ante la Gran Guerra, el *vaudeville* del Segundo Imperio es igualmente inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Como afirma Hauser, «su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos técnicos, en la construcción de ferrocarriles y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos»⁴. La pieza *Les Chemins de Fer*, compuesta por encargo de la SNCF, a partir de un desplazamiento en tren a Strasbourg rea-

4 HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Vol. 3, Barcelona, Labor, 1993. p. 73.

lizado por una familia burguesa a la que se añaden toda suerte de personajes periféricos —desde crápulas hasta administradores— perfila cómicamente en cada uno de sus actos el submundo que rodea las estaciones de ferrocarril, desde las oficinas de la administración y sus directivos hasta los socios accionistas de la compañía y el reparto de beneficios, pasando por la lentitud y parsimonia de la burocracia administrativa, la distribución de los vagones, el personal de mantenimiento, las fondas y paradas a lo largo del trayecto, y los múltiples equívocos y confusiones emergentes de esta acumulación de situaciones propiciadas por la naturaleza misma del desplazamiento (malentendidos en los túneles, vagones desenganchados erróneamente, etc.). Es esta una de las piezas más originales de Labiche al situar la acción inicial en las oficinas de una administración de ferrocarriles donde se realizan los pagos de los dividendos de los accionistas, sustituyendo así el archiconocido «*petit salon bourgeois*» característico no sólo del *vaudeville*, sino también de un gran número de melodramas y de las *pièces-à-thèse* de un Dumas *fils* o de un Augier. Frente a la creciente espectacularidad de otros géneros como la opereta y el melodrama romántico, este tipo de escenario, estático por naturaleza y ligado intrínsecamente a la clase social a la que está destinado, servirá de fiel decorado —descrito siempre a partir de referencias físicas mínimas, muy al contrario de las extensas y detalladas acotaciones de un Feydeau— a un gran número de *vaudevilles* del autor como primer retrato de la burguesía divertidamente vanidosa y fanfarrona que puebla su dramaturgia, pero obtendrá sobre todo su significado a partir del contraste con los escenarios siguientes, situados en muy diversos lugares que desarrollarán situaciones límite, y pondrán a prueba la consolidación social e individual de esas fuerzas vivas cuya profusión de formalidades externas pretendían solapar el arribismo de su clase y unos orígenes a menudo más humildes. El salón es pues el punto de partida del personaje y del espectador, que observa en él la reproducción de sus esquemas de vida, pero que a medida que la pieza se desarrolla verá como la verosimilitud de ese primer escenario pierde consistencia convirtiéndose en el único refugio de su moral pública y de la tranquilidad. En cierto modo podríamos afirmar que dado que el viaje es siempre en Labiche travesía mítica y crítica para sus personajes, el *vaudeville* reproduce implícitamente, y a pesar de la sátira social, la estructura típica del melodrama clásico y los presupuestos funcionalmente institucionales que como género pretende afianzar, por cuanto la amenaza que sirve de eje a la trama se cierne siempre desde el exterior, poniendo en peligro la seguridad cotidiana del hogar burgués y la privacidad de sus integrantes⁵. Si la burguesía es una clase que vive *desde dentro y hacia dentro* de sí misma,

hallando la comodidad y consolidación de su clase en unos salones abusivamente decorados e incipientemente abarrotados de objetos y materiales sólidos reflejo de ese pretendidamente inamovible éxito social, ajenos y desinteresados por el prójimo, donde la rigidez formal exige la mesura en el comportamiento —en *La Cagnotte*, la prometida de Félix, Blanche, teme que el notario no acepte ya contraer matrimonio con ella debido a los prejuicios que se ciernen sobre su reputación como resultado de haber pasado una noche en los calabozos de la gendarmería acusada erróneamente, junto al resto de sus compañeros de partida, de robo—, el viaje representará, en primer lugar, y producto de la influencia romántica, un espacio para el *escapismo*, para la huida del rigor cotidiano y de lo formalmente aceptado como correcto. Si el nomadismo del prototípico héroe romántico —el descafei-

5 La estructura compositiva del melodrama clásico, ejemplo paradigmático de nuestra exposición por su semejanza compositiva con el vaudeville de Labiche, es el resultado de la voluntad adoctrinadora de las instituciones gubernamentales de la Francia de principios del XIX. De acuerdo con el esquema de la ópera, el melodrama se estructura en torno a tres actos diferenciados por su función simbólica con respecto a la trama. El primero de ellos delimita los personajes sirviendo de exposición a los mismos. Suele tener por espacio el interior del hogar familiar y todos los semas asociativos que la moral tradicional imprimía a esta localización, desde la honradez hasta la paz conyugal, pasando por el bienestar y la armonía entre los miembros de la familia. El segundo acto ejercía de contraposición al primero al poner en escena la amenaza al hogar proveniente del exterior. El tercer y último acto reestablecía el *status quo* inicial mediante el castigo de los personajes marginales a la norma, y la restitución del honor e inocencia de aquéllos con los que éstos habían entrado en conflicto. Esta división en tres actos se modificará progresivamente extendiéndose a cinco a medida que los autores inserten escenas y situaciones más variadas que exijan un mayor desarrollo y explicitación de la trama. En cualquier caso el esquema seguirá conservando la terna funcional simbólica que concluye en la salvación de los personajes oprimidos. La estructura básica del melodrama evidencia conexiones indisociables con la trama argumental en lo concerniente a su progresión milimétrica. La evolución entre los distintos actos responde a la evolución paralela del personaje objeto de la persecución, sea ésta física o moral. El ritmo entre los actos, aderezado por la música que acompaña las entradas, salidas de los personajes y situaciones álgidas de la escena, aumenta y disminuye la intensidad emocional de la representación en función de la progresión determinada por el autor. El tercer acto está marcado por la peripecia final que supone el cambio radical de la fortuna del villano, exactamente en el instante en que su victoria parecía más certera. Es en este acto donde se produce la *anagnórisis* o reconocimiento fatal —esto es, providencial— acompañado por la orquesta. El reconocimiento, a menudo preparado con anterioridad por medio de presentimientos, intuiciones u objetos simbólicos de manera a acentuar el suspense de la situación, permite el retorno a las escenas iniciales gracias al ajusticiamiento del villano. Sobre el melodrama como género y espectáculo, cf. GINISTI, P., *Le Mélodrame*, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, coll. «Les Introuvables», 1982. (Réédition conforme à celle de Louis Michaud, Paris, Bibliothèque Nationale Illustrée, 1912); THOMASSEAU, J. M., *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984; BROOKS, P., «Une Esthétique de l'Étonnement», *Poétique*, nº19, 1974, pp. 15-127.

nado *Don Juan* de Byron, el viejo marinero de Coleridge, o los viajes cósmico-oníricos de un Nerval, entre otros muchos— tiende a liberar una subjetividad reprimida por el asfixiante y acomodaticio entorno burgués, la suerte del antiheroico y sencillo burgués de Labiche⁶ durante la travesía es igualmente resultado de una fuga de lo cotidiano y de las taras sociales que lo rodean. El viaje, por escasamente exótico que parezca —ya sea a Strasbourg como en *Les Chemins de Fer*, al campo en *Célimare le bien-aimé* y otros, y en algunos casos más exclusivos, a París, convertida durante el Segundo Imperio en la «metrópoli del placer, en la ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones universales y los placeres corrientes y baratos»⁷— supone siempre una posibilidad abierta al despliegue de las potencialidades de un yo reprimido, acuciado bajo las estrechas ordenanzas y limitaciones provincianas. Este procedimiento de descontextualización que es la esencia de toda travesía, y que más tarde analizaremos con efectos menos positivos para los personajes de Labiche, permite al burgués de Labiche reconciliarse con sus verdaderos anhelos hasta el momento ocultos bajo el velo formal de la familia y el trabajo, gracias a un espacio liberador cómplice del sujeto liberado. Un primer ejemplo lo encontramos en *Célimare le bien-aimé*, donde el protagonista, próximo a su boda, es perseguido incansablemente en la capital por dos amigos en busca de amistad y cuyas esposas han sido amantes suyas. Célimare debe escapar al campo para reintegrarse en la calma monotonía conyugal con su prometida, a pesar de ser dado alcance allí, y únicamente conseguirá librarse de sus perseguidores mediante la petición de cierta suma de dinero, que disuadirá los anhelos de su compañía. El campo, aunque ejerce de simple trasfondo a la acción, representa la posibilidad —infructuosa— de ocultar una identidad social pasada. Y a pesar de invertir el orden de asociaciones semánticas acuñadas a este espacio desde el siglo XVII inglés —todos los autores integrantes de la llamada *Restoration Comedy* establecían el escenario del *country* como espacio-negación de la preciosidad y del amaneramiento formal, reino de la monosemia y de lo natural, en contraposición con la sofisticación verbal de la polis y del *wit*— y que volveremos a observar en el «renacimiento» del teatro inglés de finales del XIX a manos de Wilde entre otros, mantiene las

6 Como señala Marie-France Azéma, en su Introducción a *La Cagnotte*, el burgués de Labiche se define por su esencial «bonhomie souriante» (París, Librairie Générale Française, 1994, p. 6) aunque al final de su producción dramática —*Les Trente Millions de Gladiator* (1875), *La Clé* (1877)—, el retrato satírico adquiere tintes mucho más ácidos.

7 HAUSER, A., *op. cit.* p. 74.

cualidades de ser un espacio virgen, no viciado, propicio para las escapadas secretas y para la aparición del doble del sujeto social.

No menos liberador es el recorrido en tren en la pieza *Les Chemins de Fer* del que participan la familia Ginginet, Tapiou —empleado de la compañía—, Bernard —uno de los directivos de la compañía de ferrocarriles— y Jules —su descarado sobrino— permite a cada uno de ellos llevar a cabo sus más secretas infidelidades en la oscuridad de los túneles o en el silencio de la noche. Tapiou, a pesar de estar casado con otra empleada de la compañía acepta gustoso un nuevo destino a sesenta millas de distancia de su mujer y de su hogar con el fin de poder dar rienda suelta a su mediocre talante conquistador, y durante el viaje tratará de seducir a Colombe, cocinera de Ginginet; el joven y libertino sobrino de Bernard también se propondrá un objetivo similar durante el recorrido al intentar seducir a Clémence, esposa de Ginginet, ante la mirada de su propio marido, mucho más ocupado en obtener los favores de la nodriza. Éste último revela al público en un aparté su filosofía de viaje, reuniéndose así con sus compañeros de destino:

Ginginet: (...) Je voudrais bien faire aussi un cadeau à la nourrice...elle est belle fille et provocante. Entre nous, elle m'a marché sur les pieds à plusieurs reprises; alors, moi, j'ai riposté... Ma femme dormait, et nous nous sommes piétinés comme ça une partie de la nuit...C'est ennuyeux parce qu'elle a des gros souliers...Mon Dieu ! Je ne suis pas un Don Juan, mais j'ai le sang gaulois....En chemin de fer surtout, j'ai le sang gaulois... (Acte III, scène 1)⁸.

Como vemos, el trayecto, el desplazamiento, es en sí mismo un espacio marginal, liminar, fronterizo, que sitúa al individuo al margen de lo social. La salida de los salones burgueses permite a todos estos personajes reunirse con sus verdaderas intenciones escamoteadas en otros contextos, gracias a la inmunidad mítica del movimiento del tren que, al no detenerse en ningún lugar preciso, evita doblegarse a cualquier ley expresa, ceñida a un lugar concreto y a la rigidez de los comportamientos sociales.

Otros viajes más exóticos describen una suerte similar de sus personajes. En *Le Prix Martin*, la estabilidad matrimonial de Martin y Loïse queda intacta mientras permanecen en París, en el «petit salon bourgeoisement meublé» de la pareja, a pesar de ser el lugar en el que marido es informado

8 LABICHE, E., *Théâtre*. Texte établi par Henry Gidel. 3 Vols, Paris, Bordas, 1991. Todas las referencias pertenecen a esta edición.

de las infidelidades de su esposa con su mejor amigo, Agénor. Con el fin de deshacerse de éste y recobrar así su honor mancillado, Martin, aconsejado por su primo español, el violento e iracundo Hernández Martínez, recurrirá repentinamente al viaje a Suiza, donde tratará en repetidas ocasiones, siempre estériles, de dar muerte a su amigo, bien envenenándolo, bien empujándolo al vacío desde el pico de una montaña. No será Martin el único que intente dar rienda suelta a sus impulsos, pues también durante ese mismo viaje su furioso primo, principal instigador de la venganza de Martin, dejará llevar su fogosidad hacia la esposa infiel, y ésta aceptará sus envites constantes proponiéndole, como a Agénor, partir de inmediato —nuevamente el viaje— hacia las lejanas tierras de América donde consumir su amor. La obra se cierra bajo la ambigüedad sexual del marido, que acaba siendo quien proponga la marcha de la pareja formada por su mujer y su primo, prefiriendo la compañía de su amigo Agénor en una nueva vida iniciada bajo una partida de cartas en el escenario propiciado por un chalet en Handeck, alejado igualmente de los prejuicios sociales parisinos. Las múltiples lecturas del *dénouement* de *Le Prix Martin* se asemejan a una obra posterior, *Le Plus Heureux des Trois* (1870), que reproduce una trama similar: la esposa de Marjavel, Hermance, está unida sentimentalmente al mejor amigo de éste Ernest. Pero su relación secreta se degrada progresivamente a medida que la sospecha se cierne sobre ellos, convirtiendo al marido engañado en el más feliz de los personajes. Ernest finalmente pedirá la mano de su prima Berthe, deshaciendo el enredo, aunque sumiendo a su amigo en una profunda depresión, cuya naturaleza es intuita por uno de sus astutos criados alsacianos en el jardín que representa el espacio cómplice del personaje y libre de las imposiciones sociales del tercer y último acto, en el que los verdaderos sentimientos se revelan:

Marjavel (avec regret): Ernest se marie. (A Hermance). Nous perdons un ami.

Krampach: Ah! monsieur, vous ne serez pas long à en retrouver un autre.

Marjavel: Que le ciel t'entende! (Acte III, scène 11).

La Cagnotte, considerada por el crítico teatral Sarcey la «Dame aux Camélias du vaudeville»⁹, es otro ejemplo altamente significativo del noma-dismo cómico-burgués entendido no sólo como reconciliación con la identidad despojada en la antiépica de la monotonía, sino también como intento

9 CORVIN, M., *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 136.

frustrado de conquista de los sueños provincianos. Los protagonistas son las fuerzas vivas de un pequeño pueblo de los alrededores de París, La Ferté-Sous-Jouarre: el farmacéutico Cordenbois, el joven notario, Félix, Baucantin recaudador, Colladan, granjero adinerado, Champbourcy, burgués que vive de rentas, que se reúnen junto a sus esposas e hijos periódicamente en casa de este último para jugar a las cartas con el fin de escapar de la monotonía. Las normas del juego exigen el pago de una pequeña suma por cada baza conseguida, acumulada en una hucha común que más tarde se romperá, destinando el dinero recaudado a satisfacer las necesidades de los jugadores. Una vez rota la hucha, se decide emplear el dinero en los deseos de cada uno de sus participantes. Sexo y gastronomía representan las dos tendencias íntimamente complementarias de los jugadores, deseosos, por un lado, de encontrar el amor en la capital en forma de citas a ciegas facilitadas por agencias matrimoniales, y por otro, de emplear lo recaudado en delicias culinarias o en satisfacer sus necesidades más provincianas —realizar una expedición a la feria de Crépy o la dotación de un cañaverl. En cualquier caso la *cagnotte* ha de ser de consumo inmediato, como recompensa al esfuerzo y dedicación de sus participantes. Finalmente será el viaje a la gran capital la opción escogida. Viaje sugerido por Léonida, solterona de avanzada edad que, como afirma Leal¹⁰, no se resigna a abnegar sus deseos, desligándose así de la tradición de la mujer en la novela realista al reivindicar su derecho a amar, y que ha de encontrarse allí con un amante cuya identidad ignora y con el que pretende contraer matrimonio a través de un anuncio por palabras publicado desde hace cuatro años en el periódico local. De ahí su astucia para sembrar el germen de la curiosidad y de la tentación en los demás jugadores enumerando los placeres de un París mítico:

«On regarde les boutiques, on visite les magasins au bras de son prétendu...on dit: Áh! Le beau cachemire!... ah! le joli bracelet!... Dieu! les belles dentelles! Et on choisit tout doucement sa corbeille, sans en avoir l'air» (Acte I, scène 6).

El viaje colectivo a París se convierte en un asalto a la capital por cuanto todos los personajes esperan convertir sus ilusiones en realidad. Pero el desplazamiento de ensueño se convertirá sin embargo en pesadilla a partir del efecto de contraste emergente entre la desproporción de sus expectativas y la

10 LEAL DUART, J., «Un cas molt particular: la dona madura al vaudeville francès del segon imperi», Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura. *Revista de Recerca Humanística i Científica*, nº VII, 1996, pp. 17-27.

realidad de la capital. Los enriquecidos burgueses provincianos, seguros de su éxito social en La Ferté-sous-Jouarre no pueden más que verse constantemente ridiculizados por personajes de menor alcurnia —camareros, gendarmes, etc— que no les reconocen como tales. El poder de las rentas, de la notaría, o de la farmacia es pulverizado por modestos empleados pertenecientes sin embargo, ellos sí, a la gran ciudad. Lejos del aura mítico-intelectual de un Balzac, de un Flaubert o de un Baudelaire, París se convierte, como afirma Michel Corvin, en «la ville piège»¹¹ del burgués de Labiche, dominada por la anonimidad de sus transeúntes y el desinterés generalizado, y donde todo reinado está fundado en el poder adquisitivo. Y es que París se convierte en la obra en sinónimo de gasto permanente, como si de un peaje por soñar se tratara. El gasto sistemático e inconsciente del dinero de la hucha contrasta con la laboriosidad de la colecta paciente y meticulosa durante un año de todos los *sous*, cuyo recuento ha de repetirse en numerosas ocasiones para que no quepa duda alguna —pues en no pocas ocasiones los tacaños jugadores introdujeron en el fondo común botones en lugar de monedas—, permitiendo por unos instantes a sus poseedores el placer de soñar en qué gastarlo. El absurdo desenfreno con el que será más tarde malgastado en la ciudad —ya sea en el pago a prostitutas con las que compartir mesa en un restaurante de lujo, o en agencias matrimoniales— refleja la comercialización de las costumbres, el precio y el devenir de la modernización a la que hasta el momento eran ajenos la burguesía de provincias residente en ese espacio natural y virgen, pseudo-mítico *locus amoeni*, que era La Ferté-sous-Jouarre.

La pesadilla adquiere los tintes más freudianos al cobrar realidad bajo forma de persecución continua, detenida y reanudada sucesivamente, aunque atenuando y sustituyendo por un mayor dramatismo los rasgos surrealistas de la que había sido su obra más frenética, un *Chapeau de Paille d'Italie*. La persecución tiene como punto de partida la negativa a pagar la cuenta de una opípara comida en un restaurante de lujo, alegando la escasa visibilidad de los diferentes precios en la carta. Denunciados por los camareros, son arrestados y puestos en manos de la justicia, que los considera una banda organizada de delincuentes. La sospecha se ve confirmada por el descubrimiento repentino de un reloj robado en el paraguas de Champbourcy, escondido allí nada más llegar a la capital, por un ladrón perseguido por la policía. Champbourcy es acusado de ser el cabecilla de

11 CORVIN, M., «La Ville Piège des Bourgeois de Labiche», in *Paris au XIXème Siècle. Aspects d'un Mythe Littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, pp. 123.

los delincuentes por el comisario Béchut, y como tales son encarcelados, consiguiendo huir más tarde cavando un túnel y guardando los escombros en los bolsillos. Con todo, y tras una nueva persecución son nuevamente encarcelados, esta vez en la prisión central de donde escaparán gracias a unas máscaras que les permitirán esconder su identidad. Presionados por Léonida, se personarán en la agencia matrimonial donde ésta acordó una cita con un anónimo pretendiente, que no será otro que el farmacéutico Cordenbois, integrante del colectivo, que al conocer la identidad de su futura esposa, la rechaza sin contemplaciones. Entre los demás pretendientes que esperan su turno, se encuentra el mismo comisario Béchut que al reconocer a los fugitivos, reanuda la persecución esta vez de manera infructuosa. El último acto comienza con el paisaje grotesco y desolador del grupo de burgueses arruinados, famélicos y exhaustos, escondidos entre los cimientos y escombros de un solar en construcción donde se han visto obligados a pasar la noche. Sólo podrán regresar a su hogar gracias al encuentro casual con Félix, el notario desaparecido durante el desembarco en París, con cuyo dinero podrán costear el desplazamiento y aplacar el hambre, y que será recompensado por Champbourcy, prueba una vez más de la comercialización de las costumbres y de las instituciones, con la entrega de la mano de su hija Blanche.

Es fácilmente constatable que el pecado de los burgueses de Labiche reside en la dimensión del error de cálculo de sus posibilidades, al intentar reproducir sus esquemas vitales y sus vicios en la gran ciudad ante la incapacidad de vivir plenamente integrados en ella. El éxito de las mejores obras de Labiche consistirá en extraer quirúrgicamente a esa clase del contexto que la define y situarla mecánicamente en espacios *otros* que les impidan moverse con la comodidad habitual, obligándola a reaccionar de manera imprecisa y sobre todo inmediata, poco calculada, espontánea, frente a las adversidades que sobre ella se ciernen. Este procedimiento de desclimatización, de extrañamiento o de descontextualización sirve de eje a la trama, tal y como el encuentro obligado y sistemático de dos personajes antagónicos centrará el *vaudeville* de Feydeau. Los burgueses de Labiche no pueden dejar de ser aquello a lo que están condenados a ser debido a su clase, y su arrogante pretensión de huir de la condición a la que pertenecen desemboca en una búsqueda del yo representada a través de una persecución fluctuante cuyo fin no será sino el regreso al origen, su hogar en La Ferté, con el fin de no abandonarlo nunca jamás. La pieza se cierra con el alborozo de los couplets finales del grupo, contento ante su regreso y la posibilidad de aplacar el hambre —pues el buen apetito es uno de los rasgos esenciales de su clase, aún en las situaciones límite¹². Sus deseos son ahora menos mundanos y en

acorde con su provincianismo. El viaje ha servido de experiencia iniciática y ha vacunado definitivamente contra los cantos de sirena parisinos:

Champbourcy.—Il nous rendra la cagnotte, et, cette fois, nous la mangerons à La Ferté-sous-Jouarre ...
 Cordenbois.—Oui... une bonne dinde truffée!
 Félix et Blanche.—Non... un bal!
 Colladan.—Non... la foire de Crépy!
 Léonida.—Une visite au camp de châlons!
 Champbourcy.—Voyons, du calme!... Nous irons aux voix... Qui est-ce qui demande la parole?
 Tous.—Moi!... Moi! ...
 Champbourcy.—Nous déciderons ça à La Ferté-sous-jouarre. Allons tous déjeuner, et la main aux dames.
 Tous.—Allons déjeuner!
 Chœur.
 Les tracas, les soucis,
 Sont terminés, j'espère ...
 Sans regrets on peut faire.
 Ses adieux à Paris.

Frente a los demás viajes, *La Cagnotte* introduce, además del sentido adoctrinador y crítico de lo mediocrementemente burgués, la noción de fatalidad como principio rector del movimiento dramático. Con todo, éste queda velado bajo el análisis de personajes, que prima sobre la itinerancia desenfadada, de modo que la pieza se cierra en una suerte de catarsis cómica al tiempo que anuncia ya lo que será su producción última. Leal observa en *La Cagnotte* un punto de inflexión compositivo por cuanto evidencia los trazos de su producción posterior, centrada más en la comedia de caracteres que en la pirotecnica escénica, sugiriendo ese giro dramático como razón del escaso éxito de sus últimas producciones. A propósito de la combinación entre esos dos ejes, sostiene que

El teatro de Labiche funda en ello su columna vertebral, surgiendo sus dos grandes aspectos a partir de la manera de solucionar la maraña de obstáculos. Hasta Perrichon, la comicidad se apoya esencialmente en la fluidez técnica, en la brillantez imaginativa para ir creando nuevos problemas hasta

12 Sobre la gastronomía y la burguesía del Segundo Imperio Francés reflejadas en el *vaudeville*, cf. LEAL DUART, J., «Le ventre qui rit: la nourriture dans le vaudeville du Second Empire», in *Nourriture et Littérature*. Congreso celebrado en la Faculté de Lettres d'Orléans, abril, 2002.

llegar al desenlace. A partir de 1860, es preponderante la disminución de anécdotas, en beneficio de la profundidad. Su acidez irá en aumento por causas de puro contenido, pero la preocupación por la complejidad de los caracteres es la que irá seleccionando la cantidad de conflictos para decantarse por las situaciones más esenciales. La risa vendrá entonces provocada por el lenguaje, pero el movimiento disminuye para resaltar los entresijos de una moral humana puesta en duda. Y quizá fuera de ese registro más grave y menos complaciente para su público¹³.

Si bien creemos, con Leal¹⁴, que es su obra más completa por cuanto Labiche encuentra en ella el equilibrio perfecto entre psicología y movimiento —frente, por ejemplo, otro viaje de importancia, el de Perrichon, en el que el desplazamiento aparece «contado, no escenificado»¹⁵—, consideramos la obra con la que cerraremos nuestro análisis, *Un Chapeau de Paille d'Italie*, radicalmente más innovadora y arriesgada no tanto en su mensaje cuanto en su planteamiento formal. Adoptando la terminología del esteticismo absoluto como única razón de ser, *Un Chapeau de Paille d'Italie* representa *el viaje por el viaje*, la itinerancia como última alternativa existencial para unos personajes convertidos en simples marionetas del destino, cuyo significado no existe si no es dentro de una espiral enfermiza. El desplazamiento surge, como anotábamos anteriormente, como consecuencia de la fatalidad que establece la convergencia de dos ejes antagónicos imprimiendo la tensión a la obra y al personaje: durante un paseo a caballo de Fadinard, prometido de Hélène Nonacourt, el animal mordisqueó casualmente el sombrero de paja italiano de una dama casada, Anaïs de Beauperthuis, que se hallaba en ese momento en compañía de un oficial del ejército, el teniente Emile Tavernier. La trama, que será doble, consistirá en recuperar, ante la amenaza del oficial, un ejemplar idéntico del sombrero al tiempo que en poder asistir a su boda ese mismo día con Hélène. El objeto perdido y la búsqueda de su doble ejerce de motor del desplazamiento, por cuanto actúa, como en numerosos *vaudevilles* anteriores —*Adrienne Lecouvreur* de Scribe, *Les Pattes de Mouche* de Sardou y, más adelante, la dramaturgia de Oscar Wilde de indudable filiación francesa, como demuestran *Lady Windermere's Fan* y su obra más representada, *The Importance of*

13 LEAL DUART, J., *Aproximación al teatro de Eugène Labiche: Actualidad del fenómeno a través de la Escenificación Contemporánea*, Tesis Doctoral dirigida por Dra. Elena Real, Universidad de Valencia, 1987, pp. 312-313.

14 *Ibid.* p. 329.

15 *Ibid.* p. 328.

Being Earnest—, en calidad de delator de las tribulaciones extramaritales e incluso, aplicando lecturas de tendencia psicoanalítica, del honor mancillado. Dentro del universo de la ilusión y el engaño, el sombrero, con su sencilla materialidad, ejerce de resistencia física a la consecución de la mentira, evidenciando su irremediable apego a la realidad de la situación que la ficción pretendía soslayar. Tanto es así que es inevitable considerar a Labiche como precursor de Sardou por cuanto *Un Chapeau de Paille d'Italie* presenta numerosas similitudes con el *billet-doux* desaparecido en *Les Pattes de Mouche* y que deberá ser recuperado con el fin de no revelar el oscuro pasado de la esposa Clarisse en compañía de Prosper. Esta búsqueda incesante de una nota que pone en jaque a todos los personajes de la obra, y anuncia la vacuidad psicológica de los personajes que se limitan a ser meras comparsas de un objeto de ficción, no existente, pero cuya presencia se revela más imprescindible que los propios personajes, fue descrita por el crítico teatral Francisque Sarcey como un vodevil en el que

ce ne sont pas les hommes mais les événements qui ont le principal rôle et conduisent la pièce. Le jeu des passions et des caractères est pour fort peu de chose ou même n'est pour rien du tout dans la marche de l'action; ce sont les faits qui vont en quelque sorte, poussés par l'auteur, se heurter les uns contre les autres, et c'est de leur rencontre imprévue que naissent les situations et que jaillit l'éclat de rire¹⁶.

La crítica de Sarcey podría aplicarse exactamente al vodevil de Labiche en el que la prisa provocada por la persecución y la inminencia de la boda,

16 SARCEY, F., *Quarante Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1900, Vol. VI, p. 11. Sarcey continua su crítica de la obra destacando su vacuidad psicológica y temática, sacrificada en interés de la diversión del público. Dice: «La pièce de M. Sardou ne repose sur rien. Une femme a écrit et signé un billet qui peut compromettre gravement sa réputation; elle fait tout au monde pour le ravoir; mais le malheureux papier court de main en main, de hasard en hasard, soulevant partout, sur son chemin, les incidents et les quiproquos, jusqu'à ce qu'il soit enfin brûlé de la main même du mari, qui ne l'a pas lu. D'idée philosophique ou morale, il n'y en a pas ombre. Comment, quand et par qui sera-t-il détruit, l'auteur ne se propose pas de nous dire autre chose, et nous ne lui demandons rien de plus; pourvu qu'il nous amuse, nous le tenons quitte du reste» (p. 12). A nuestro entender, Sarcey acierta al interpretar el objeto como el motor de la trama, pero se equivoca al considerar la obra carente de cualquier contenido serio. Ciertamente Sardou no elabora un planteamiento moral, similar a las *pièces-à-thèse* de un Augier o un Dumas hijo, pero la estructuración subordinada del personaje con respecto a la trama anticipa el uso de la misma que efectuarán Labiche y Feydeau acuñando el *vaudeville* como precursor del surrealismo. Con todo, ciertos autores han interpretado la obra como una descripción sumamente realista del engranaje existencial, del mecanismo de la vida, frente al género abanderado de tales propósitos, la *pièce à thèse*.

y la fatalidad de los acontecimientos definen a los personajes. El sentido de la fatalidad se manifiesta mediante la inversión y el choque sistemático de los propósitos de los personajes con el devenir de los acontecimientos, favorecidos por sucesivos qui pro quos y encuentros inesperados. Así, Fadinard, huyendo tanto de la pareja infiel como de los asistentes al himeneo, se refugia en el almacén de una modista esperando encontrar un sombrero idéntico. Ésta no será sino una antigua amante que, tras revelarle que el sombrero ha sido vendido a una baronesa, exigirá los favores de Fadinard, mientras que el resto de los invitados, en el estrecho seguimiento al futuro esposo, tomarán a uno de los empleados del almacén como el alcalde y oficiante de la ceremonia. El tercer acto tiene por espacio un salón de la baronesa donde ésta espera, en compañía de otros invitados, la llegada del célebre tenor italiano Nisnardi. Fadinard, que con anterioridad a su llegada ha conseguido contraer matrimonio con Héléne, en una muestra más de error perceptivo, será tomado por el cantante, mientras que el séquito de la novia espera creyendo encontrarse en el lugar del banquete nupcial. El trasiego de la búsqueda conducirá al grupo a casa de la dama cuyo honor está en cuestión, despertando las sospechas del marido, y de allí finalmente, a la morada del propio Fadinard, donde la ironía del destino descubrirá que la réplica del sombrero se encontraba precisamente allí desde el primer acto, en forma de regalo de novios. El desenlace de la pieza tilda de inútil el desplazamiento realizado, puramente involutivo, además de sugerir una moraleja que años más tarde recuperará Wilde en su obra maestra, *The Importance of Being Earnest*: la realidad de la ilusión o su prevalecencia sobre lo real. Una vez el sombrero recuperado, las sospechas se diluirán, por lo que la esposa cuyo honor estaba amenazado podrá recobrar su casta imagen, evidenciando el triunfo del engaño. El objeto, lo material, tornará su naturaleza física para adecuarse al engaño, a lo inventado. Wilde dará una vuelta de tuerca a esta situación al ser nuevamente el objeto —una sencilla y antiépica bolsa de mano— quien revele el verdadero origen del personaje —Ernest— confirmando su mentira vital manifestada en su nombre ficticio, que no hará sino coincidir con su nombre verdadero.

Así, Hugues Rebell destaca la verosimilitud de *Les Pattes de Mouche*, diciendo «quelques-uns diront que l'intrigue est singulière et même invraisemblable. Évidemment ce n'est point la pesante et monotone démonstration de nos réalistes, de nos faiseurs de thèse, de nos psycho- logues. Mais l'humanité n'est point non plus, ainsi qu'ils nous la présentent, une machine aux rouages numérotés, au mécanisme invariable. Ce que M. Sardou perd en psychologie, il le gagne en philosophie, en large humanité». REBELL, H., *Victorien Sardou. Le Théâtre et l'Époque*, Paris, Félix Juven, s/f, p. 30.

Esta victoria de la ficción sobre lo real, la naturaleza esencialmente ilusoria de la realidad, confieren la originalidad a la pieza de Labiche. La pérdida de perspectiva y los errores de percepción de los personajes, incapaces de diferenciar lo real de lo imaginario, vienen provocados a través del movimiento frenético, de la persecución coral —Azéma define este tipo de comedias como «comédies-cortège»¹⁷—, trasladado a un habla enfermizo, compuesto de réplicas breves. En un universo en el que los Fadinard y los Champbourcy son constantemente confundidos por otros, malinterpretados en sus palabras y sorprendidos por sus perseguidores o contrarios, la *prisa* y la tensión, tanto verbal como gestual, se convierte en su único modo de existencia sobre el escenario, diluyendo los sólidos códigos burgueses y tornándolos en meras *ilusiones*. Este sentido de la ilusión, vislumbrado cómicamente en obras como las que hemos analizado hasta ahora, adquiere la amargura de la madurez en sus últimos *vaudevilles*, en los que la irrupción del personaje del amante y de la infidelidad marital como tramas únicas tratadas con desazón y acidez supondrá el punto de partida para la dramaturgia de Feydeau. Feydeau llevará hasta sus últimas consecuencias la ilusión burguesa a partir de la figura del doble, previsto en el mejor Labiche, pero sistematizado en las infidelidades del personaje en obras como *La Dame de Chez Maxim*, *Monsieur Chasse!*, *Champignol Malgré Lui*, *Occupe-toi d'Amélie* o *La Puce à l'Oreille*. El doble, el engaño y la voluntad de reconciliación con ese otro yo que se presenta en tanto que entidad más real que la faceta pública que lo esconde es el motor para la comicidad fundada, como en Labiche, en la sorpresa, el equívoco, y la tensión gestual y verbal. La novedad de Feydeau residirá en la introducción del problema que ejerce de detonante cómico *en el hogar mismo*. Si Labiche partía de la comicidad surgida de las diferentes reacciones provocadas por la descontextualización de los personajes, extraídos del hermetismo propiciado por su microcosmos burgués del «petit salon», Feydeau situará la comedia en el interior de ese espacio a partir de la inmersión de un nuevo personaje liminar, desestabilizador de los códigos morales, y escindido entre una sociedad que lo rechaza públicamente al tiempo que exige sus servicios en la intimidad: la *cocotte*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹⁷ *Op. cit.*, p. 6.

- AZÉMA, MF., *La Cagnotte*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- BOOTH, M. R., *Victorian Spectacular Theatre. 1850-1910*, Boston, London, Henley. Routledge and Kegan Paul, 1981.
- BROOKS, P., «Une Esthétique de l'Étonnement», *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 15-127.
- CAREL, A., *Histoire Anecdotique des Contemporains*, Paris, Chevalier-Marescq, 1885.
- CORVIN, M., «La Ville Piège des Bourgeois de Labiche», in *Paris au XIXème Siècle. Aspects d'un Mythe Littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, pp. 123-133
- *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- DENGLER CASSIN, R., *El Teatro Francés en Madrid, 1830-1850*, Tesis Doctoral dirigida por Luis Cortés Vázquez, Universidad de Salamanca, 1986.
- GINISTY, P., *Le Mélodrame*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. «Les Introuvables», 1982. [Réédition conforme à celle de Louis Michaud, Paris, Bibliothèque Nationale Illustrée, 1912].
- HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Barcelona, Labor, 1993. 3 vols.
- LABICHE, E., *Théâtre*, Texte établi par Henry Gidel, Paris, Bordas, 1991. 3 vols.
- *La Cagnotte*, Introduction et notes de Marie-France Azéma, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- LEAL DUART, J., *Aproximación al teatro de Eugène Labiche: Actualidad del Fenómeno a través de la Escenificación Contemporánea*, Tesis Doctoral dirigida por Dra. Elena Real, Universidad de Valencia, 1987.
- «Un cas molt particular: la dona madura al vaudeville francès del segon imperi», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura, Revista de Recerca Humanística i Científica*, n° VII, 1996, pp. 17-27.
- «Le ventre qui rit: la nourriture dans le vaudeville du Second Empire» in *Nourriture et Littérature*, Congreso celebrado en la Faculté de Lettres d'Orléans.
- REBELL, H., *Victorien Sardou, Le théâtre et l'Époque*, Paris, Félix Juven, s/f.
- SARCEY, F., *Quarante Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, Vol. VI, 1990, 8 vols.
- THOMASSEAU, J. M., *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

CUANDO EL ESPACIO SE LLENA DE COLORES: LOS PAISAJES DE GAUTIER

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
Universidad de Salamanca

A mis padres

*Peintre, fuis l'aquarelle
Et fixe la couleur*

Théophile Gautier, *L'art*

«J'irais volontiers en Espagne», fue la frase que Theophile Gautier pronunció delante de unos amigos en abril de 1840. A lo que éstos, como el propio Gautier reconoce en el primer párrafo de su «Voyage en Espagne», respondieron, «Quand partez-vous?». Así fue como se vio iniciando su viaje a España para «débarrasser ma patrie de ma présence importune».

Pero, como es evidente, éste no fue el auténtico motivo de sus viajes ni la decisión de ponerse en marcha fue tan improvisada. Sus razones «sérieusement plausibles» fueron de tipo profesional, pero el móvil real de todos ellos era su gusto por la fantasía, el deseo de salir de su ambiente y de su medio, de intentar al menos por un tiempo convertirse en alguien diferente, de vivir distintas vidas y a la vez, como diría Chateaubriand, «pour aller chercher des images. Voilà tout».

Hay viajeros escrupulosos que cuentan exactamente lo que ven, sin ninguna fantasía en sus descripciones, con un interés divulgativo; son los que sólo pretenden ser un espejo que reproduzca exactamente todo aquello que ha retenido su retina, olvidando cualquier peripecia que haya turbado su periplo; en palabras de Mérimée, «no hablando más que de las cosas que se han visto». Otros se recrean en la imagen, la embellecen, la adornan con mil detalles. Cuentan lo que ellos «ven», porque acercan la imagen al lector a

través del filtro de su personalidad, de su ego. «Ningún artista ve las cosas como son en realidad, si lo hiciera, dejaría de ser artista», como afirmó Oscar Wilde.

Théophile Gautier, amante de la belleza plástica, crítico de arte, se acerca a la imagen con los ojos del pintor que a él le hubiera gustado ser, lo que ve, lo que cuenta, lo percibe a través del marco de un cuadro, con los matices de una paleta, manchada de toda una gama cromática, como él mismo reconoce en estas esclarecedoras líneas:

Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé l'esprit et le jugement, mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité; le paysage véritable m'a paru peint et n'être, après tout, qu'une imitation maladroite de Cabat et de Ruysdael¹.

Desde sus primeros escritos, sin pretenderlo, Gautier estaba orientado hacia la crítica de arte, y miraba todas las cosas con un ojo de pintor. Su miopía podía perjudicarle para tener una visión de conjunto, pero le beneficiaba en el sentido de que le hacía ser más minucioso en los detalles, observándolos unos tras otros: esto contribuyó, sin duda alguna, a desarrollar en él un talento de escritor descriptivo. Como él mismo afirmó en su «Voyage en Russie»: «L'écrivain, moins heureux que le peintre, ne peut représenter les objets que successivement»². Como afirma Adolphe Boschot, ya a los veinte años, se anunciaba su medio de expresión dominante, característica de su manera de ser y de ver las cosas: la descripción:

Il décrira. Et tout en décrivant, grâce au choix exact, scrupuleux, des mots qui dessinent et des épithètes qui colorent, il dira tout à la fois comment il voit l'oeuvre et quelle valeur il lui trouve. Il réussira une telle description, une telle transposition verbale, parce qu'il est aussi un parfait écrivain et un véritable poète: la description, maniée par ce talent pittoresque, deviendra une évocation vivante, une création personnelle³.

En sus primeras poesías, ya se pueden observar pequeñas escenas escritas, casi se puede decir que pintadas. Pues sus descripciones no son meros artificios literarios, sino el reflejo de lo que le apasiona: las formas y

1 GAUTIER, Th., *Caprices et Zigzags*, Paris, V. Lecou, 1852, p. 5.

2 GAUTIER, Th., *Voyage en Russie*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 78. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (V.R., p. X).

3 BOSCHOT, A., *Théophile Gautier*, Paris, Desclée de Brower, 1933, p. 241.

los colores, los símbolos y las imágenes. En ambos dominios encuentra analogías, crea correspondencias y podría decirse que descubre un espacio intermedio que se extiende entre lo que es estrictamente literario y lo que pertenece a las artes plásticas. En sus colaboraciones artísticas en la *Presse*, escribe artículos donde se aprecia que no separa el arte de la literatura. Ante una obra de arte es apasionado, sensible. Le gusta lo hermoso, y aquello que ve, un cuadro, un edificio, un paisaje, le enardece. Y es en la naturaleza exterior donde Gautier encuentra sus ideas, su vocabulario de formas y de colores. Porque sabe mirar y porque domina la técnica artística, dará a sus descripciones una chispa, un entusiasmo sobrecogedor, pero al mismo tiempo sin perder de vista la realidad.

En sus viajes, con objeto de comprar obras de arte, siempre va con los ojos muy abiertos, se empapa de todo lo que le rodea y, por eso, se nota cómo sus descripciones son el resultado de una vivencia previa. Le gustan porque le permiten esconder el fondo de su alma: «Étant pourvu de bons yeux pour voir et ayant un talent suffisant pour décrire ce que je vois, je suis certain de ne jamais exprimer de bêtises»⁴. En efecto, él sabe ver. Sus ojos, más meticolosos de lo habitual, observan los detalles con exactitud. La naturaleza le hace ver las cosas tal y como son. Así le dice a su amigo Sainte-Beuve, «Toute ma vie, je n'ai fait que m'appliquer à bien voir, à bien regarder la nature, à la dessiner, à la peindre, si je pouvais, telle que je l'ai vue».

Como ya hemos apuntado, a diferencia de otros viajeros de la época, cuando Théophile viaja no es para instruirse, sino para sentirse vivo. Siente esa constante necesidad: va a Bélgica y allí lo experimenta, pero España es otra cosa, es un sueño que en él se hizo realidad en 1840. Más tarde vendrían Inglaterra, Holanda, Alemania, Italia y Rusia, lugar éste último adonde él pensaba en principio ir sólo por asuntos de negocios, y donde finalmente descubrió el misterio y la belleza de un país desconocido.

Y en lo referente a sus paisajes, sólo cabe decir que son los de un gran pintor con una extraordinaria riqueza de colorido; son los colores en todas las gamas posibles los que nos devuelven la imagen que el escritor grabó en su memoria. El desfiladero de Pancorbo, Despeñaperros, Granada... en España; San Petersburgo, los paisajes nevados rusos, la triste Venecia, «esa acuarela a tamaño natural», son cuadros modélicos en los que la luz, el color, los matices, encantan al lector, que casi se convierte en espectador de una belleza en estado puro. Estos tres países, con sus diferentes tonalidades, marcados por una luz tan diversa, van a dar lugar a tres paletas cromáticas en ese

4 GAUTIER, Th., *Quand on voyage*, Paris, Levy Frères, 1865, p. 139.

cuadro que Gautier desplegaba ante él cuando miraba un paisaje. Pero, porque Gautier es un auténtico artista, tendrá impresiones de artista, emociones e ideas de artista.

LA LUZ DE ESPAÑA: LA CALIDEZ DE SUS TONOS

Cuando Gautier viene a España, como muchos de los viajeros de la época, se aventura en nuestro país con el romanticismo del que viene a un país exótico: admira Burgos, Madrid, Toledo y, de manera especial, Andalucía, donde descubre la más maravillosa de las luces que darán lugar a la más rica paleta cromática que un pintor pudiera llegar a imaginarse. Pero no se trata sólo de imaginar lugares de ensueño: la primera obligación de un viajero es la de ser veraz a la hora de contar lo que ve. Y si se trata de un monumento, incluso, escrupuloso. Veamos cómo procede Gautier a la hora de describir una obra arquitectónica. Primero se impone una tarea de estudio previo y luego un meticuloso trabajo de campo. Prueba de ello es la completísima descripción que hace de la catedral de Burgos, que es la que mejor conoce de todas, desde un punto de vista artístico; no en vano, le dedica un capítulo entero. La visitó tres veces y en cada viaje la encontró más bella. La catedral de Burgos, se ve desde lejos, sus torres sobresalen por encima de la ciudad que aparece agrupada en torno a ella:

Deux flèches aigües, tailladées en scie, découpées à jour comme à l'emporte-pièce, festonnées et brodées, ciselées jusque dans les moindres détails, comme un chaton de bague, s'élançant vers Dieu avec toute l'ardeur de la foi et tout l'emportement d'une conviction inébranlable⁵.

Las otras torres, las esculturas, «une foule innombrable, et cette population de pierres...» sobrepasan, según él, la cifra de la población de carne y hueso. Su descripción del crucero es profusa y minuciosa, plagada de imágenes, de comparaciones que no le restan ni un ápice de exactitud:

En levant la tête, on aperçoit une espèce de dôme formé par l'intérieur de la tour dont nous avons deja parlé; c'est un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas tout vu. C'est touffu comme un chou, fenestré comme une truella à poisson; c'est gigantesque comme une pyramide et délicat comme une boucle d'oreille de

5 GAUTIER, Th., *Voyage en Espagne*, Paris, Fasquelle, 1902, p 37. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (V.E., p. X).

femme, et l'on ne peut comprendre qu'une semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles! Quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions que les prodigalités des palais féeriques ne pourraient dépasser? (V.E., p. 39).

Esta acumulación de elementos yuxtapuestos da una clarísima idea de la riqueza que Gautier tiene ante él. Como vemos, no utiliza la primera persona, el YO, pero su personalidad inteligente se transparenta constantemente. Los elementos arquitectónicos se van cargando de delicadeza y elegancia y pareciéndose cada vez más a una pieza de joyero femenino. Esa asimilación de lo que ve a un tesoro, que es una de las constantes de las descripciones de Gautier, nos traslada a los esplendores de una escena de cuento oriental. «Un bijou de pierre». Este verdadero encaje es descrito en sus menores detalles. Su gusto exagerado por lo minucioso es lo que siempre se ha llamado la mirada de miope de Gautier. Los miopes ven mejor los múltiples detalles y su valor relativo, pero, sin embargo, Gautier también nos deja ver los contornos generales. Su admiración, su entusiasmo se translucen cuando describe la maravillosa capilla del Condestable, «à elle seule une église complète», con las tumbas de los dos esposos «de marbre blanc et d'un travail magnifique», pero llega al clímax de belleza plástica cuando se extasia ante el altarcito gótico, «enluminé, doré, ciselé, enjolivé d'une infinité de figurines (...) légères et spirituellement tournées», y estos matices de oro juegan con la luz en el altar mayor, convirtiéndose ahora en plata y cristal: «Le grand autel est orné de lames d'argent et de soleils de cristal, dont les reflets miroitants forment des jeux de lumière d'un éclat singulier...» (V.E., p. 46).

Este efecto de luz y color es único en las iglesias góticas, dando al lugar un ambiente mágico, un espacio de ensoñación que transporta al visitante, como le ocurrirá años después a Proust en la bella iglesia de Combray: «Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu», transformando la nave en «une grotte irisée de sinueuses stalactites», en sucesivas oleadas de «bleu» y de «blond», hasta llegar a una auténtica borrachera de colores transmitidos por la luz al atravesar las vidrieras, como «l'éclat changeant d'une traîne de paon... puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique»⁶.

En Madrid visita museos, teatros, va a los toros, se impresiona con este espectáculo en el que sólo Dios «peut en peindre le plafond avec le bleu

6 PROUST, M., *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992, p. 59.

splendide qu'il puise à l'urne de l'éternité»; se pierde por las calles de la capital, se empapa de sus tertulias, contempla los paseos de las mujeres a las que encuentra poco españolas según su estereotipo; se espanta del edificio neoclásico de las Cortes, pero aún más del Escorial y se contagia de la tristeza que emana de Toledo: «Malgré la magnificence du spectacle, je me sentis l'âme envahie d'une tristesse incommensurable, et pourtant j'accomplissais le rêve de toute ma vie».

Pero la España auténtica es Andalucía. Su primera visión fue un amanecer esplendoroso: «Un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclaira le paradis terrestre». Un auténtico paraíso, iluminado por la más bella de las luces.

La luz generadora de todos los tonos brillará en sus páginas y las adornará, y es que la luz en esta parte de España es única. Al ser tan puro el aire, las capas altas de la atmósfera son extremadamente limpias, y eso hace que el cielo adquiera todos los matices imaginables, que van del azul brillante al violeta pálido, de los rayos de oro del sol al resplandor de las estrellas. Al salir de Sevilla, camino de Cádiz, le llama la atención la vista del Guadalquivir, con unas aguas no tan transparentes como cantan los poetas, pero su justificación es la siguiente:

Le bleu si dur du ciel y est aussi pour quelque chose, et par son extrême intensité fait paraître sales les tons de l'eau, toujours moins éclatants. La mer seule peut lutter de transparence et d'azur contre un semblable ciel (V.E., p. 340).

Y su llegada a Cádiz no le parece menos bella a pesar de estar ya entrada la noche, oscura, pero iluminada por las luces y las estrellas. Las aguas del mar adquieren matices mágicos:

Il était nuit noire lorsque nous arrivâmes à Cadix. Les lanternes des vaisseaux, des barques à l'ancre dans la rade, les lumières de la ville, les étoiles du ciel, criblaient le clapotis des vagues de millions de paillettes d'or, d'argent, de feu; dans les endroits tranquilles, la réflexion des fanaux traçait, en s'allongeant dans la mer, de longues colonnes de flammes d'un effet magique.

Siempre la paleta del pintor está en sus descripciones: *ut pictura poesis*. Las reverberaciones de esta luz española generan tonos tan insólitos como poco frecuentes. Los colores de los paisajes de Andalucía ofrecen una profusión tan rica que la mirada y el espíritu se embriagan. Gautier está tan entusiasmado que no encuentra ya denominación para todos los matices cromáticos que sus ojos entornados captan, percibiéndolos como si fuera un

cuadro impresionista, invitando al lector a recomponerlos, mezclándolos así con su sentimiento:

Il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain de couleurs assez claires, de teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante que nous fit Cádiz dans cette glorieuse matinée. Deux teintes uniques vous saisissaient le regard: du bleu et du blanc. Mais du bleu aussi vif que la turquoise, le saphir, le cobalt, et tout ce que vous pourrez imaginer d'excessif en fait d'azur; mais du blanc aussi pour que l'argent, le lait, la neige, le marbre et le sucre des îles le mieux cristallisé! Le bleu, c'était le ciel, répété par la mer; le blanc, c'était la ville. On ne saurait rien imaginer de plus radieux, de plus étincelant, d'une lumière plus diffuse et plus intense à la fois. Vraiment, ce que nous appelons chez nous le soleil n'est à côté de cela qu'une pâle veilleuse à l'agonie sur la table de nuit d'un malade (V.E., p. 343).

Cuando describe paisajes de montañas, los tonos azules, violentos y cálidos se tornan en violetas, azules de «*fumée de pipe*», el oro de las llamas del sol se hace oro viejo, tonos donde se mezclan la realidad y el sueño. En su ascensión al Mulhacén, le harán falta otras comparaciones:

Les cimes voisines, chauves, fendillées et lézardées de haut en bas, avaient dans l'ombre des teintes de cendre verte, de bleu d'Égypte, de lilas et de gris de perle, et dans la lumière des tons d'écorce d'orange, de peau de lion, d'or bruni, les plus chauds et les plus admirables du monde (V.E., p. 253).

Y es en esta maravillosa puesta de sol en la que la lucha entre el último rayo y la oscuridad, da lugar a un increíble espectáculo donde las luces y las sombras adquieren movimiento:

La nuit approchait à grands pas. Les montagnes les moins élevées s'étaient d'abord successivement éteintes, et comme un pêcheur qui fuit devant la marée montante, la lumière sautillait de cime en cime en rétrogradant vers les plus hautes, pour échapper à l'ombre qui venait du fond des vallées, noyant tout de ses lames bleuâtres. Le dernier rayon qui s'arrêta sur le pic du Mulhacén hésita un instant; puis, ouvrant ses ailes d'or, s'envola comme un oiseau de flamme dans les profondeurs du ciel et disparut. L'obscurité était complète, et la réverbération agrandie de notre foyer envoyait danser des ombres grimaçantes sur les parois des rochers (V.E., p. 254).

El color y la luz son para Gautier una constante en todas sus descripciones, pero también lo es la composición de ese paisaje. En la naturaleza ve un cuadro, y por eso, la aborda desde un ángulo puramente pictórico. Para él

un paisaje no es más que un documento que el artista interpreta, modifica según sus aptitudes y su talento personal, y en muchas de sus descripciones, como hemos visto, es el pintor quien habla. En Granada, todo es mágico, todo es bello. Allí, durmiendo en las salas de la Alhambra, experimenta una aventura interior, como si el tiempo se hubiera parado ante un espectáculo semejante, como queriendo atrapar para siempre este cuadro en su retina: «Que d'heures j'ai passées là dans cette mélancolie sereine si différente de la mélancolie du Nord, recommandant à mes yeux de bien saisir chaque forme, chaque contour de l'admirable tableau qui se déployait devant eux, et qu'ils ne reverront sans doute plus».

De todas las descripciones, es en la de la puesta de sol en la Alameda de Granada, donde mejor se alían estos elementos. La luz, en todos sus matices, los distintos tonos con que se adorna el paisaje, según la noche va apoderándose de las montañas de Sierra Nevada, del rosa al violeta, del perla al azur, anima toda la naturaleza. Y así, en un ambiente «féérique» digno de *Las Mil y una Noches*, entre comparaciones que nos acercan a las más maravillosas piedras preciosas, se produce el abrazo de despedida entre el sol y la tierra:

Un spectacle dont les peuples du Nord ne peuvent se faire une idée, c'est l'Alameda de Grenade au coucher de soleil: la Sierra Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féérique des Mille et une Nuits. Les vallons, les crevasses, les anfractuosités, tous les endroits que n'atteignent pas les rayons de soleil couchant, sont d'un bleu qui peut lutter avec l'azur du ciel et de la mer, du lapis-lazuli et du saphir; ce contraste de ton entre la lumière et l'ombre est d'un effet prodigieux: la montagne semble avoir revêtu une immense robe de soie changeante, pailletée et cotelée d'argent, peu à peu les couleurs splendides s'effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l'ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l'obscurité que le diadème d'argent de la Sierra étincelle encore dans la sérénité du ciel sous le baiser d'adieu du soleil (V.E., p. 212).



Caspar David Friedrich: *Riesengebirge* 1835 St. Petersburg

El bienestar que emana de la contemplación de este ambiente mágico se prolonga en serenidad gracias a los juegos de luz y sombra que generan esos matices cromáticos en la panoplia del rosa al violeta. Los reflejos perlados, plateados, nacarados y transparentes se vuelven sutiles como la hora imperceptible en que la luz del día deja paso a las sombras de la noche.

Cuando deja los encantos de esta ciudad incomparable, «en poussant un soupir au moins aussi profond que celui du Roi Boabdil», todo pierde color. Termina su viaje por España, como quien despierta de un maravilloso y placentero sueño:

Vous le dirais-je? En mettant le pied sur le sol de la patrie, je sentis les larmes aux yeux, non de joie, mais de regret. Les Tours vermeilles, les sommets d'argent de la Sierra Nevada, les lauriers roses du Generalife, les longs regards de velours humide, les lèvres d'oeillet en fleur, les petits pieds et les petites mains, tout cela me revint si vivement à l'esprit, qu'il me sembla que cette France, où pourtant j'allais retrouver ma mère, était pour moi une terre d'exil. Le rêve était fini (V.E., p. 374).

Los rojos, los plateados, los rosas, los tonos fuertes matizados, las miradas de terciopelo húmedo, los labios de clavel reventón, todo se tiñe de colores en su recuerdo y en sus sueños. Su colorista y sutil visión del paisaje

de España, quedará siempre como un punto de referencia en su vida. Pero los viajes prosiguen.

DEL ORO Y LA PLATA DEL COLOR VENECIANO AL BLANCO SIDERAL RUSO

Diez años más tarde, Gautier inicia en el verano de 1850 su viaje a Italia, sueño de todos los escritores y artistas del siglo XIX, por motivos más sentimentales que laborales. No sólo va a ver Venecia sino a verse en Venecia con su amada Marie. El relato que hace de esta visita será, como todos los suyos, sensible, documentado, lleno de detalles. Le gusta la arquitectura, aunque el barroco no sea su estilo preferido, pero lo que realmente le apasiona es la pintura. Se extasía ante los colores de la pintura veneciana, «el vibrato» luminoso, el oro y la plata en Veronés, lo sensual de los movimientos de Tintoretto, pero se aprecia claramente que sus páginas son sobre todo páginas de amor. Sus descripciones de Venecia están empapadas de sus vivencias hasta el punto de que él mismo, en un esfuerzo de objetividad, intenta separar la Venecia del ensueño de la Venecia de la realidad, pero no siempre lo consigue. Describe maravillosamente la vista que tiene frente a su balcón, de un barroco rococó que no entra en sus gustos, pero con una cierta condescendencia: «Ces surcharges d'ornementation extravagantes produisent un effet riche, grandiose, en dépit du bon goût violé dans chaque détail mais violé par una imagination vigoureuse⁷».

Marie está siempre presente. Ella le hace sentir la vista desde su balcón como «une aquarelle grande comme nature, accrochée en dehors de notre fenêtre du côté de l'eau». La mirada enamorada transforma la visión en una pintura y la hace añorarla al alejarse de ella:

Adieu, cher campo-San-Mosé, où nous avons passé de si douces heures; adieu les couchers de soleil derrière la Salute, les effets de lune sur le Grand Canal, les belles filles blondes des jardins publics, les gais dîners sous les pampres de Quintaville... (V.I., p. 408).

Al dejar Venecia y su éxtasis de amor, el viaje se diluye de inmediato, como los colores cuando se desvirtúan. Florencia y Roma le encantan, pero el entusiasmo veneciano ha desaparecido.

Cuando en 1858 decide ir a Rusia, los motivos son meramente profesionales. Se trataba de publicar una obra sobre los «*Trésors d'art de la Russie*

⁷ GAUTIER, Th., *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1855, p 210. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (V.I., p. x).

ancienne et moderne», siguiendo su método particular, lo que él llama «Le hasard et la découverte personnelle». Esto, para un escritor que ve el mundo como un pintor, le lleva a hacer una auténtica transposición de arte y a alejarse del tópico del turista descriptor. Busca la imagen de la belleza y la encontrará especialmente en los espectáculos naturales que él insertará inmediatamente en un cuadro: «Un arbre, une maison, un clocher, une voile de barque y prennent une importance extrême, et suffisent avec le fond vague et fuyant pour un motif de tableau» (V.R., p. 57).

Y ya antes de desembarcar, surcando el Neva, el paisaje en sus tonos suaves y delicados se le ofrece como una pintura:

Sur une ligne étroite, entre le bleu pâle du ciel et le gris nacré de l'eau, se dessina la silhouette d'une ville ou d'un gros bourg (...) En face de nous, l'eau prenait des teintes plus vertes; les ondulations, faibles d'abord se gonflaient peu à peu et se changeaient en vagues, quelques moutons secouaient leur laine d'écume à la crête des flots (V.R., p. 56).

La mirada del miope le hace confundir unas ovejas con la espuma de las olas que se desprenden a lo lejos y que anuncian el mar y le ayuda a construir una imagen pintoresca. Y esta presencia del mar con su densidad inmensa hace que los tonos pálidos y nacarados del agua dulce se transformen en sólidos y opacos. La transparencia del mar está firmemente cuestionada en los pintores de marinas, que según Gautier no saben captar la opacidad y solidez del agua del mar. Del mismo modo que se había extrañado de la pobreza de paisajistas españoles con una luz natural que favorece las mejores paletas cromáticas, critica el gusto de los pintores de marinas por intentar plasmar la transparencia de las aguas. Para nuestro autor es un efecto pictórico absolutamente falso.

Les peintres de marine semblent se préoccuper de faire transparent, et lorsqu'ils y réussissent, ce mot leur est appliqué comme épithète élogieuse. La mer, cependant se distingue par son aspect lourd, épais, solide en quelque sorte, et, particulièrement opaque. Il n'est pas possible à un oeil attentif de confondre son eau dense et forte avec une eau douce. Sans doute, quand un rayon prend une vague en travers, il peut y avoir transparence partielle, mais le ton général est toujours mat; la puissance locale est telle que les parties de ciel voisines en paraissent décolorées. Au sérieux des teintes, à leur intensité, on devine un élément formidable, d'une énergie irrésistible, d'une masse prodigieuse (V.R., p. 58).

Esta masa prodigiosa, muy del gusto hugoliano, tan poco colorista durante del día, en estas latitudes siempre de un gris monótono, se anima tímidamente a la hora del crepúsculo, pero este cambio furtivo de tonos no hace más que aportarle un aspecto más siniestro al ambiente. Se asemeja a un canto fúnebre donde no faltan las lágrimas de plata:

Pendant que vous vous promenez sur le pont, les jambes écarquillées, faisant le balancier avec vos bras, le soleil descend dans un banc de nuages gris dont il rougit les déchirures et que bientôt le vent balaye. L'horizon est désert, plus de silhouettes de navires. Sous le ciel d'un violet pâle, la mer s'assombrit et prend des tons sinistres; plus tard, le violet tourne au bleu d'acier. L'eau devient tout à fait noire, et les moutons y brillent comme des larmes d'argent sur un drap funèbre (V.R., p. 60).

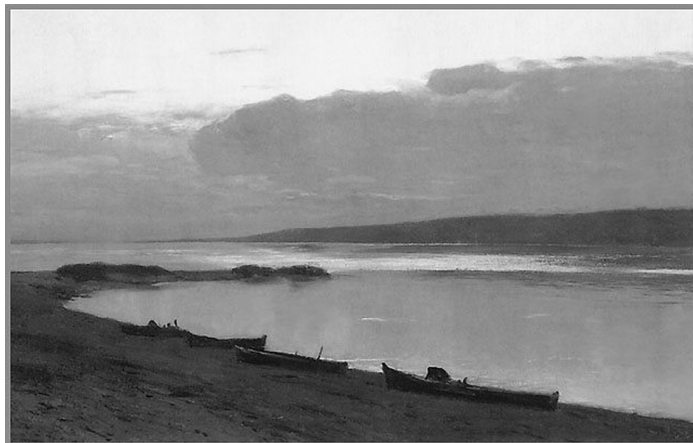
Cuando amanece de nuevo, el aspecto, al día siguiente, es totalmente distinto. El pintor escritor se queda extasiado ante el espectáculo que tiene ante él. Con un tiempo magnífico y una luz brillante, nos presenta esta acuarela de suaves pinceladas. Los tonos ya no son de un gris triste, ni de un oscuro siniestro. Todo está pintado en una gama de colores fríos que van desde el azul boreal al blanco sideral. Algo extraordinario ante la mirada de un europeo del sur:

Les eaux, largement étalées, semblaient plus hautes que les terres, minces comme un trait de pinceau sur une aquarelle à teintes plates. Il faisait un temps magnifique. Une lumière étincelante mais froide tombait du ciel clair; c'étaient un azur boréal, polaire pour ainsi dire, avec des nuances de lait, d'opale, d'acier dont notre ciel à nous ne donne aucune idée; une clarté pure, blanche, sidérale, ne paraissant pas venir du soleil, et telle qu'on en imagine lorsque le rêve nous transporte dans une autre planète (V.R., p. 65).

La claridad y la frescura de los tonos blancos invaden la retina del contemplador que encuentra esta paleta de colores indescritibles, blancos de nácar, grises de perla, azules mates... lo más cercano a un «infini lumineux»:

Sous cette voûte lactée, l'immense nappe du golfe se teignait de couleurs indescritibles, dans lesquels les tons ordinaires de l'eau n'entraient pour rien. Tantôt c'étaient des blancs de nacre comme on en voit sur les valves de certains coquillages, tantôt de gris perle d'une incroyable finesse; plus loin, des bleus mats ou striés comme les lames de damas, ou bien encore des reflets irisés, pareils à ceux de la pellicule qui recouvre l'étain en fusion; à une zone d'un poli de glace succédait une large bande gaufrée en moire

antique; mais tout cela d'un léger, d'un flou, d'un vague, d'un limpide, d'un clair à n'être rendu par aucune palette, ni aucun vocabulaire (V.R., p. 66).



LEVITAN, I. I.: *Una tarde en el Volga.* 1888.
Galería Tretiakov. Moscú

El encantamiento producido por esta sinfonía en blanco se rompe por la aparición, como si de los fondos marinos surgiera, de la silueta magnífica de San Petersburgo coronada por la cúpula dorada de San Isaac, como Gautier dice, «una ciudad de oro sobre un horizonte de plata»:

Au fond émergeait lentement, entre l'eau laiteuse et le ciel nacré, ceinte de sa couronne murale crénelée de tourelles, la silhouette magnifique de Saint-Pétersbourg dont les tons d'améthystes séparaient par une ligne de démarcation ces deux immenses pâles. L'or scintillait en paillettes et en aiguilles sur ce diadème, le plus riche, le plus beau qu'ait jamais porté le front d'une ville. Bientôt Saint-Isaac dessina entre ses quatre clochetons sa coupole dorée comme une tiare... Rien n'était plus splendide que cette ville d'or sur cet horizon d'argent, où le soir avait les blancheurs de l'aube (V.R., p. 66).

Esta belleza que él encuentra en los paisajes naturales no le faltará nunca en Rusia. Ya antes de desembarcar, la visión de San Petersburgo le ofrece simbólicamente una composición en blanco, verde y en oro.

Todo lo que ve, los ríos, las ciudades, los cielos solicitan de su paleta matices muy sutiles que forman parte de un conjunto casi impresionista.

Pero lo que parece que le seduce más es el paisaje del invierno, algo inusual hasta entonces en los poetas y los pintores de la época: «Entre quinze et vingt degrés, l'hiver prend du caractère et de la poésie; il devient aussi riche en effets que le plus splendide été. Mais jusqu'ici les peintres et les poètes lui ont fait défaut».

Cuando el cielo está claro, de un azul de acero, un sol helado ilumina los árboles, cristalizándolos, haciéndoles pasar del mundo vegetal al mineral, como diamantes que brillaran en un jardín metálico:

Le ciel devient clair et d'un bleu qui n'a aucun rapport avec l'azur meridional, d'un bleu d'acier, d'un bleu de glace au ton rare et charmant qu'aucune palette, même celle d'Aïvasovski, n'a reproduit encore. La lumière étincelle sans chaleur, et le soleil glacé fait rougir les joues de quelques petits nuages roses. La neige diamante scientille, prend des micas de marbre de Paros, et redoutable de blancheur sous la gelée qui l'a durcie; les arbres cristallisés de givre ressemblent à d'immenses ramifications de vif-argent ou aux floraisons métalliques d'un jardin de fée (V.R., p. 103).

Es sensible a la grandeza del invierno, y sobre todo, a esos fantásticos efectos de los claros de luna gélidos, reflejados sobre la nieve.

Mais pourtant un parisien frileux ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine impression arctique ou polaire, lorsqu'en sortant de l'Opéra ou du ballet, il voit, par un clair de lune d'une froideur étincellante, sur la grande place, blanche de neige, la ligne des voitures de maître avec leurs cochers poudrés de micas, leurs chevaux frangés d'argent et leurs étoiles pâles tremblotant à travers des lanternes gelés... (V.R., p. 105).

Y la perspectiva sobre la iglesia de San Isaac es realmente mágica. La luna reflejada en su cúpula dorada la hace convertirse en una lámpara iluminada, un faro para navegantes urbanos, «un miroir d'or», en medio de la noche:

De pures lignes blanches accusent les grandes divisions de l'architecture, et sur la coupole à demi estompée par la nuit, il ne brille plus qu'une seule paillette scintillant au point le plus convexe, juste en face de la lune qui semble se regarder à ce miroir d'or (V.R., p. 105).

El espectáculo visual es fascinante, un templo dorado, sobre una alfombra blanca de armiño, bañado todo ello por los rayos azules de la luna: «Rien n'est beau d'ailleurs comme ce grand temple d'or, de bronze et de

granit, posé sur un tapis d'hermine sans mouchetures, aux rayons bleus d'une lune d'hiver» (V.R., p. 106).

Le gusta la blancura de la nieve, por todos los valores simbólicos que están unidos a ella: la pureza, la eternidad, el misterio. Un paisaje cubierto de nieve esconde a los ojos del hombre sus formas, sus accidentes, todo un sin fin de objetos que se ocultan:

Autant que la vue pouvait s'étendre, la neige couvrait la terre de sa froide draperie, laissant deviner à travers ses plis blancs la forme vague des objets, à peu près comme un suaire le cadavre qu'il dérobe aux regards (V.R., p. 247).

A estas impresiones se unen las de una cierta idea de muerte. Es sabido que los egipcios envolvían a sus difuntos en una mortaja blanca para mostrar que la muerte libera al alma pura de su envoltura carnal. El blanco es también el color del luto de un niño, de un ser puro en cualquier civilización occidental. La luna, astro femenino, misterioso, frío, distante, le da una idea de grandeza y belleza inaccesible; bajo su aspecto maléfico, el blanco lunar está asociado a la lividez cadavérica:

On ne saurait imaginer la grandeur étrange et triste de cet immense paysage blanc, offrant l'aspect que présente au télescope la lune vue en son plein. Il semble qu'on soit dans une planète morte et saisie à jamais par le froid éternel (V.R., p. 247).

Sin embargo, aunque esto le inquieta también le atrae, es una «passion bizarre»: «Je suis fils du soleil et cependant j'aime la neige». Así se justifica en el capítulo de «*Retour en France*»:

Nous avons pour la neige une passion bizarre, et rien ne nous plaît comme cette poudre de riz glacé qui blanchit la face brune de la terre. Cette blancheur virginale, immaculée, où scintillent des micras comme dans le marbre de Paros, nous paraît préférable aux teintes les plus riches, et quand nous foulons une route couverte de neige, il nous semble marcher sur le sable d'argent de la voie lactée (V.R., p. 357).

Al hacer el camino de vuelta, vuelve a encontrarse con el paisaje del río, las llanuras onduladas, y de nuevo aparecen los tonos suaves del paisaje, el misterio de la nieve desaparece, el manto que le cubre se funde y deja al descubierto la realidad oculta:

À travers des plaines faiblement ondulées, et qui prennent dans le lointain des tons lilas, gris de perle, bleu d'acier, le Volga se déroule en larges replis, tantôt sombre, tantôt clair, selon qu'il réfléchit l'azur du ciel ou l'ombre d'un nuage (...) tout se perdait, s'effaçait et se fondait dans une immensité sereine, azurée, un peu triste, qui faisait penser à l'infini de la mer (V.R., p. 417).

Esta inmensidad serena es el resultado del viaje, su deseo de salir de su tiempo y de su medio habitual, aunque el motivo «oficial» de este viaje fuera su recogida de datos para los «*Tresors d'Art*». Esta vez, a diferencia del viaje a España consiguió casi ser un ruso más, adaptado paradójicamente a la vida rusa. Este hombre, hijo del sol y de la luz, amante de los colores fuertes y los tonos brillantes, de la exuberancia de los paisajes mediterráneos, encuentra en su edad madura, en estas tierras, en la multiplicidad de sus formas y en la riqueza de sus tonalidades, más apagadas, más tenues, una alegría, una serenidad, diríamos, agradecida.

La luz generadora de todos los tonos brilla en sus páginas y las adorna, desde el azul brillante al violeta pálido, del oro viejo, «tons d'écorce d'orange, de peau de lion, d'or bruni, les plus chauds et les plus admirables du monde», tonos donde se mezclan la realidad y el sueño; de los blancos de nácar, grises de perla, azules mates, de los azules de «fumée de pipe», a los azules turquesa, zafiro, cobalto ... al azul boreal y a las lágrimas de plata... que conforman un «infini lumineux», todo admira al poeta que así compone en cada momento de su existencia el cuadro de su vida. Paisajes cálidos o fríos, umbríos o soleados, relajantes o excitantes, aguas transparentes u opacas, como el estado de ánimo, coexisten por el contraste. Del mismo modo que dos colores complementarios son armoniosos para la vista en su proximidad, este hijo del sol que se apasiona con la nieve, se presenta como un compendio de todos los tonos plásticos que la naturaleza le ofrece. Parafraseando a Paul Éluard, «l'art, c'est l'homme ajouté à la nature».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSCHOZ, A., *Théophile Gautier*, Paris, Desclée de Brower, 1933.
 GAUTIER, Th., *Caprices et Zigzags*, Paris, V. Lecou, 1852.
 — *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1855.
 — *Quand on voyage*, Paris, Levy Frères, 1865.
 — *Voyage en Espagne*, Paris, Fasquelle, 1902.
 — *Voyage en Russie*, Gèneve, Slatkine Reprints, 1979.
 PROUST, M., *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992.

À TRAVERS LES ÎLES CAMUSIENNES DE LA MÉDITERRANÉE

HÉLÈNE RUFAT PERELLÓ
Universitat Pompeu Fabra

«Il reste que ce qui n'a ni changé ni vieilli
depuis le fond des âges, c'est la terre.
Et j'ai toujours eu la folie de la lumière et
de l'eau. Si ces deux éléments viennent à
manquer, l'histoire des hommes tarit...»¹.

Dès les premières lignes du *Premier homme*, l'Algérie de Camus apparaît sous la forme d'une île gigantesque que traversent les parents du narrateur. Concrètement, la terre du Nord de l'Afrique est vue comme une «sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables»². Comme s'il s'agissait de son refuge jusqu'alors secret, le «premier homme» va enfin voir le jour précisément sur cette «île», ou plutôt il va y naître discrètement, à la tombée de la nuit.

1 CHRAÏBI, D., *La mère du printemps (L'Oum-er-Bia)*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

Cette phrase appartient à l'avertissement du roman *La mère du printemps*, mais nous soulignons l'importance accordée à la terre, par cet autre auteur nord-africain, en citant aussi la fin de l'épilogue: «Et quand il ne subsistera plus aucun os, aucune dent de mon peuple, toi, tu subsisteras. Toi, ma terre. Personne ne te vaincra. Personne ne te fera mourir.

De l'index, il traça sur le sol le signe des temps anciens, comme l'avaient fait ses ancêtres plus d'un millénaire auparavant: un poisson entouré d'une étoile à cinq branches. La terre saurait conduire les destinées humaines, pourvu qu'on lui fit confiance» (*Ibid.*, p. 43).

2 CAMUS, A., *Le premier homme*, Paris, Gallimard, «Cahiers Albert Camus, 7», 1994, p. 11.

«La Grèce [...], c'est l'archipel, l'Algérie, c'est Alger (El-Djezaïr, les Îles)», disait Sarocchi³. L'image est en effet persistante⁴, et la phrase qui ouvre *Le premier homme* est particulièrement explicite car, dans ce lieu imaginaire, isolé, naît un homme qui simplement inaugure une nouvelle génération... de son propre point de vue. Il s'agit donc d'un nouveau monde, à la mesure de ce «premier homme». Bien sûr, Camus a des tendances moralistes, et par la suite, ce vécu (exclusivement personnel) pourra être extrapolé: tout nouvel être humain est un premier homme (ou première femme) responsable du futur que lui-même construit; seulement, pour Camus, cette idée d'éternel recommencement n'est réalisable que dans certaines conditions très méditerranéennes.

Le fil conducteur que je propose pour cette présentation est l'étude de la relation entre le temps et l'espace. Si les espaces camusiens sont bien délimités, le temps, lui, est plutôt «oublié», ou annulé. C'est ce que remarquait déjà un des premiers personnages de Camus, Zagreus, qui sentencieusement disait: les «peuples heureux n'ont pas d'histoire». Cette phrase, prononcée par Zagreus, dans *La mort heureuse*, est à rapprocher de celle du *Premier homme*: «Le temps perdu ne se retrouve que chez les riches»⁵. Ainsi, de Zagreus à Jacques Cormery (à plus de 25 ans d'écart), nous aurions des personnages pauvres, heureux et sans histoire. Mais attention, Zagreus fait référence à une temporalité représentée par l'histoire, et non à une temporalité personnelle. En effet, les espaces camusiens semblent être atemporels parce que ce qui compte c'est l'expérience de la relation personnelle établie entre le temps et l'espace, et non un temps «historicisé» ou «narrativisé». Mon objectif ici sera donc aussi de voir quelle sorte de temps Camus met en oeuvre dans cet archipel d'espaces insulaires.

Comme les nouveaux espaces et temps des écrits de fiction camusiens sont en étroite relation avec l'actualisation des mythes (littéraires) faite par l'écrivain, je me permets de rappeler rapidement quelques données. Dans un premier temps Camus se refusait, presque avec violence, à l'exploitation de sa culture mythologique pour évoquer la Méditerranée. En effet, dans un

3 BARTFELD, F. - OHANA, D. (dir), *Albert Camus: parcours méditerranéens, Perspectives*, n° 5, Jérusalem, Magnès, 1998, p. 116.

4 Dans «La pierre qui pousse» (de *L'exil et le royaume*), en atteignant l'autre rive du fleuve pour poursuivre son chemin vers Iguape, «ce fut [aussi, pour d'Arrast] comme si, toutes amarres rompues, ils abordaient une île dans les ténèbres, après des jours de navigation effrayée.» (I, 1660). Autant dire que pour Camus l'image si subjective de l'île annonce toujours une renaissance, ou, du moins, un recommencement qui promet la rencontre du royaume.

5 CAMUS, A., *Le premier...*, op. cit., p. 79.

mouvement d'indépendance juvénile (de «fureur adolescente», dirait Jean Sarocchi), aussi bien dans les récits que dans les essais, Camus prétendait parler de la Méditerranée sans faire référence aux traditions ni surtout aux mythes qu'il avait appris. La réutilisation de ces récits dans la littérature lui semblait artificielle parce qu'ils appartiennent à un enseignement, excessivement rationnel, qui les a figés: la nature humaine s'y trouve soumise à leur autorité.

Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes. Ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. Je décris et je dis: «Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs.» Et qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de menthes sous mon nez? [...] Voir, et voir sur cette terre, comment oublier la leçon?⁶.

Camus écrivait ces lignes dans «Noces à Tipasa», en revendiquant sa liberté de pensée par rapport même à Nietzsche (qui, à la suite de Goethe, découvrait ce qu'il a nommé l'esprit dionysiaque de la Méditerranée).

Cependant, par la suite, dans son essai «Prométhée aux Enfers», il corrige sa prise de position initiale en défendant un certain dynamisme mythique: «les mythes attendent que nous les incarnions» (O.C., vol. II, p. 843). Ainsi, conscient de son labeur avenir, Camus a lui-même divisé l'ensemble de son oeuvre en trois cycles auxquels il a attribué un substantif accompagné chacun d'un mythe classique:

- L'absurde: Sisyphe (1935-1944)⁷.
- La révolte: Prométhée (1940-1953).
- La mesure (l'amour): Némésis (1951-...). Avec cette rationalisation mythique de son oeuvre, nous comprenons que Camus présente deux aspects de la Méditerranée: d'une part, la Méditerranée vécue («réelle», pour Camus!), avec des îles dont les délimitations correspondent plus ou moins à des espaces géographiques concrets (répondant à une fidélité originelle), et, d'autre part une

6 CAMUS, A., *Œuvres complètes: Essais*, Gallimard, [1965] 1990 (volume II), p. 57. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (O.C., vol. II, p. X).

7 Ces dates sont nécessairement approximatives (et indiquées par moi) étant donné que Camus écrivait souvent en parallèle plusieurs textes. Ce fait permet aussi de dire que malgré ces divisions, la tendance principale de chacun de ces cycles se retrouve aussi bien avant qu'après les dates entre lesquelles le thème annoncé est traité de manière plus explicite.

Méditerranée «rêvée» (imaginaire, mythique) qui véhicule tous les sentiments, toutes les émotions et tous les idéaux camusiens. Mais, les deux reposent sur un paysage semblable, et surtout sur des hommes et des femmes (des êtres humains) semblables. Ce sont eux qui, en dernière instance, transforment les espaces en îles: par leur isolement ou par leur exil.

Des multiples îles recréées par Camus, j'en évoquerai sept qui sont celles qui caractérisent le plus l'œuvre camusienne. En tant que «Méditerranée vécue», l'Algérie vient en première position. Cependant, plusieurs villes algériennes peuvent elles-mêmes être perçues comme des îles. Alger, par exemple, concentre à elle seule quelques grandes lignes de fond. Une seule citation de «L'été à Alger» présente clairement ces premières orientations: «L'Unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer. [...] Dans l'été d'Algérie, j'apprends qu'une seule chose est plus tragique que la souffrance et c'est la vie d'un homme heureux» (O.C., vol. II, p. 75). Les associations établies entre le soleil, la mer, le tragique et le bonheur finissent par mettre en évidence une constellation symbolique, méditerranéenne, à laquelle va se greffer, par la suite, toute une série d'images dynamiques. Il ne faut pas non plus oublier que le titre du recueil où se trouve l'essai «L'été à Alger» est *Noces*; or ce titre évoque explicitement les «noces de l'homme et de la terre» (O.C., vol. II, p. 76): en effet, chacun de nous a le droit et le devoir de trouver «un lieu où le cœur trouvera son accord» (O.C., vol. II, p. 75). L'accord avec l'espace, comme une sorte de fusion avec la nature, va donc déterminer une île imaginaire qui sera à la fois refuge et exil de la personne (ou du personnage) qui s'y trouvera.

Cependant, ce processus de transformation n'est pas le seul qui permette à Camus de nommer en tant qu'île une ville à laquelle il se sent attaché. Oran⁸ est tout spécialement un espace propice à la réflexion: une sorte de désert où l'on peut se recueillir parce qu'il s'agit d'une ville fermée au monde et à la mer (par sa muraille) et ouverte seulement vers le ciel. Camus la compare au labyrinthe du Minotaure, dans «Le Minotaure ou la halte d'Oran» (*L'été*), et en célèbre précisément son ambiance qui invite à l'introspection: «Il n'y a plus d'îles. [...] Pour comprendre le monde, il faut parfois se détourner» (O.C., vol. II, p. 813). Au terme de ses pensées, le narrateur de ce récit constate que: «Sur les plages d'Oranie, tous les matins d'été ont l'air

⁸ Camus a vécu à plusieurs reprises à Oran, avant de s'installer en France, puisque sa femme —Francine— et sa belle-famille en était originaires.

d'être les premiers du monde. Tous les crépuscules semblent être les derniers» (II, 829). Ainsi, à l'espace clos de l'île imaginaire répond un temps éternellement cyclique tout aussi imaginaire. Entre l'aube et le crépuscule, toute une tension dramatique aussi, voire tragique, qui renvoie à l'idéal grec de la tragédie. Et de même que le «bonheur tragique» est associé à Alger, de même l'éternel recommencement est associé à Oran.

Toutefois, Camus a encore évoqué la ville d'Oran dans son roman *La peste*, et justement pour cela, les Oranais lui en ont longtemps voulu! Il faut dire que la présentation initiale n'est guère attrayante: «[...] une ville ordinaire [...] sans pigeons, sans arbres et sans jardins [...]. C'est-à-dire qu'on s'y ennue [...]»⁹. Bien que l'anecdote relève tout spécialement le ressentiment des habitants d'Oran envers l'écrivain, nous pouvons quant à nous souligner que précisément «l'ennui» dont il est question est plutôt bénéfique puisqu'il prépare une invitation à une profonde réflexion: celle à laquelle se livre le Dr. Rieux.

La dernière ville insulaire d'Algérie que nous mentionnons est celle de Tipasa. Nul doute que l'enceinte des ruines de Tipasa soit plus exactement l'espace clos qui ressemble le plus à «l'île idéale» camusienne: le lyrisme exceptionnel qui sous-tend les descriptions de ce paysage est une preuve de l'accord privilégié entre la terre et l'homme vécu dans ce milieu. Les textes parlent d'eux-mêmes: «Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres [...] et sont rentrées dans la nature» («Noces à Tipasa», O.C., vol. II, p. 56). Quand, à la recherche de ce «miracle terrestre», Camus retourne à Tipasa, une vingtaine d'années plus tard, il ressent d'abord une grande déception: il pleut, l'enceinte est entourée de barbelés et «dans cette Tipasa boueuse, le souvenir lui-même s'estompait» (O.C., vol. II, p. 870). Pourtant, au bout d'un moment, le «lieu aimé» recouvre tous ses pouvoirs magiques: «J'avais toujours su que les ruines de Tipasa étaient plus jeunes que nos chantiers ou nos décombres. Le monde y recommençait tous les jours dans une lumière toujours neuve» «Retour à Tipasa» (O.C., vol. II, p. 874).

Avec les descriptions de ces différentes «îles algériennes», on comprend que les associations établies entre les paysages et les sentiments, et même entre les paysages et les idéaux, soient en fait aussi valables pour une ville que pour une autre, pour l'Algérie que pour la Méditerranée dans son ensemble: à partir du moment où un espace ouvert (ou naturel) méditerra-

9 CAMUS, A., *Œuvres complètes: Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, [1962] 1985 (volume I), p. 1219. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (O.C., vol I, p. X).

néen peut être délimité par l'imagination, il acquiert toutes les facultés d'une île bénéfique. Les symboles dominants que nous pouvons y trouver sont: la mer, la terre, les pierres, le soleil, les soirs (verts) et finalement la mère. Cette dernière n'est pas explicitement associée à une ville ou à une autre, mais sa prégnance dans l'œuvre camusienne est constante et elle est associée à la quiétude des espaces clos. Généralement très silencieux le personnage de la mère apparaît sporadiquement dans les écrits camusiens, comme dans les souvenirs de Meursault dans sa prison, pour souligner des moments d'une singulière sérénité.

Un autre espace méditerranéen idéalisé par Camus au point d'en devenir une île est la Grèce. Avec la Grèce, Camus a une relation très intellectuelle, car il l'a toujours perçue et reconnue comme le «berceau de notre¹⁰ civilisation». Comme la Méditerranée, elle n'apparaît explicitement dans ses écrits qu'occasionnellement, mais les idéaux qui lui sont rattachés sous-tendent l'œuvre camusienne en général, des premiers aux derniers textes. Le seul essai de fiction qui lui soit ouvertement consacré est celui de «L'exil d'Hélène» (dans *L'été*). Nous y trouvons deux citations qui illustrent aussi des leitmotivs camusiens.

La première associe l'esthétique à l'idée de mesure: «Nous avons exilé la beauté, [alors que] les Grecs ont pris les armes pour elle. [...] Notre Europe, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure» (O.C., vol. II, p. 853). D'une part, l'Europe actuelle est comparativement inférieure en valeurs esthétiques et éthiques à la Grèce (mais l'on constate que la référence de Camus est celle d'une Grèce légendaire, mythologique, et en tout cas classique et non contemporaine ni réelle). D'autre part, et probablement en tant que conséquence de la première constatation, nous voyons apparaître l'idée de démesure qui forgera ce que Camus a appelé «La pensée de Midi», à la fin de *L'homme révolté*. C'est donc une image forte que celle de la Grèce dans l'œuvre camusienne. Certes, «La pensée de midi», à la fin de *L'homme révolté*, annonce sa volonté de réconcilier, pour lui, les plaisirs que sa terre natale (entendue comme la Méditerranée) lui a donnés et les connaissances qu'il en a tirées. Cependant, restant trop théorique, Camus fut mal interprété, bien que lui-même s'efforçât de s'expliquer¹¹, par exemple auprès d'un lec-

10 C'est nous qui soulignons, car en ce sens, Camus suivait la tendance très étendue au début du XX^e siècle qui s'efforçait de retrouver une Europe classique et formée par la sagesse grecque.

11 QUILLIOT commente pour sa part que Camus «n'a cédé à aucun patriotisme local: [...] il sait mieux que personne que le colonialisme est africain et il a fait l'éloge du travailisme nordique.» (II, 1630).

teur de *la Révolution prolétarienne*: «la mesure n'est pas le propre de la Méditerranée. Elle n'est pas le fait de telle ou telle civilisation, elle est le produit de leur plus grande tension. C'est dire d'avance qu'elle est tout sauf un confort» (O.C., vol II, p. 1629). Le fait que l'écrivain revienne tant et si souvent sur le sens et la portée de ce qu'il nomme «mesure», a fait dire au critique Raymond Gay-Crosier que: «Autant d'indications, de renvois et d'éclaircissements qui confirment que, pour lui [Camus], la révolte et son code de comportement qu'articule la pensée de midi, étaient, en fin de compte, un pari qu'il fallait toujours renouveler¹²».

L'autre citation évoque une sagesse grecque, soi-disant actuellement oubliée en Europe, qui dépend de l'attachement de l'homme à la nature, en toute simplicité...: «[...] entre l'immortalité et la terre de la patrie, [Ulysse] choisit la terre et la mort avec elle. Une si simple grandeur nous est aujourd'hui étrangère» (O.C., vol. II, p. 856). Et tout naturellement, cette nature, Camus ne se lasse de la revendiquer comme la terre-mère (ou la mère-nature) de tous les hommes. Or cette idée provient, d'après lui, de l'esprit grec.

Cependant, cette profonde et forte sensation de la terre méditerranéenne, Camus la ressent aussi en contemplant une autre presque-île, qu'il considère de même —malgré ses vastes étendues— comme un espace privilégié de réconciliation avec le monde: l'Italie. Camus découvre ce pays au retour d'un malheureux voyage en Europe centrale¹³. Par contraste (et par opposition avec ses expériences récentes —notamment à Prague—), ce pays devient celui de la libération personnelle. Cette expérience, douloureusement vécue, est retracée dans *La mort heureuse*, mais aussi dans l'essai «La mort dans l'âme»: «À Prague, j'étouffais entre des murs. Ici [à Vicence] j'étais devant le monde. [...] c'est maintenant seulement que j'entrevois la leçon du soleil et des pays qui m'ont vu naître» (O.C., vol. II, p. 38). La leçon en question consiste en «l'indifférence secrète d'un des plus beaux paysages du monde» (O.C., vol. II, p. 39), car ce pays ne fait «aucune promesse d'immortalité».

12 BARTFELD, F. - OHANA, D. (dir), *Perspectives*, op. cit., p. 102.

13 L'été 1936, Camus voyage, avec sa femme Simone et leur ami Yves Bourgeois (alors jeune professeur à Alger), en Europe Centrale; Bourgeois avait prévu tout un parcours en kayak mais après le premier jour de traversée, Camus, qui ressent quelques douleurs à la poitrine, se souvient que son médecin lui avait déconseillé tout effort portant sur les bras à cause de sa tuberculose. Par conséquent, Camus abandonne le kayak et ses compagnons: il les attend seul à Prague. Cette expérience le conduit à écrire «La mort dans l'âme», publié dans *L'envers et l'endroit*, en 1937.

De cette manière, si la Grèce semblait opposer un certain Orient classique, du passé, à un Occident du présent, l'Italie véhicule —grâce à ses paysages méditerranéens— l'opposition entre le Nord et le Sud. Ces deux sortes d'îles répondent à deux manières différentes de vivre la Méditerranée: par l'esprit et par les sens. Mais toutes deux appartiennent à la Méditerranée vécue camusienne. Et si elles mettent en évidence des oppositions, elles ne traduisent pas pour autant un système manichéen car Camus se résiste toujours à choisir: il préfère rechercher un équilibre entre les extrémités en tension, et il essaie de s'y maintenir.

L'avant dernière île imaginaire camusienne que je relève est en fait réellement un archipel: il s'agit des Baléares. Camus, dont la grand-mère maternelle était d'origine minorquine, réalise son premier voyage à l'étranger, en 1935, précisément aux Baléares. Sans doute peut-on y voir un intérêt pour ses origines¹⁴, cependant dans l'essai «Amour de vivre» (publié dans *L'envers et l'endroit*) qu'il rédige à propos de ce séjour à Palma et à Ibiza, il n'évoque nullement sa famille¹⁵. Par contre, grâce à ce vécu, Camus exprime une de ses convictions qui marquera ses futurs écrits: «J'admire qu'on puisse trouver au bord de la Méditerranée des certitudes et des règles de vie, [...]. Nada n'a pu naître que devant des paysages écrasés de soleil. Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre» (O.C., vol. II, p. 44). Ainsi la tension entre l'amour et le désespoir de vivre, qui caractérise tant d'œuvres camusiennes, est-elle révélée —pour ainsi dire— à son auteur dans ce refuge originaire. La coïncidence est grande: ces îles sont le creuset de son sentiment tragique de la vie.

Et finalement, il faut bien dire que les Baléares ne représenteraient pas tout à fait la même chose pour Camus si elles n'étaient pas espagnoles. En effet, bien que l'écrivain ne s'y soit jamais rendu¹⁶, l'Espagne était pour lui comme le «royaume rêvé». À la limite entre la Méditerranée vécue et la rêvée, l'Espagne camusienne concentre toutes les vertus de la Méditerranée et de ses hommes, surtout de ses «hommes libres»: liberté, orgueil de vivre, harmonie, sagesse... l'énumération de ses qualités est pratiquement interminable. Aussi bien en tant que personne qu'en sa qualité de journaliste ou

14 Le jeune écrivain se rend en fait à Minorque pour y rejoindre sa femme qui était censée y suivre une cure de désintoxication dans un monastère. RUFAT, H. (coord.), *Albert Camus, Anthropos*, n° 499, Barcelona, Anthropos Editorial, junio 2003.

15 Au contraire, il souligne sa situation d'étranger qui loin des siens et de «sa langue» ne peut se réfugier que dans ses propres émotions.

16 Entre autres raisons parce qu'il refusait de visiter un pays où un régime dictatorial soumettait des libertaires, faisait souffrir «tout un peuple», et où ses livres étaient interdits.

d'écrivain, Camus n'a jamais cessé de revendiquer l'injustice faite à «L'Espagne libre» (celle d'avant Franco). Nombreux sont les écrits où il réclame une action pour aider les Espagnols dans la misère, où il insiste sur l'importance de se souvenir de ces «frères qui souffrent». Lui-même ne refusait jamais son aide à un Espagnol réfugié en France.

Ce pays qu'il ne connaît pas, il l'imagine très semblable à l'Algérie. Dans ses oeuvres de fiction, les ports d'Alger, de Gêne ou de Barcelone peuvent se confondre car ils respirent le même «esprit méditerranéen». Mais des nombreux écrits où Camus célèbre les «défenseurs de la liberté» non reconnus (articles de journaux, conférences, lettres, écrits de fiction...), une citation de *L'état de siège*¹⁷ résume assez le sentiment d'horreur et de crime qui anime sa voix: «Jusqu'ici vous mouriez à l'espagnole, un peu au hasard [...] Un mort par-ci, un mort par-là, celui-ci dans son lit, celui-là dans l'arène: c'était du libertinage. Mais heureusement, ce désordre va être administré. Une seule mort pour tous et selon le bel ordre d'une liste» (O.C., vol. I, p. 229). En effet, «jusqu'ici» —c'est-à-dire l'arrivée du dictateur «La Peste»— le peuple espagnol vivait très humainement l'absurde de sa condition humaine face à la mort; telle était aussi sa grandeur (et son honneur): vivre librement et le revendiquer. Dans ces conditions, imposer et faire subir un fonctionnement mécanique devient monstrueux et inhumain. Comment, alors, ne pas idéaliser encore davantage l'Espagne des victimes espagnoles?

Ce (rapide) parcours méditerranéen à travers les îles imaginaires camusiennes met ainsi en évidence que la Méditerranée rêvée (par Camus) naît à partir de l'expérience de la Méditerranée vécue. Chacune de ces «îles» a pu lui révéler une nouvelle valeur, mais toutes les valeurs peuvent se retrouver dans n'importe quelle île imaginaire de l'espace méditerranéen. Ainsi, si la Méditerranée rêvée parle d'amour et de désespoir de vivre, nous pouvons dire que c'est grâce au concours de plusieurs facteurs «insulaires», pour Camus:

- L'absurde, illustré par Sisyphé, est en fait expérimenté (dans les essais de fiction) à travers la «découverte», aux Baléares, de ce personnage au nom espagnol: Nada¹⁸, ainsi qu'avec la révélation italienne de «l'indifférence du monde».

17 La première oeuvre de Camus, soi-disant écrite en collaboration et publiée par Edmond Charlot en 1935, est précisément aussi une pièce de théâtre consacrée à l'Espagne: *Révolte dans les Asturies*.

18 Camus porte d'ailleurs Nada sur la scène dans sa pièce de théâtre *L'état de siège*: il s'agit, pour cette occasion, d'un personnage nihiliste... et alcoolique.

- La Méditerranée, en tant que «berceau de l'amour de vivre», est découverte dans la solitude, la sérénité et le sentiment tragique qui se dégagent des «refuges des Baléares».
- L'idée d'un perpétuel et progressif recommencement qui peut conduire à la révolte (face à l'absurde et aux injustices) est représentée par Prométhée, mais elle naît d'un idéal classique grec associé aux expériences algériennes, et elle est alimentée par l'idéalisation du peuple espagnol¹⁹.

Cependant, la recreation (ou reconstruction) par Camus d'un espace méditerranéen aux valeurs dynamiques et dynamisantes n'est réellement patente et explicite dans ses écrits qu'à partir de son troisième cycle, c'est-à-dire après *L'homme révolté* (publié en 1951). En effet, «la pensée de midi», qui clôt l'essai philosophique, présente déjà la figure de Némésis (déesse associée par l'écrivain à son troisième cycle) comme la représentante d'une règle de mesure et d'équilibre à maintenir pour favoriser un renouveau meilleur. Or dans sa «Défense de *L'homme révolté*»²⁰, Camus précise sa pensée en invoquant la nécessité de la naissance mythique d'Euphorion (de l'union imaginaire —selon Goethe— de Faust et d'Hélène).

Aussi pourrions-nous dire, avec Spiquel, que d'après l'œuvre camusienne, «L'Iliade moderne se résoudra en une épiphanie d'Hélène; Némésis à nouveau donnera naissance à Hélène»²¹. Pourtant, Camus présente un renouveau tout différent: la renaissance ou la redécouverte d'Hélène seraient insuffisantes, il faut qu'Hélène, de son union avec Faust (ou avec Achille, selon les versions²²...) puisse faire vivre Euphorion. En tant que nouveau premier homme, Euphorion pourrait en effet symboliser un renouveau social

19 Pour BOUVIER, il s'agit aussi d'un «mythe méridional [qui] s'est créé, dans lequel la Méditerranée est synonyme de dilatation vitale, de liberté individuelle, d'épanouissement de la personnalité. Ainsi défini, «l'esprit méditerranéen» se situerait dans la conscience européenne aux antipodes du puritanisme, du pharisaïsme et du conformisme.» *Permanences méditerranéennes de l'humanisme*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963, p. 150.

20 Ce texte posthume est publié par les éditions Gallimard, grâce aux bons soins de Roger Quillot, dans le deuxième volume des œuvres complètes d'Albert Camus, dans la collection La Pléiade.

21 BARTFELD, F. -OHANA, D. (dir.), *op. cit.*, p. 210

22 En fait, Goethe récupère le «mythe d'Euphorion» de la légende des amours posthumes d'Hélène et d'Achille (ce dernier étant revenu des enfers...). Né avec des ailes, et ayant une grande beauté, Euphorion devient la victime des effusions de Zeus qui, constatant la résistance à son désir, foudroie le jeune homme dans sa fuite.

car il réconcilierait en lui au moins trois dichotomies: il est le résultat de l'union entre l'extrême masculin (Faust ou Achille) et l'extrême féminin (Hélène), et il incarne aussi bien la coïncidence entre le Nord européen (Faust) et le Sud classique que celle entre l'Occident et l'Orient.

L'idée d'un éternel «premier homme» méditerranéen explique alors fort bien le titre de son dernier ouvrage resté inachevé. Ce n'est d'ailleurs qu'avec la rédaction du *Premier homme* que Camus retrouve aussi le ton lyrique²³ qui caractérisait ses premiers récits, et qu'il parvient réellement à exposer le dynamisme créateur généré par l'accord profond de l'homme avec la nature. Ceci pourrait être généralisé, si toutefois la nature considérée présentait les mêmes excès que ceux qui sont propres à la Méditerranée. En ce sens, la démarche camusienne ressemble à celle adoptée par DUBY:

Nous n'avons nullement répudié le vieil héritage, mais nous avons choisi de nous établir dans sa part ténébreuse. La Grèce des Belles Lettres ne nous plaît plus. Nous retient celle qui sent le sang et la mort, la dionysiaque, la Grèce des antres et des mythes [...]. Le soleil *mais tragique*. La fête *mais populaire*. La Méditerranée *mais âpre et capiteuse*. La Méditerranée des pauvres²⁴.

Enfin, le dernier texte de *La postérité du soleil* n'exprime pas une autre conviction que celle de la possibilité d'un progrès significatif pour l'homme, grâce à un recommencement: «Autour de l'arbre juvénile du hasard, de frêles moissons se préparent. Demain, oui, dans cette vallée heureuse, nous trouverons l'audace de mourir contents!». Ces deux phrases qui concluent l'ouvrage pourraient tout aussi bien conclure ce dernier cycle camusien. La «vallée heureuse» est sans doute la même que la «vallée d'oliviers» (O.C., vol II, p. 875) où le narrateur du «Retour à Tipasa» espère pouvoir s'allonger «sous la même lumière» afin de réapprendre le secret qui y est enfoui, mais

23 «[...] le style du *Premier Homme*, tentative de réécriture de l'ensemble de la production de Camus, constituerait à lui seul la troisième époque d'un lyrisme lui-même double, dans la mesure où l'on ne saurait confondre lyrisme naturel et lyrisme humain. LÉVI-VALENSI, J. - SPIQUEL, A. (Textes réunis par): *Camus et le lyrisme*, Paris, Sedes, 1997, p.183). Le même auteur offre, un peu plus loin, une explication possible pour l'absence (ou presque) de lyrisme, au cours du deuxième cycle: «Sans tomber dans un déterminisme strict, il est impossible que la maladie, les poumons de Camus cruellement brocardés par Nimier n'aient pas «influé» sur le style. Le mal ne libère pas, comme chez Proust, le lyrisme, il le comprime. La maladie ne se traduit pas comme chez Proust par un lyrisme, mais par une économie sévère du souffle» (*ibid.*, p. 187).

24 BRAUDEL, F. - DUBY, G., *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris, Flammarion, 1992 (1ère édition en 1986), p. 217.

dont personne (ni même lui) ne veut dans l'actualité parce que les circonstances sociales forcent à l'oubli: «Je vis dans ma famille, [...] son malheur est le mien, [...] je serai fidèle.» (O.C., vol II, p. 876). Car avoir un comportement non solidaire au sein d'une société est inutile. C'est en conservant le secret de la vallée méditerranéenne illuminée et en le transmettant fidèlement de génération en génération que l'espoir d'un renouveau social est toujours permis.

En conséquence, aux espaces rêvés répondent, en toute harmonie, des temps rêvés. Et si les espaces rêvés ressortent tous à des îles méditerranéennes, à une sorte de rêverie de la Méditerranée, il est logique de constater que ce temps spiroïdal (d'éternel recommencement progressif) repose aussi sur les compétences et les capacités humaines de régénération, si tant est que ces êtres humains veuillent bien être un peu méditerranéens! Alors, chaque petit royaume, vécu dans l'isolement ou dans l'exil, qu'il s'agisse d'une région ou d'une île, est une sorte d'île rêvée méditerranéenne, un espace de mort et de renouveau; un microcosme de la Méditerranée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTFELD, F. - OHANA, D. (dir.), *Albert Camus: parcours méditerranéens, Perspectives*, n° 5, Jérusalem, Édition Magnès.
- BRAUDEL, F. - DUBY, G., *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris, Flammarion, 1992 (1^{ère} édition en 1986).
- CAMUS, A., *Œuvres complètes: Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard [1962], 1985 (volume I).
- *La postérité du soleil*, Lausanne, Edwin Engelberts, Éditions de l'aire, 1986.
- *Œuvres complètes: Essais*, Gallimard, [1965] 1990 (volume II).
- *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, «Cahiers Albert Camus, 1» [1971], 1991.
- *Le premier homme*, Paris, Gallimard, «Cahiers Albert Camus, 7», 1994.
- CHRAÏBI, D., *La mère du printemps (L'Oum-er-Bia)*, Paris, Seuil, 1982.
- LÉVI-VALENSI, J. - SPIQUEL, A. (Textes réunis par): *Permanences méditerranéennes de l'humanisme*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963.
- *Camus et le lyrisme*, Paris, Sedes (1997).
- RUFAT, H. (coord.), *Albert Camus, Anthropos*, n° 499, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003.

LE DISCOURS DUBITATIF: ESPACE D'ACCUSATION ET DE DÉNONCIATION

CATALINA SAGARRA
Trent University Petersborough

*Riwan ou le chemin de sable*¹ de la romancière sénégalaise Ken Bugul est le dernier volet d'un triptyque autofictif qui répond exactement à ce qu'augure la coordination du titre, même si le roman dû, à l'origine, s'intituler «Rama», personnage emblématique, qui poussa l'éditeur à suggérer de le remplacer par Riwan. C'est pourtant à travers le personnage fantasmatique et énigmatique de Rama que la narratrice mettra en parallèle leur destin à toutes deux; Rama servant en quelque sorte de repoussoir à la narratrice. Leurs destinées sont semblables en cela qu'elles se découvrent un jour être devenues épouses du Serigne de leur village et ce, à leur insu. Face à une telle imposition, le texte dira que la seule réaction possible relève d'une alternative, «vivre ou mourir!» (R.CH.S., p. 51). Cette dichotomie sera d'ailleurs réactualisée maintes fois pour traduire les tiraillements qui traversent la narratrice. Devant l'alternative, chacune des deux femmes héritera d'une option: Rama mourra en tentant de fuir l'imposition et les implications d'un mariage polygame et la narratrice vivra parce qu'elle les acceptera et ira même jusqu'à les trouver enrichissantes.

Mais les choses ne sont pas simplement développées selon un système dualiste limpide, car dans l'esprit de la narratrice, «vivre» équivaut en fait à rester et accepter son sort, ce qui implique que la femme opte pour une élévation spirituelle et non matérielle ni, en dernière instance, charnelle,

1 BUGUL, K, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris/Dakar, Présence Africaine, 1999. Par la suite les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (R.CH.S. p. X).

comme ce fut le cas de Rama jusqu'au jour où, délaissée par le Serigne au profit d'une nouvelle épouse plus jeune qu'elle, elle décide de s'enfuir chez ses parents. «Mourir» signifie, au contraire, s'éloigner, partir avant d'accepter l'époux et se livrer aux plaisirs qui éloignent de la spiritualité. Or, la narratrice a déjà fait ce voyage et en est revenue meurtrie, de là qu'elle ait accepté, après coup, bien sûr, de rester auprès du Serigne. L'alternative offerte entre la vie et la mort est, de par le brouillage des pistes interprétatives, de difficile résolution, même si la mort de Rama se confond assez avec son refus de se soumettre à une structure sociale traditionnelle, musulmane et opprimante où il ne lui resterait que l'abnégation de sa vie, abnégation que le texte résume en trois préceptes-contraintes: «Se soumettre. Accepter. Obéir» (R.CH.S., p. 51). Son refus relève dès lors de l'impensable, puisqu'en se soustrayant à ses obligations sociales, elle brave toutes les instances de la société: le père, la famille, le clan villageois et le Serigne, instance suprême de la structure sociale et spirituelle du village. Elle brave non seulement les institutions symboliques en ne répondant pas au rôle qu'il est entendu qu'elle joue au sein de cette micro-société, mais elle fait fi aussi des croyances auxquelles adhèrent ce corps social dont elle fait partie.

Le texte relate ainsi comment et pourquoi Rama, encore impubère et pourtant déjà nubile, sera arrachée au cocon familial de l'enfance pour rejoindre un époux à qui la mère vient de lui annoncer qu'elle a été «remise» (R.CH.S., p. 42) par le père en signe d'allégeance. Une fois dans la concession du Serigne, elle sera «déposée» (R.CH.S., p. 127) dans une chambre où elle séjournera aux côtés d'une co-épouse (en tout, elles sont 28) jusqu'au jour de sa fugue, qui sera aussi celui de sa mort tragique. Le texte fait ainsi état du rôle «passif» qui échoue à la femme et du châtement qui s'abat sur elle si jamais elle ne se confine pas aux règles sociales. Dans cette société patriarcale à l'extrême, seuls les hommes peuvent décider pour la femme ce que vaut la vie de cette dernière, comme si d'un objet ils pouvaient effectivement disposer: «Une femme était donnée à un homme pour toujours» (R.CH.S., p. 108).

Rama est donc un personnage problématique, difficile à saisir et à interpréter, entre autres aussi, parce que le roman prend forme autour de son destin sans permettre au personnage d'exprimer quoi que ce soit en son nom propre. Il n'aura droit qu'à quelques bribes de dialogue anodin, à peine une ou deux répliques dans les premiers chapitres, pour ensuite être pris en charge par la narratrice et/ou la narration. Même le premier et les deux derniers chapitres qui abordent directement la tragédie qui entoure les circonstances de sa mort lui échapperont, précisément parce qu'elle n'est déjà plus. Ce roman posthume se bâtit donc autour d'une défunte pour lui faire revivre

l'énigme qui a débouché sur sa mort. Ni elle ni personne, d'ailleurs, ne pourront raconter ce qui lui est arrivé, bien que son histoire soit la charpente du roman.

Que s'était-il passé?

Ceux qui savaient détournèrent la tête et poursuivaient leur chemin.

Que s'était-il donc passé?

Ceux à qui leur indiscretion —ou le hasard— avait permis de savoir quelque chose, se faisaient supplier pour murmurer quelques mots quasi inaudibles.

En vérité la peur, la terrible peur de parler d'une chose qui devait être terrible et qui avait eu lieu chez le Serigne, le Grand Serigne, cette peur était très forte.

Et c'était si rare de voir une chose aussi terrible se passer chez le Serigne.

Jamais de mémoire d'homme une telle chose n'avait eu lieu!

Jamais!

Presque jamais!

Mais que s'était-il donc passé? (R.CH.S., pp. 9-10).

Le doute plane sur cet être et sa fin tragique même si le texte est jalonné d'hypothèses diverses, car aucune ne sera jamais confirmer ni infirmer. Rama en tant que signe *femme* sera la représentation symbolique de la femme victime des mœurs d'un temps, d'une part, et de la femme énigmatique, et donc insaisissable, d'autre part, ces mœurs-mêmes lui refusant le droit à la parole. Ces mœurs, le texte nous les sert musulmans, à l'orée d'une montée fondamentaliste. Sans adhérer à l'extrémisme religieux, la narratrice affiche progressivement ses sympathies pour le mouridisme. Or ce qu'il faut retenir du soufisme de cette confrérie, c'est la dimension contestataire que le texte veut privilégier en renvoyant plus ou moins directement à son fondateur, Cheikh Ahmadou Bamba. Cet homme qui vécut à la fin du XIX — début du XX siècle, représente, dans l'imaginaire sénégalais, la figure héroïque et spirituelle du combattant contre l'empire colonial français. Les allusions à ce personnage renvoient directement à son histoire, bien qu'il ne soit jamais explicitement nommé: «[...] le Gabon, où le plus Grand Serigne avait été déporté. De cette déportation où il avait écrit la plupart de ses poèmes, ses milliers de poèmes qui l'avaient soutenu et nous soutiennent encore et pour toujours» (R.CH.S., p. 134).

C'est donc dans un rapport profond à un passé contestataire que la narratrice veut raconter son histoire qu'elle mêle à celle de Rama.

Quant à Riwan, contrairement à Rama, il ne s'agit pas d'un prénom. C'est le terme qui désignera Massamba, vrai prénom du fou qui apparaît au chapitre deux, enchaîné aux pieds et aux mains, et que trois hommes emmènent de force chez le Serigne de Dianké, bourgade à une vingtaine de kilomètres de Daroulère, au Sénégal, pour qu'il le guérisse d'un mal mystérieux dont aucun guérisseur n'est jusque-là parvenu à le délivrer. Dès que le Serigne le reçoit dans sa concession et dans la pièce où il reçoit ses visites, Massamba se calmera et restera à son service en qualité de Riwan: «L'après-midi tomba. / Massamba était dompté./ Massamba était désormais Riwan.» (R.CH.S., p. 29). Parce que tout cela se déroule dans un contexte mouride, Riwan doit fonctionner par le Ndigueul, c'est-à-dire qu'il doit obéissance et servitude absolues au Serigne qu'il s'est choisi:

Ah, le Ndigueul!

C'était de lui dont nous avons besoin pour nous redresser, nous remettre. Car accepter le Ndigueul était un choix. On ne suivait pas le Ndigueul à l'aveuglette ou par endoctrinement, ni d'une façon institutionnelle. Le disciple lui-même choisissait son Serigne indépendamment de son père ou de sa mère. Ensuite, il prenait son temps pour se préparer à l'idée de se soumettre à ce choix et se convaincre de son propre et libre choix. Quand un disciple était sous le Ndigueul, il ne fonctionnait que par lui (R.CH.S. p. 149).

Le texte ne s'intéressera donc pas au disciple, mais au maître à qui l'alégerance est due. C'est lui le personnage pivot autour duquel s'organiseront toutes les vies: celle de Rama, de Riwan et de la narratrice.

Une fois Rama et Riwan évincés, il ne reste du titre que «le chemin de sable», qui renvoie au chemin de terre que la narratrice emprunte pour se rendre, elle aussi, chez le Serigne, lieu de convergence spirituel et réparateur pour les êtres sans domiciliation qui vivent des moments d'errements spirituel et identitaire. Ce trajet, introspectif et rétrospectif qu'elle opère à travers une re-mémoration douloureuse d'une identité nationale floue, d'un passé démembré, lui permettra de se façonner une nouvelle identité plus en accord avec le mouridisme et qui lui permettra aussi d'octroyer un sens au traumatisme que représente le présent, de là l'alternative du titre.

Riwan est mouride et la narratrice voudrait le devenir; elle le prend donc comme exemple de perfection, mais comme il s'agit d'une alternative, il est clair qu'elle ne pourra pas être les deux: «Je n'étais pas aussi obéissante. Je n'étais pas encore domptée. [...] Pourtant je cherchais à m'identifier à Riwan» (R.CH.S., p. 31). Au fil de la lecture, la narratrice nous apprend

qu'elle a vécu en Occident, mais qu'elle est revenue à sa terre natale parce que l'Ailleurs l'a meurtrie. Elle ressent une rupture identitaire et ne sait comment y faire face, si ce n'est en revenant aux sources. «Je n'avais plus le choix. J'étais là parce que je ne savais plus où aller» (R.CH.S., p.145).

Elle cherche un refuge où être sous la tutelle protectrice des siens, sans vraiment rejeter son vécu; elle déplore simplement que ce rapprochement vers une culture et un lieu autres, elle l'ait fait aux dépens de ses racines.

Comme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréaliste, absente de ses origines, d'avoir été entraînée, influencée, trompée, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne, d'avoir voulu y croire, d'être passée à côté des choses, d'avoir raté une vie, peut-être. Parce qu'on m'avait dit de renoncer à ce que j'étais, alors que j'aurais dû rester moi-même et mieux m'ouvrir à la modernité (R.CH.S., p. 111).

Il en ressort une sensation de déséquilibre et de désœuvrement parce qu'en ce «je» narratif coïncide la figure de la différence —elle n'est pas exactement comme les siens— et de l'identité —elle leur ressemble pourtant—, du passé —que représente la tradition qu'elle veut redécouvrir— et du présent —qu'elle accuse dans cet être hybride que les multiples expériences de l'ailleurs ont créé—, de l'ici —le Sénégal— et de l'ailleurs —l'Occident—. La narratrice a ainsi un regard multiple sur le monde, sur son monde, qui tantôt prend source du dedans, tantôt du dehors; elle se sent tantôt une figure de l'inclusion, tantôt de l'exclusion. Ainsi dira-t-elle au sujet de cet être étrange qu'elle perçoit en elle:

[...] ce que je reprochais le plus à ce vécu maintenant, c'était qu'il ne m'avait pas permis de vivre en harmonie avec mes origines, de me mettre en accord avec moi-même, de me concilier avec mon passé, ou de m'aider à exorciser ce passé. J'avais l'impression de mener une double vie. Je n'avais plus le choix pour m'en sortir. Je voulais mener une seule vie remplie de toutes ces différentes vies de mon existence. N'y étant pas arrivée à la grande ville, je n'avais plus le choix, sauf à choisir la clandestinité intellectuelle comme la plupart des gens de ma génération ou le retour douloureux à la case départ. Là où il y avait un choix: vivre ou mourir (R.CH.S., p. 160)

Elle se trouve donc entre deux moments, deux temporalités, deux histoires, deux cultures. Grâce à cet interstice² qui s'ouvre dans son destin, la

2 BHABHA, H.K., *Nation and Narration*, London / New-York, Routledge, 1990, p. 2.

narration exploite un moment singulier et propice aux stratégies de construction d'un Soi propre, qui puisse s'insérer dans une identité communautaire. Ce personnage ouvre la voie à de nouveaux signes identitaires où collaboration et protestation vont se côtoyer dans une tentative de redéfinition de la société africaine.

Avoir une identité.

Je ne voulais pas finir dans la fosse commune.

Morte ou vive.

J'avais choisi le retour douloureux à la case départ (R.CH.S., p. 161).

Mais comme le retour à la case départ est impossible, la narratrice tentera de réactualiser le passé, de le re-penser à partir du lieu hybride qu'elle occupe. Elle introduira ainsi constamment d'autres temporalités culturelles parce qu'elle ne pourra s'exprimer et percevoir le monde qu'à partir de la perspective interstitielle qui est la sienne. Le texte présente le douloureux retour à la case départ en s'attaquant aux stéréotypes du discours colonial qui ont construit des images d'une population de dégénérés sur la base d'une origine raciale pour justifier ainsi la conquête des terres et l'établissement d'infrastructures communales et éducatives.

À l'école, on m'avait appris à considérer les hommes de mon village comme des sauvages, des gens qui ne connaissaient pas les bonnes manières, faisaient l'amour avec brutalité, ne respectaient pas la femme et s'accouplaient à tort et à travers. De véritables brutes qui passaient leur temps à s'entre-tuer, mangeaient de la chair humaine et offraient leurs premiers enfants en sacrifice à des dieux incertains. On m'avait dit qu'ils vivaient dans des cases faites d'ossements humains. Avec un peu de banco. Quand même, pour que cela tienne! (R.CH.S., p. 39).

Ce discours sur l'Africain est construit sur le stéréotype que la mentalité coloniale a perpétré et légué à la modernité. Or, la stéréotypie est, comme le souligne à juste titre Ohmi Bhabha³, bien plus que la création d'une image qui deviendrait la cible de pratiques discriminatoires. Elle fait appel à un texte ambivalent de projection et d'introjection où des stratégies discursives métaphoriques et métonymiques se négocient un espace représentationnel. Dans cet extrait, on voit la métonymie œuvrée à l'encontre des Noirs qui servent de repoussoir aux Blancs, qui sont sublimés métaphoriquement car ils

³ *Ibid.*, p. 82.

sont source de savoir et de savoir faire. Le camouflage agressif et la scission de connaissances «officielles» et «fantasmatiques» par le biais d'un discours du déplacement et de la surdétermination construit des enclaves de positionnement et «d'oppositionnement» des discours racistes. Il en ressort une impression d'homogénéité culturelle nationale, tant propre que de l'Autre. Un des traits du discours colonial relève précisément de cette dépendance au concept de «fixation» d'une image nationale dans la construction idéologique de l'Autre. Il connote la rigidité et un ordre immuable qui accepte pourtant le désordre, quand il s'agit de représenter l'Autre, dans sa dégénérescence et par la répétition démoniaque de son faire à travers son être. Pourtant, aucune culture n'est réellement unitaire, ni simplement dualiste dans sa relation à l'Autre⁴.

Ce roman, dans toute sa complexité, travaille à merveille ces espaces de négociations d'une identité nationale. Il le fait en mettant en relief qu'un état d'urgence comme celui que vit la narratrice est propice à l'émergence d'un nouveau pouvoir politique car il élargit la cause multiculturelle au-delà du stéréotype machiavélique:

Brassons les races alors, c'était mieux et plus beau.
Eurasiennes. Eurafricaines.
Cheyenne-Bantu.
Mongol-Malienne.
Mais, attention, avec des repères culturels forts (R.CH.S., p. 97).

La narratrice se défend aussi d'être naïve dans le dépassement du stéréotype en précisant qu'elle sait pertinemment que le brassage multiculturel ne peut à lui seul venir à bout de la stéréotypie raciale. Ainsi, elle enchaîne:

Cependant cela ne réglait pas le problème. Il y avait encore des classifications raciales dans ces brassages.
Faites un tour à la Grande Île.
Brassés Africain-Chinois, Africain-Européen, Africain-Mélanésien, chacun se disait supérieur à l'autre avec un mépris violent.
Que fallait-il faire?
Rester soi-même, avec l'énergie du désespoir et imposer son identité, peu importait laquelle d'ailleurs, jusqu'à la destruction totale du gène de la bêtise humaine (R.CH.S., p. 97).

4 *Ibid*, p. 36.

Ce roman vise ainsi à éduquer l'Autre en lui montrant le chemin à suivre c'est-à-dire celui de la réflexion, de l'introspection et de la rétrospection. La narratrice a peu de solutions à apporter, car son discours renvoie à une méthodologie, celle de la remise en cause, qui peut, comme dans son cas, déboucher sur la re-possession d'un Soi conforme à ses attentes.

Ainsi le Serigne m'avait offert et donné la possibilité de me réconcilier avec moi-même, avec mon milieu, avec mes origines, avec mes sources, avec mon monde, sans lequel je ne pourrais jamais survivre. J'avais échappé à la mort de mon moi, de ce moi qui n'était pas à moi toute seule. De ce moi qui appartenait aussi aux miens, à ma race, à mon peuple, à mon village et à mon continent (R.CH.S., pp. 167-168).

La stratégie discursive à laquelle recourt abondamment la narratrice pour illustrer son herméneutique relève de la modalité interrogative pour qu'émergent ses inquiétudes, son désœuvrement et l'entre-deux qui la travaille et la tyrannise tout en lui ouvrant de plus amples horizons. Ce roman compte 344 énoncés interrogatifs, dont seuls 86 se situent au niveau intradiégétique, c'est-à-dire insérés dans les dialogues entre personnages. Il y a donc 278 énoncés interrogatifs qui relèvent de ce que j'appelle le niveau métadiégétique, non pas au sens où G. Genette l'entend, mais à un niveau de focalisation différent où la narration s'entretient sur le contexte historico-social qui nourrit les mentalités collectives contemporaines au texte. Le lecteur pénètre ainsi la pensée de la narratrice, ses inquiétudes, ses doutes, ses réflexions; il a droit à un regard «avec» qui parfois semble s'adresser à lui. À ce niveau narratif, deux perspectives bien distinctes émergent et se côtoient. Dans la première, que j'appellerai «interne», le texte s'interroge sur ce que rapporte la narration. Dans la seconde, «externe», le lecteur suit les pensées de la narratrice-auteure-écrivain sur son temps et non plus sur celui de la diégèse. L'écriture opère donc un saut d'un niveau contextuel narratif à un niveau critique supérieur, pour interroger le corps social sur ses pratiques au sein de ces deux univers. Le fictif se mêle ainsi étrangement au réel. En réfléchissant, par exemple, à la polygamie, la narratrice se demandera: «Comment deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix, douze, dix-huit femmes pouvaient-elles appartenir à un seul homme et vivre ensemble, unies à lui par les liens immémoriaux du sang et du sexe?» (R.CH.S., p. 32).

Ici, le lecteur ne peut clairement percevoir si la narratrice veut comprendre pourquoi et comment les femmes du Serigne acceptent leur sort ou si cette question est d'ordre plus général et s'adresse à sa culture. Dans l'interrogation qui va suivre, le décalage est plus clair, et le texte livre les pen-

sées de la narratrice sur l'habitus social qui enferme les femmes dans un rôle de subalternes, voire d'opprimées: «Mais quand donc les Augures allaient-ils nous annoncer l'avènement de notre libération et de notre renaissance? (R.CH.S., p. 34)».

Pourtant, le texte n'apportera pas vraiment de réponses à toutes les questions soulevées, car il s'agit plutôt de comprendre pourquoi une société agit de la sorte, saisir son fonctionnement, et tenter, dans le cas de la narratrice, de récupérer cette parcelle d'identité égarée en Occident: «Il fallait que je réserve aux miens une partie de ma vie, que nous en vivions ensemble ne serait-ce qu'une seule portion [...] c'était nécessaire si je voulais mourir chez moi» (R.CH.S., p. 112).

La narratrice re-pense son monde en retravaillant son identité de femme avec et sous le regard complice du lecteur. S'il fallait résumer ce discours dubitatif qui travaille le texte, ce serait sans doute autour de la polygamie qu'il faudrait se situer. Dès les premiers chapitres, le texte revient continuellement sur la co-habitation des co-épouses du Serigne. Pour saisir l'attitude et l'acceptation de ces femmes, le texte se demande s'il s'agit, dans leur cas, d'«Une femme disciple ou [d'] une épouse?» (R.CH.S., p. 66).

En résumé, cette femme veut, à partir de sa perspective de minoritaire, parce que femme, d'une part, et différente, d'autre part —peu importe la culture par rapport à laquelle on veuille bien l'évaluer et la situer—, redéfinir un lieu au féminin. Mais c'est le processus de redéfinition qu'il faut retenir, non l'aboutissement, puisque son sort et celui de Rama sont diamétralement opposés et souvent fort ambigus. Ce n'est qu'à travers l'intellection que l'être humain peut dépasser les conditions les plus adverses. C'est pourquoi ce roman ouvre un espace dubitatif un livre à la main —la première fois que narratrice sera reçue chez le Serigne, elle aura un livre portant sur la condition féminine où seront débattus «les problèmes» au féminin— à l'avant-dernier chapitre, ce sera la narratrice qui sera sur le point d'écrire un livre, celui-ci là même que le lecteur vient de lire et dans lequel elle aborde la condition de la femme dans la société sénégalaise en opposant deux destins de femmes où tradition, abnégation, désœuvrement, révolte, acceptation, dénonciation et négociation se disputent la ré-écriture d'une imago culturelle différente. Le passé ne ressort aucunement victorieux du processus de négociation mené par le discours dubitatif, même si la narratrice est parvenue à recouvrer un noyau identitaire, mais la modernité en ressort tout aussi écorchée à cause de ce même processus. Ce livre interpelle donc le lecteur parce qu'il re-pense deux mondes qui se croient aux antipodes l'un de l'autre, mais surtout parce qu'il n'aboutira pas à la re-construction d'un univers machiavélique où le système dualiste propre à la pensée coloniale reconnaisse de

nouvelles identités où le bien s'oppose au mal, le civilisé au sauvage et le Noir au Blanc; l'essentiel reposant précisément sur la négociation dubitative et l'inscription de maintes zones grises.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BUGUL, K., *Riwan ou le chemin de sable*, Paris / Dakar, Présence Africaine, 1999.
- BHABHA, H.K., *Nation and Narration*, London / New-York, Routledge, 1990.

ESPACIO Y VOZ DEL AUTOR EN LAS PROSIFICACIONES DE FINALES DE LA EDAD MEDIA

M.^a JESÚS SALILLAS PARICIO
Universidad de Zaragoza

Las intervenciones del autor en primera persona dentro de su propia obra no constituyen una característica particular de las traslaciones prosísticas, que comienzan a realizarse a finales del siglo XIII y se generalizan a lo largo del siglo XV¹. En realidad, esta presencia abrumadora del autor es un componente característico del relato medieval, aunque se manifiesta con especial intensidad en las novelas denominadas *romans d'aventures* o *romans réalistes*, llegando a constituir, según Michel Stanesco y Michel Zink, una de sus verdaderas originalidades: «la véritable originalité de ces romans et leur point en commun le plus frappant réside dans la place que s'y octroient les romanciers eux-mêmes, qui ne laissent jamais oublier leur présence»². De este modo, cuando el prosificador aborda el trabajo de trasladar a la prosa una novela escrita con anterioridad en verso, se enfrenta con la presencia de un «yo» auctorial que a veces le resulta incómoda y que desde luego no siempre está dispuesto a mantener en los mismos términos. Bernard Cerquiglini, que ha estudiado minuciosamente el proceso de la prosificación, llega a la conclusión de que no se trata únicamente de «romper» el verso para obtener la forma de la prosa. Y, en este sentido, es precisamente

1 Para Georges Doutrepont, el siglo XV constituye «l'âge des véritables dérimages», cf. *Les Mises en prose des Épopées et des Romans Chevaleresques du XIVe au XVIe siècles*, Liège, Imp. G. Thone, 1939, p. 385.

2 STANESCO, M. - ZINK, M., *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisses et perspectives*, Paris, P.U.F., 1992, p. 87.

el análisis de las intrusiones del autor lo que le permite afirmar que las prosificaciones no son meras traslaciones, sino que hay en ellas un trabajo personal tanto de selección de material como de creación individual: «Le texte en vers présente ce qu'on nomme traditionnellement des interventions de l'auteur. Si la mise en prose était une simple translation, un dérimage, on pourrait s'attendre à ce que ces interventions soient comme mécaniquement conservées, or non seulement elles ne passent pas toutes, mais il s'y dessine un choix, des procédés qui ne paraissent pas indifférents»³.

Este trabajo personal de recreación es el que nos proponemos estudiar aquí, haciendo un análisis comparado de las intrusiones del autor en dos traslaciones prosísticas con sus correspondientes fuentes en verso: *La Manekine*⁴ prosificada por Jean Wauquelin que hace referencia expresa a la obra rimada de la que se nutre⁵ y *Le Roman du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*⁶ puesta en prosa por una autor anónimo que en ningún momento cita la novela en verso que le sirve de modelo⁷.

3 CERQUIGLINI, B., *La parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981, p. 111.

4 *La Manekine* en prosa es el fruto de un trabajo paciente de *dérimage* llevado a cabo por Jean Wauquelin a mediados del siglo XV. Se conserva en un único manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Turín (L. IV 5, anc. Gall. G I 2) y ocupa los folios 71 bis v-125v.

5 *La Manekine* en verso consta de 8590 octosílabos y fue compuesta entre 1230 y 1240 por Philippe de Rémi. Se conserva también en un único manuscrito en la Biblioteca Nacional en París (fondos franceses 1588) y ocupa los folios 2 al 56v. La edición crítica tanto de la obra en verso como de la prosificación se debe a Hermann Suchier, quien publicó en 1884 las obras de Philippe de Rémi, *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir*, 2 vol. Paris, Librairie Firmin Didot et Cie. Es la edición que hemos utilizado y a la que se remite para todas las citas.

6 *Le Roman du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel* en prosa se debe a un autor anónimo que llevó a cabo esta traslación a mediados del siglo XV. En la actualidad, esta obra se conserva en un único manuscrito en la Biblioteca municipal de Lille, fondos Godefroy n° 50 (antiguo n° 134). Se han llevado a cabo dos ediciones críticas de esta novela, que son las que hemos seguido: PETIT, A. - SUARD, F., *Le livre des amours du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Presses Universitaires de Lille, 1994 y BABBI, A. M., *Le roman du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Fasano, Schena Editore, 1994.

7 La novela en verso lleva por título *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*. Es una obra compuesta a finales del siglo XIII por Jakemes (nombre que aparece en el acróstico de los últimos versos), de la que se conservan dos manuscritos. Por una parte, el manuscrito 15098 del Fondo francés de la Biblioteca Nacional en París (A), que consta de 8244 versos y que sólo contiene la novela, cuya edición fue realizada por CRAPELET, G.A., *L'Histoire du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Paris, Crapelet, 1829. Por otra parte, una segunda copia fue descubierta en 1873 por Paul Meyer en la biblioteca de lord Ashburham, 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

En realidad, estas intrusiones del autor constituyen lo que se puede denominar «discurso comentativo», caracterizado desde el punto de vista formal por una serie de rasgos que lo hacen inconfundible. En primer lugar, aparecen los pronombres personales de primera persona «yo»⁸ o «nosotros» (y sus referencias implícitas a «tú» y a «vosotros»). Además, los tiempos verbales que lo caracterizan son esencialmente el presente, el futuro y el pretérito perfecto compuesto⁹. Y, por último, también aparecen unos indicadores pronominales y adverbiales propios de este tipo de discurso (aquí, ahora, hoy, mañana, etc.). Así pues, fácilmente distinguible del discurso narrativo y del discurso descriptivo, este discurso del autor ocupa unos espacios concretos en la obra medieval y, sobre todo, cumple unas funciones muy precisas que pasamos a analizar.

LA PRESENCIA DEL AUTOR Y EL SENTIDO DE LA OBRA

Los espacios por excelencia que se reservan los autores medievales para intervenir directamente y explicar el sentido de sus obras son los prólogos y los epílogos. En efecto, el prólogo constituye en muchos casos lo que Emmanuèle Baumgartner denomina un embrión de ficha bibliográfica, con informaciones importantes no sólo sobre el autor sino también sobre la obra¹⁰. De hecho es un procedimiento literario muy bien diseñado por la Retórica, ya utilizado en los cantares de gesta y cuya presencia se hace obli-

y la novela. Maurice Delbouille ha llevado a cabo la edición crítica de esta novela a partir de este segundo manuscrito, ya que lo considera «à la fois plus complet et moins remanié que (A)», *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel par Jakemes*, Edition établie à l'aide des notes de Jonh E. Matzke, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936.

8 Teniendo en cuenta que en la novela medieval, como bien afirma Michel Zink: «Le je ne renvoie qu'à l'auteur». *La Subjectivité littéraire (Autour du siècle de Saint Louis)*, Paris, P.U.F., 1985, p. 31.

9 Para Fernando Gómez Redondo no cabe la menor duda: «El registro verbal del mundo comentado está formado por los tiempos del presente, del futuro y del pasado compuesto, mientras que el relativo al mundo contado abarca los del imperfecto, del pasado, del pluscuamperfecto y del condicional. El texto se aspectualiza con un uso o con otro: los tiempos del mundo comentado obligan al receptor a incorporarse a la narración como un ser actuante...». *El lenguaje literario*, Madrid, EDAF, 1994, p. 214. En este mismo sentido, véase WEINRICH, H., «Les temps et les personnes», in *Poétique*, 39, 1979, pp. 338-352; así como *Le temps (le récit et le commentaire)*, 1964, Paris, Editions du Seuil, traduction de l'allemand par Michèle Lacoste, 1973, pp. 35-49.

10 AA.VV., *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1er semestre 2002. Études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf Lancner, pp. 9-10.

gada al inicio de las novelas a lo largo de toda la Edad Media¹¹. Estos prólogos cuentan con una serie de elementos que se repiten de forma casi idéntica en todas las obras. Claude Lachet señala diez elementos esenciales: fórmula con una función fáctica, alabanza de la obra, identidad del autor, dedicatoria, referencia a las fuentes, objetivos de la obra, nostalgia del pasado y crítica del presente, resumen de la historia, intento de vincular a los personajes con héroes célebres y fórmula de cierre¹². Gran parte de estos elementos están presentes en los prólogos de nuestras obras.

En efecto, podemos observar cómo en *La Manekine* en verso el autor se cita a sí mismo (vv. 1-3). A continuación, expone el doble objetivo que pretende conseguir con su obra, no sólo deleitar sino también enseñar (vv. 4-6). Sigue la invitación a una escucha silenciosa y atenta para que el cuento llegue al corazón del auditorio (vv. 23-27). Recurre también a la *captatio benevolentiae*, disculpándose sobre todo por sus escasos conocimientos para componer, aunque advierte que la veracidad de esta historia lo ha inducido a ponerla en rima para que no se pierda (vv. 30-38). Finalmente, cierra el prólogo con una fórmula que permite iniciar la novela propiamente dicha (vv. 45-48).

Por su parte, Jean Wauquelin al llevar a cabo la adaptación en prosa insiste en que la historia ya ha sido contada con anterioridad en verso y que él la transcribe en prosa tanto para embellecerla como para que sea más y mejor conocida, suprimiendo para ello toda la dificultad de la Retórica (p. 268)¹³. Dedicar su obra a príncipes y valerosos señores para que no se dejen influenciar por los traidores y sus malos consejos y para que sean capaces de gobernar adecuadamente. Añade una interpretación muy personal de la obra en verso inscribiéndola bajo la autoridad de la caprichosa diosa Fortuna (p. 268). Y, finalmente, concluye su prólogo con la conocida fórmula de falsa modestia¹⁴:

11 Véase en este sentido, el primer capítulo titulado «La doctrina clásica y medieval sobre el prólogo», in MONTOYA, J. - RIQUER, I. *El prólogo en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, pp. 35-55.

12 LACHET, C., *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIIIe siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, pp. 211-218.

13 Para la prosificación remitimos a la edición crítica de Hermann Suchier, *op. cit.*, pp. 267-366.

14 Tópico que Ernst Robert Curtius ha analizado extensamente en su obra *Literatura europea y Edad Media latina*, Buenos Aires, F.C.E., 1948, 3ª edición, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 1981, 2 volúmenes.

Si suppli benignement a tous ceulx qui ceste histore liront, que mon ygnorance leur plaise moy pardonner et le debonnairement corigier, et le bien qui y est a Dieu atribuër et du pourfit d'icelle mondit seigneur consoler et loër (p. 268).

Esta misma fórmula será de nuevo utilizada para cerrar la obra, en el epílogo. De tal forma que si en *La Manekine* en verso Philippe de Rémi insistía en la última secuencia sobre todo en el carácter moralizante de su obra y utilizaba una brevísima fórmula final con la intención casi exclusiva de poder incluir su nombre, en la prosificación el autor interviene de forma mucho más extensa para completar el prólogo inicial e indicar tanto el nombre de la persona que le ha encargado el trabajo, Jehan de Croy, como el suyo propio, solicitando la misma indulgencia que al principio, así como la gracia de Dios (pp. 365-366).

Un prólogo de 54 versos inicia también *Le Roman du Castelain de Couci*, donde el autor expone el sentido que quiere dar a su obra, animando al receptor (oyente / lector) a seguir con atención la historia que va a contar. Así pues, indica cómo «Amor» le ha inspirado para escribir este *conte* y deleitar con él a todos los enamorados (vv. 1-7). A continuación, expresa su añoranza por los tiempos pasados en los que príncipes y nobles componían canciones de amor y, aunque sabe que en estos momentos ya no se hace e incluso está mal visto, él decide lanzarse a tal empresa con el deseo de satisfacer al menos a su amada (vv. 51-54).

En el epílogo, que consta de 77 versos, el autor sigue haciendo una defensa del amor sincero y verdadero que debe ser leal, sólido y secreto. Aparecen aquí todos los tópicos del perfecto amante cortés que debe soportar numerosas pruebas y sufrimientos hasta hacerse merecedor de la recompensa de este amor. Se podría esperar que en el epílogo el autor indicase su nombre, sin embargo prefiere mantener el anonimato así como el de la dama para quien ha rimado esta bella historia de amor. A pesar de ello, no se resiste a incluir unos indicios que permitan reconocerlo (en forma de acróstico), sobre todo con la esperanza de que su amada lo sepa y le otorgue su recompensa (vv. 8250-8260). Al concluir la novela de esta forma, es como si el autor la hubiese concebido toda ella como una verdadera *canço d'amor*, al igual que las que compone el protagonista a lo largo de la historia para la dama de Fayel.

En la traslación prosística, el prólogo sufre una fuerte reducción, pues apenas ocupa un folio y, además, el sentido de la obra aparece sustancialmente modificado. La característica esencial de este prólogo es el distanciamiento del autor que suprime toda confianza amorosa. El prólogo queda

así convertido en una breve reflexión acerca de la diosa Fortuna, con la intención de que el público medite sobre la inconstancia de la misma y llegue a la conclusión de que debe aprovechar cada momento feliz que se le presente:

(...) comment Fortune en pou d'espasse conduit et maine l'omme a sa volemté, par coy pluseurs foyz maint en on esté decheu. Car Fortune de sa nature eslieve l'omme en sy hault degré que se bien ne s'en donne garde en pou d'espasse le met plus bas qu'en soulte. (...) Et pour ce, quant l'omme congnoist et voit clerement que Fortune luy est amye, il doit en user par sens et le prendre a point et a eure¹⁵.

De esta forma, al darle un nuevo sentido a la obra, el final de la misma también será modificado. Todo el epílogo de la fuente en verso desaparece y la novela concluye cuando la narración de la historia llega a su fin con la muerte de los protagonistas y del desdichado señor de Fayel. El prosificador en este caso ni hace referencia a la obra rimada que le ha servido de modelo ni tampoco incluye su nombre.

LA PRESENCIA DEL AUTOR Y LA ESTRUCTURACIÓN DEL RELATO

En este caso, las intervenciones del autor constituyen lo que se puede denominar una técnica de enlace, y se observan sobre todo en los versos llamados de transición que sirven tanto para concluir como para iniciar una nueva sección en las novelas rimadas. En las prosificaciones aparecerán al final o al principio de los diferentes capítulos.

Normalmente, el autor interviene mediante retrospectivas para recordar, explicar o matizar lo que acaba de contar; o bien mediante anticipaciones de lo que va a suceder en la sección o en el capítulo siguiente con el fin de avivar el interés del receptor. De tal forma que tanto en las fuentes en verso como en las traslaciones prosísticas, la fórmula (*comme vous orrez*) o (*ensy que vous orrez*) es sin lugar a dudas la que más se repite para cerrar una sección de versos o un capítulo y seguir avanzando en la historia. Es evidente que se trata de una vieja fórmula heredada de los cantares de gesta, que posteriormente se transmitió a las primeras novelas en verso y que se sigue utilizando en las prosificaciones del siglo XV.

Sin embargo, a nuestro juicio, se ha producido una modificación importante en lo que se refiere a la función que cumple dicha fórmula. Tanto en

15 PETIT, A. - SUARD, F., *op. cit.*, p. 35.

los cantares de gesta como en las primeras novelas se trata sobre todo de una fórmula de comunicación entre el autor y un auditorio más o menos amplio, con la finalidad de mantener la atención y el suspense de aquellos que escuchan las obras¹⁶. En cambio, en las obras en prosa, y de forma muy especial en la traslación de *La Manekine*, esta fórmula se transforma en un medio para organizar la materia. Es evidente que también sirve para mantener el interés y el suspense, pero en este caso del lector. Un dato importante, en este sentido, es la utilización de algunas indicaciones que remiten ya no simplemente a un «antes» o a un «después» en el momento de contar la historia, sino al espacio concreto del libro: lo que ya se ha dicho, o más exactamente escrito, *dessubz* (arriba) o *devant* (delante) y, por oposición, lo que se sigue escribiendo debajo o detrás. En definitiva, se está creando lo que Michèle Perret define como un espacio en el que se establece la relación de comunicación entre el autor y su público, es decir, «le livre lui-même»¹⁷.

Sin embargo, no es únicamente en estos versos de transición y en las últimas o primeras líneas de capítulo donde los autores intervienen directamente. En diferentes puntos de las obras, aparecen articulaciones del relato en primera persona y en presente, pretérito perfecto compuesto o futuro. Se trata de la llamada «fonction régie»¹⁸, cuya finalidad no es otra que la de organizar y estructurar el relato, es decir, señalar el paso de una parte a otra o de un personaje a otro, anticipar o rememorar ciertos acontecimientos, indicar las reducciones o incluso las supresiones de algunas escenas y sobre todo de extensas descripciones, cuando el autor juzga que no merece la pena detenerse en ellas o que pueden resultar aburridas para el receptor de la novela¹⁹.

16 Pierre Gallais, después de analizar este tipo de fórmulas en 310 obras, afirma: «De quelle oeuvre peut-on assurer qu'elle n'ait pas été destinée à la lecture publique ou semi-publique, qu'elle ait été réservée à la lecture privée, des «yeux»? Sincèrement, jusqu'au milieu du XIIIe siècle, nous n'en trouvons aucune». Véase «Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge. Les formules et le vocabulaire des prologues I», in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 7, 1964, p. 486.

17 PERRET, M., «De l'espace romanesque à la matérialité du livre, l'espace énonciatif des premiers romans en prose», in *Poétique*, 50, 1982, p. 179.

18 BAUMGARTNER, E., *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995, p. 126.

19 Como señala Aimé Petit, ésta es una de las mayores preocupaciones de los autores medievales: «(...) compte tenu de l'étendue de son oeuvre, le romancier obéit alors à une préoccupation essentielle: conserver l'attention et ne pas lasser la bienveillance d'un public beaucoup plus libre face à son roman qu'il ne l'est lors de la déclamation d'une chanson de geste. Le romancier devient son propre médiateur». Cf. *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2 volumes, 1985, p. 773.

Así pues, para pasar de una parte a otra (o de un personaje a otro) esta presencia «régissante» se pone de manifiesto, tanto en *La Manekine* como en *Le Roman du Castelain de Couci* en verso, mediante un procedimiento muy sencillo que no sólo aparece al final o al principio de una sección de versos, sino cada vez que el relato lo requiere:

D'aus vous lairai; dirai du roy
Et des barons qui sont od soi.

(*La Manekine*, vv. 293-294)

De cou en ce point vous lairons
Et de Faiyel vous parlerons.

(*Le Roman du Castelain de Couci*, vv. 5144-5145)

En las traslaciones prosísticas, aunque este procedimiento se sigue utilizando en muchos casos en los mismos términos, ya que es la forma más sencilla de ir contando al mismo tiempo las aventuras de varios personajes, alternándolas y entrelazándolas, lo cierto es que junto a ella se desarrollan dos procedimientos más.

Por una parte, la prosa no duda en recurrir al discurso narrativo con abundantes oraciones subordinadas temporales, con las que logra un encadenamiento de los hechos, ya que como señala Elisabeth Gaucher: «La prose évite les coupures, la discontinuité, en multipliant les chevilles de transitions («après», «quant», «lors»...)»²⁰. En este sentido, la prosa explota al máximo la subordinación y diluye la presencia del autor en primera persona, en beneficio del narrador, que se encarga de presentar los hechos siguiendo un orden cronológico.

Por otra parte, la prosa también multiplica las fórmulas del tipo (*et dit l'istore que..., et comme le histore dit et tesmoigne..., dont l'histoire dist en telle maniere..., et dist nostre histoire que...*). Está claro que estas fórmulas sirven al autor para detener el relato y orientarlo hacia otra dirección, tras un nuevo personaje o aventura que se ha interrumpido. El autor las utiliza pues para ordenar los materiales y entrelazarlos. Como señalan Jesús Montoya e Isabel de Riquer: «Tras la máscara del transcriptor anónimo o del nombre fingido y amparándose en el libro-fuente se esconde la invención creadora,

²⁰ GAUCHER, E., «La vie du terrible Robert le dyable: un exemple de mise en prose (1496)», in *Cahiers de Recherches Médiévales*, vol. V, 1998, p. 163.

el talento individual del escritor»²¹. En más de 30 ocasiones hemos podido observar este tipo de fórmulas en la prosificación de *La Manekine*. En este caso, quizás favorecidas porque Jean Wauquelin recuerda continuamente que la historia que está contando es una traslación y, en consecuencia, no la asume como creación enteramente suya. En cambio, en la prosificación de *Le Roman du Castelain de Couci* no es un recurso muy utilizado, ya que al no hacer ninguna referencia a la fuente en verso anterior, su autor se ve obligado a asumir personalmente esa garantía y, en consecuencia, su presencia en la obra es mucho mayor.

LA PRESENCIA DEL AUTOR Y LA FUNCIÓN FÁTICA

Se trata de una verdadera función comunicativa y se establece mediante el uso del imperativo o de expresiones formularias del tipo (*La veïssiez, oïssiez ...*). Mediante estos verbos de percepción visual (*veoir*) y auditiva (*oïr*) se pretende incorporar el oyente o el lector a las escenas que se están contando o describiendo, intentando convertirlo en verdadero espectador de las mismas. Son en realidad fórmulas de «visualización»²² propias de la oralidad del género épico que, como señala Michèle Perret, pasarán a la novela en verso y se mantendrán en las prosificaciones como «une hypertrophie de la fonction de communication»²³. No cabe duda de que se trata de implicar en gran medida al receptor de la novela, intentando transportarlo al mundo de la ficción que se está contando.

Sin embargo, debemos señalar que cuando se reducen sustancialmente los pasajes descriptivos, como en el caso de las prosificaciones objeto de este estudio, estos vínculos con el auditorio también disminuyen. Es sobre todo el caso de *La Manekine* en prosa, donde Jean Wauquelin efectúa una supresión drástica de todo el discurso descriptivo y, en consecuencia, de todo este tipo de intervenciones.

LA PRESENCIA DEL AUTOR Y LA FUNCIÓN MORALIZADORA

Si la mayoría de las novelas en la Edad Media tienden a transmitir en mayor o menor medida un cierto grado de moralidad, en el caso de *La Manekine* hay que señalar que la función moralizadora prima sobre cualquier otra que

21 MONTOYA J. - RIQUER, I., *op. cit.*, p. 141. Véase también BAUMGARTNER, E. «Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 167-175.

22 PETIT, A., *Naissances du roman...*, *op. cit.* p. 778.

23 PERRET, M., *op. cit.*, p. 176.

se le quiera dar. Tanto Philippe de Rémi como Jean Wauquelin lo han puesto de manifiesto en los correspondientes prólogos y epílogos. Sin embargo, su presencia en primera persona volverá a aparecer en numerosas ocasiones a lo largo de sus respectivas obras, no sólo mediante refranes populares, proverbios y expresiones hechas, que aportan viveza y realismo al relato a la vez que ayudan a entender mejor la lección que se pretende transmitir, sino también con extensas explicaciones y reflexiones personales que se encargan de recordar esta función edificante. El prosificador mantiene algunas de estas reflexiones personales, pero suprime las que son excesivamente extensas. En cambio, añade latinismos que no aparecen en la fuente en verso. En cinco ocasiones recurre a este tipo de citas en latín, ofreciendo la traducción inmediatamente después. De este modo, la obra en prosa de Jean Wauquelin adquiere un tono más elevado y se acerca a la literatura cronística y también a la hagiografía culta.

Le Roman du Castelain de Couci en verso, por su parte, no tiene una función moralizadora tan evidente como *La Manekine*. Es ante todo una novela de amor, pero aun así su autor, como la mayoría de los autores medievales, aprovecha la mínima ocasión que se le presenta para transmitir una enseñanza y para aleccionar a su público, mediante reflexiones personales. En este caso, el prosificador anónimo omite todas estas intervenciones. Resulta evidente que no tiene ningún interés en transmitir lecciones de moralidad o de comportamiento. Esto ya se ha puesto de manifiesto al acortar sustancialmente el prólogo y al suprimir por completo el epílogo. En este sentido, el único interés que mueve al autor para trasladar la novela en verso de Jakemes a la forma-prosa es actualizar esta trágica historia de amor para que no caiga en el olvido.

En resumen, aunque las intrusiones del autor no desaparecen en estas traslaciones prosísticas, sí sufren modificaciones importantes en el sentido de que se acortan en gran medida. Los prosistas no dudan en intervenir en primera persona para explicar el sentido de su obra desde el mismo prólogo. Además, al igual que los autores de las obras en verso, también sienten la necesidad de intervenir personalmente para estructurar y organizar el relato con la intención de orientar y guiar al receptor de estas nuevas obras.

Sin embargo, se observa una fuerte disminución de su presencia en primera persona para llamar la atención del público e intentar introducirlo dentro de la ficción. De igual modo, se observa una notable reducción de las intervenciones de autor para llevar a cabo una función puramente moralizadora en forma de extensas reflexiones personales. No cabe duda de que los prosificadores desean trasladar la historia, pero no se implican en ella tan directamente como lo hacían sus predecesores. Quizás, en este sentido, la

prosa una vez más se acomode mejor al relato literario escrito destinado a una lectura más individual y silenciosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BABBI, A.M., *Le roman du castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Fasano, Schena Editore, 1994.
- BAUMGARTNER, E., «Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Les presses de l'Université de Montréal, 1988.
- *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.
- CERQUIGLINI, B., *La parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981.
- CRAPELET, G.A., *L'Histoire du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Paris, Crapelet, 1829.
- CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Buenos Aires, F.C.E., 1948, 3ª edición, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 1981.
- DELBOUILLE, M., *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel par Jakemes*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936.
- DOUTREPONT, G., *Les Mises en prose des Épopées et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècles*, Liège, Imp. G. Toné, 1939.
- GALLAIS, P., «Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge. Les formules et le vocabulaire des prologues I», in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 7, 1964, pp. 479-493.
- GAUCHER, E., «La vie du terrible Robert le dyable: un exemple de mise en prose (1496)», in *Cahiers de Recherches Médiévales*, vol V, 1998, pp. 153-164.
- LACHET, C., *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- MONTOYA, J. - RIQUER, I., *El prólogo en la Edad Media*, Madrid, U.N.E.D., 1998.

- PERRET, M., «De l'espace romanesque à la matérialité du livre, l'espace énonciatif des premiers romans en prose», in *Poétique*, 50, 1982, pp. 173-182.
- PETIT, A., *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2 vol., 1985.
- PETIT, A. - SUARD, F., *Le livre des amours du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- STANESCO, M. - ZINK, M., *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisses et perspectives*, Paris, P.U.F., 1992.
- SUCHIER, H., *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir*, 2 vol., Paris, Firmin Didot et Cie, 1884.
- WEINRICH, H., *Le temps (Le récit et le commentaire)*, 1964, Paris, Seuil, traduction de l'allemand par Michèle Lacoste, 1973.
- ZINK, M., *La Subjectivité littéraire (Autour du siècle de Saint Louis)*, Paris, P.U.F., 1985.

ESPACIO AÉREO Y ESPACIO TERRESTRE, LUGARES DE PROYECCIÓN INTERIOR

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

El tema que centra las intervenciones en este congreso, espacio y texto, me sugirió la posibilidad de trabajarlo a través de las obras de A. de Saint-Exupéry, autor que conozco con alguna profundidad por distintas investigaciones llevadas a cabo, sus textos me habían convencido de la presencia del espacio como un elemento determinante y evidente en su narrativa. Por lo general, las imágenes que persisten en nuestra memoria relativas a este escritor son las de héroe de la aviación, cuyos libros son testimonio de las dificultades del piloto en los primeros años de la navegación aérea. La figura que revivimos a propósito de él está ligada al avión.

Curiosamente, si intentamos detenernos en ese espacio aéreo para encontrar descripciones de esta dimensión cósmica, son escasas las alusiones directas del autor a este propósito. Sin embargo, el autor, desde este escenario privilegiado, lleva a cabo la interpretación del mundo terrenal de modos distintos, según los diversos ámbitos a los que dirige su atención. En la casi totalidad de las obras, la acción se desarrolla en el ambiente de la aviación y, en gran parte, en el aire; por el contrario, la obra póstuma, única que se sitúa en la tierra, dentro de la ciudadela del desierto, ofrece mayor número de referencias simbólicas al medio celeste. Esa construcción fortificada, símbolo de firmeza frente al enemigo, es el último reducto humano capaz de hacer renacer al hombre nuevo, alimentado por las raíces de una civilización que Saint-Exupéry creía en peligro de extinción. La *Citadelle* emplazada en el desierto es símbolo del eje sobre el que desea modelar una

nueva sociedad. Esta creación sienta sus bases en la parte esencial del hombre, en su corazón, pero con la mirada dirigida hacia lo más elevado.

En nuestra exposición, vamos a revisar los espacios narrativos en los que se desarrollan las obras que pueden calificarse más fácilmente de novelas, *Courrier sud* o *Vol de nuit*, contrastando las consideraciones que sugieren los ámbitos geográficos de la ficción con el testimonio personal del autor, en cartas enviadas a sus allegados, para determinar qué importancia tenía para él el medio exterior en el que se desenvolvía su vida. En publicaciones posteriores, *Terre des hommes* o *Pilote de guerre*, el autor transcribió más abiertamente sus reflexiones y su pensamiento, por lo que la comparación con las palabras que pudiera ofrecer a sus familiares o amigos nos proporcionaría datos muy semejantes. En *Citadelle*, el escritor repite frases con sentido similar a las reflexiones recogidas en los *Carnets*.

ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN

En una primera aproximación a sus obras, la acepción de espacio como sinónimo de aire, fluido que conforma la atmósfera terrestre, no parece relevante para comprender el sentido de los textos. Sin embargo, hay otra definición más filosófica, heredada de la ciencia física, en la que el espacio sólo existe por relación a los cuerpos, es decir, el espacio no es más que el conjunto de relaciones de distancia entre dos o más cuerpos; o entre los puntos de un mismo cuerpo. Esta dimensión es, justamente, la que interesa al escritor y en esa dimensión trabajamos.

En esta comunicación, queremos presentar las distintas relaciones que se establecen entre el personaje y los espacios en los que se desarrolla la acción relatada en las obras de A. de Saint-Exupéry.

Del espacio aéreo a la tierra. Comprenderse y comprender el mundo

Cuando el piloto Fabien, en *Vol de nuit*, se refiere al espacio aéreo donde se encuentra situado, nos describe el emplazamiento geográfico en el que se halla pero añade una dimensión temporal, al hablarnos de la noche:

Pourtant la nuit montait, pareille à une fumée sombre, et déjà comblait les vallées.[...] Déjà pourtant s'éclairaient les villages, et leurs constellations se répondaient. [...] La terre était tendue d'appels lumineux [...] Tout ce qui couvrait une vie humaine déjà scintillait. Fabien admirait que l'entrée dans la nuit se fit cette fois, comme une entrée en rade, lente et belle¹.

1 SAINT-EXUPÉRY, A., *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, 1931, p. 21. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (V.N., p. x).

Esta descripción espacio-temporal tiene que ver también con un territorio de ensoñación y reflexión. Existen los espacios reales, los pueblecitos que contemplaba, y existe también un momento determinado, la noche; pero Fabien se adentra en la noche, en el misterio, para tratar de hallar la esencia de la vida y no aquello que la envuelve.

El texto va a continuar, un poco más adelante, mostrando el interior del espacio material donde él se encuentra, la carlinga, de la que describe con gran minuciosidad hasta los pequeños detalles. Esos detalles del interior del avión que se adentra en la noche tienen relación directa con lo que quiere descubrir al lector. El protagonista se identifica de tal forma con el aparato que maneja, con el instrumento que le ayuda a penetrar en la oscuridad nocturna, en el misterio, que ambos terminan formando una unidad; sus palabras textuales son: «l'avion qui respire» (V.N., p. 23). Progresivamente, la evolución de la narración va a terminar fundiendo los tres elementos: hombre, avión y noche en uno. Este proceso le sumerge en la meditación íntima. Los momentos de reflexión se transforman en acción, pero no en acción heroica o aventurera, sino ontológica. La introspección crea la experiencia, se siente vivo y esperanzado, pero Fabien no es capaz de explicarse con precisión de dónde procede esa confianza personal (V.N., p. 22).

La facultad del piloto para hacer partícipe de sí al espacio físico que le rodea, como hemos señalado a propósito del avión, es la misma que la del escritor. El joven Saint-Exupéry, en una carta dirigida a su madre, expresa claramente el malestar por su trabajo de burócrata, en la oficina, y constatamos la necesidad de evadirse de un ambiente que le supera: «Mon bureau est de plus en plus mélancolique et mon cafard persiste sournoisement. C'est aussi pourquoi j'amerais voyager»². En este caso, el espacio de la oficina des Tuileries Boiron participa del malestar personal, y se transforma en un lugar de nostalgia, él se refería a ella como «la cage du Faubourg Saint-Honoré»³. Este periodo de su vida es una época de particular fractura personal, debido a la exacerbada sensibilidad que le impide sentirse integrado en la sociedad. El autor se considera incluso incomprendido por su familia, como confiesa en una carta remitida a una amiga: «Je suis resté pour la famille un être superficiel, bavard et jouisseur, moi qui ne cherche même dans le plaisir que quelque chose à apprendre et ne peux souffrir les frelons des boîtes de nuit, moi qui n'ouvre presque plus jamais la bouche parce que les conversations inutiles m'ennuient»⁴.

2 SAINT-EXUPÉRY, A., *Lettres à sa mère*, Paris, Gallimard, 1984, p. 152.

3 CATE, C., Saint-Exupéry, Paris, Grasset/Livre de poche, 1994, p. 111.

4 DESCHOT, E., *Saint-Exupéry*, Paris, Pygmalion, 2000, p. 27.

Razones similares pueden advertirse en *Vol de Nuit* por la forma en la que se refiere a los espacios que confinan la vida humana diaria; los actos cotidianos sólo se revisten de grandeza a los ojos del hombre cuando los observa desde lo alto, sentado en medio del cielo, según sus propias palabras (V.N., p. 22). En ese momento, el bienestar familiar se valora de manera especial porque parece eterno, fuerte y duradero. En contraposición, los bienes humanos, evocados narrativamente como estados de felicidad, son efímeros para él en la vida diaria, y parecen pasar casi desapercibidos. El piloto, en el alejamiento espacial, revaloriza los acontecimientos cotidianos que contribuyen a dulcificar la vida del hombre:

Tout ce qui fait douce la vie des hommes grandissait vers lui: leurs maisons, leurs petits cafés, les arbres de leur promenade. [...] Fabien eût désiré vivre ici longtemps, prendre sa part ici d'éternité, car les petites villes, où il vivait une heure, et les jardins clos de vieux murs qu'il traversait, lui semblaient éternels de durer en dehors de lu. (V.N., p. 19).

Todos estos territorios de la rutina vital pertenecientes a un tiempo concreto, vivido de forma acelerada en la hora real del día a día, toman aquí un valor trascendental. Observamos en Saint-Exupéry que esta felicidad concretada en los lugares familiares no le resulta suficiente, por lo que necesita viajar o volar, alejarse de un mundo que le oprime para encontrarse con lo que considera *vivir*. Cuando narra su accidente en el desierto de Libia, expone con claridad que repetiría la misma experiencia vital que le había aproximado a la muerte en varias ocasiones: «Si je rentrais, je recommencerais. J'ai besoin de vivre. Dans les villes, il n'y a plus de vie humaine.[...] Ce n'est pas le danger que j'aime. J'aime la vie»⁵.

Por la cita anterior, podemos comprender cómo la actividad que desarrollaba encarnaba la plenitud existencial. La responsabilidad adquirida como aviador le ayuda a superar la escasa autoestima de los primeros años juveniles de Saint-Exupéry. El bajo concepto de sí mismo en aquella etapa procedía, probablemente, de los fracasos como estudiante: en un primer momento, al no lograr su ingreso en la Escuela de Marina; y, luego como vendedor, profesión que ejerció poco después para satisfacer los deseos de su prometida, Louise de Vilmorin, pero también causado por su necesidad de autonomía económica.

5 SAINT-EXUPÉRY, A., *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, p. 151. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (T.H., p. X).

El espacio aéreo le proporciona la calma y la soledad que precisa, es el lugar donde encuentra una razón para su vida, el servicio a la sociedad. En la tierra se ve insignificante e inútil. En la soledad que disfruta ‘sentado en medio del cielo’ (V.N., p. 22) como Fabien se describe, se encuentra con esa parte de su personalidad que le cuesta gran esfuerzo manifestar en público pero que es esencial. El viaje por el que suspira en las cartas a su madre es el viaje de búsqueda de su identidad. Deschot⁶ revela que Saint-Exupéry «à 24 ans a déjà tué la comédie». El escritor se siente cómodo entre sus compañeros pero reclama la soledad, como refiere a su amiga Yvonne de Lestrangle⁷.

El espacio le permite encontrarse consigo mismo en un primer momento y, posteriormente, le va dando respuesta a otras inquietudes. La meditación desde el aire le descubre paulatinamente la inmensidad, pero no sólo la inmensidad cósmica, sino que también le ayuda a comprobar la diversidad existente en el planeta Tierra. El avión le amplía los horizontes vitales, no los geográficos exclusivamente. Es un medio de liberación íntima por la introspección favorecida por el aislamiento del que disfruta en el aire, que le permite evadirse del mundo terrenal que él percibe como una prisión en ocasiones (T.H., p. 56).

En *Terre des hommes*, relata cómo la perspectiva terrestre observada desde el aire le ha enseñado que los caminos explorados por los hombres hasta ese momento no son los únicos posibles (T.H., p. 55). Asimismo, constata que se les ha ocultado parte de la realidad, mostrándole el lado más favorable de ella exclusivamente, lo que ha llevado a ignorar los terrenos más inhóspitos y estériles pero que existen igualmente y que es necesario conocer para comprender la complejidad del mundo. El hombre ha construido las rutas de acceso siguiendo un principio de utilidad primaria: «Elles épousent les besoins de l’homme et vont de fontaine en fontaine» (T.H., p. 56). Si se han formado así ha sido para dulcificar la existencia humana, pero él rechaza categóricamente esa atenuación de la realidad. Parece que la comprensión de la verdad humana en su totalidad no le inquieta sino que, por el contrario, le produce un mayor sosiego. Esta tranquilidad la ha alcanzado porque ha sido capaz de lograr una respuesta a sus múltiples confusiones a través de la observación de los espacios geográficos que le permiten reflexionar sobre aspectos desconocidos.

6 DESCHOT, E., *op. cit.*, p. 27.

7 *Ibid.*, p. 44.

La introspección se veía favorecida por el lugar desde donde la ejercía, el avión. La investigación del medio físico le ha procurado un mayor conocimiento de sí mismo pero también ha acrecentado su comprensión del mundo y de la historia. Sus palabras son: «Nous avons longtemps embelli l'image de notre prison, [...] nous voilà relisant notre histoire» (T.H., p. 56). Para comprender sus palabras debemos tener en cuenta el momento de redacción de este libro, años cercanos a la Segunda Guerra Mundial y a la guerra civil española que el escritor vivió en directo como corresponsal de dos periódicos, y que explican la preocupación por los acontecimientos históricos y sociales.

Espacios designados

A pesar de su preferencia por el medio aéreo, Saint-Exupéry no logra librarse de lo que denomina *pesanteur* (T.H., p. 67), elemento que actúa como un imán que le conduce a la casa originaria. Los lugares terrestres más recurrentes en sus textos son, posiblemente, el desierto y la casa familiar infantil. Ya hemos comentado que no quiere ignorar las obstáculos geográficos, imágenes de las dificultades humanas, por lo que supone de falsificación de la realidad. Quizás por este motivo, llega a amar profundamente el desierto, como lugar desprovisto de refugio natural; en él, la inmensidad se impone a los ojos humanos sin posibilidad de encontrar escondrijo donde ocultarse y, por esa razón, es la dimensión preferida de reencuentro con lo fundamental. Para descubrir el desierto, el hombre necesita conservar la voluntad de lograr su meta como afirma en *Terre de Hommes*: «S'il [le désert] n'est d'abord que vide et silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants d'un jour» (T.H., p. 77). Por esta razón, alcanzar el conocimiento esencial entraña la determinación para conseguirlo y el esfuerzo para no desistir, pero la comprensión definitiva se consigue por medio del corazón y no de la inteligencia (T.H., p.110). *Llevar al desierto* así como *adentrarse en la noche* poseen gran semejanza desde el punto de vista filosófico⁸, las dos experiencias albergan un sentido purificador que se asemeja al proceso místico.

La inmensidad del espacio simbólico del desierto resuena en el ser íntimo. Gaston Bachelard⁹ constata que el soñador se ve liberado de sus preocupaciones, de sus pensamientos e incluso de sus sueños cuando la inmen-

8 LÓPEZ QUINTÁS, A., *Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Narcea, 1982, p. 240.

9 BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México-Madrid, Fondo de cultura económica, 1965, pp. 233-243.

sidad se instituye en el valor íntimo primero, conquistando con ello la libertad personal porque el hombre ya no se siente prisionero en su propio ser. Esta experiencia se observa a menudo en los textos de Saint-Exupéry como, por ejemplo, al manifestar: «Cette pesanteur me lie au sol quand tant d'étoiles sont aimantées. Une autre pesanteur me ramène à moi-même. Je sens mon poids qui me tire vers tant des choses! Mes songes sont plus réels que ces dunes, que cette lune, que ces présences» (T.H., p. 67). Advertimos que, a pesar de la atracción estelar, existe una tensión íntima con el mundo tangencial que se libera a través de la ensoñación realizada en medio de la infinitud. La inmensidad espacial transforma lo imposible en posible.

Hemos comentado la *pesanteur* a la que se refiere en *Terre des hommes* que es experimentada en el aire y que le lleva imaginariamente a sus residencias en la tierra. Una de sus preferidas es la casa natal, que no tiene ya un cuerpo de vivienda sino que ha adquirido un cuerpo de sueño, y ha quedado adherida al ser íntimo del hombre que la evoca. Recordemos las palabras del escritor a su madre en una carta de 1930:

Elle [la tendresse] est bien grande et me coûte bien des mélancolies et je ne puis penser à mon coin de terre sans une grande faim d'être là-bas. Et sans serrer les poings parmi toutes ces foules en pensant à l'odeur des tilleuls de Saint Maurice, à l'odeur des armoires, à votre voix, aux lampes d'Agay. Et à tout ce que je découvre qui fait de plus en plus le fond de moi-même¹⁰.

El sentido de la declaración filial se aproxima, como podemos comprobar, al de estas otras palabras del escritor de *Terre des hommes*: «Ah! le merveilleux d'une maison, ce n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe ni qu'on possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ces provisions de douceur» (T.H., p. 67). La casa se constituye en el eje del hombre. Simbólicamente la casa está ligada a un espacio sagrado, imagen del universo donde se unen el cielo y la tierra¹¹, punto de encuentro entre la dimensión material, afectiva y espiritual del hombre.

En varias ocasiones podemos leer en los textos de este autor que la valía de cada ser humano se advierte en la forma de enfrentarse con el obstáculo. La tierra ofrece resistencia siempre y, para someterla, el hombre necesita un instrumento sea cual fuere, el arado o el avión. La forma de abordar la resistencia terrestre de Saint-Exupéry se lleva a cabo desde el espacio cósmico. En medio de la sociedad humana, su mente y su espíritu no alcanzan la

10 SAINT-EXUPÉRY, A., *Lettres à...*, op. cit., p. 223.

11 JULIEN, N., *Dictionnaire de symboles*, Allier (Belgique), Marabout, 1989, p. 213.

lucidez que necesitan para analizar su comportamiento personal y los acontecimientos, precisa del alejamiento y de la soledad para comprenderlos. De ahí la preferencia por el espacio silencioso del aire o del inhóspito desierto, lugares propicios para la reflexión. En *Citadelle* dejó escritas estas palabras: «Car dans le silence seul, la vérité de chacun se noue et prend ses racines»¹². La voluntad de establecer una civilización renovada en este paraje despoblado responde al deseo de que todos los hombres puedan obtener una libertad de juicio personal semejante a la que reclama para sí.

En las cartas que dirigió a su madre cuando contaba poco más de veinte años, ya señalaba con claridad que lo que perseguía era el conocimiento, incluso en el placer. En esa época de juventud, se adaptaba mal a la disciplina y no encontraba su lugar en la sociedad. Las vivencias del desierto y la observación de la dureza geográfica de la tierra a través del avión se convierten en una particular *revelación* espiritual, para este hombre que aceptaba mal cualquier revelación dogmática. Bachelard ha explicado exhaustivamente la relación estrecha entre el elemento tierra y la formación de la voluntad humana, lo expone así: «La terre en effet, à différence des trois autres éléments, a comme premier caractère une *résistance*. [...] La résistance de la matière terrestre, au contraire, est immédiate et constante. Elle est tout de suite le partenaire objectif et franc de notre volonté»¹³. Este crítico señala también que el dinamismo de la lucha entre hombre y tierra debe ser constante y no disminuir, porque si no ocurre así el sentimiento de victoria personal se desvanece¹⁴.

Esto explica, en parte, que Saint-Exupéry deseara volar hasta el final de sus días. Pero, junto a esta posible justificación de su necesidad de volar, se vislumbra la exigencia personal de participación en los hechos, circunstancia imprescindible para que él pudiera emitir un juicio sobre la acción efectuada y que, además, constituye la fuente de su inspiración literaria. Escribía sobre lo que conocía bien porque él había formado parte de la realidad que narraba. Volar le permitía atender a una vertiente primordial de su personalidad que mantenía el cerebro en constante actividad y le aislaba de la realidad eventualmente, lo que daba a su mirada cierto aspecto de *rêverie*. Este lado de su personalidad era ya ostensible durante la infancia como nos cuenta su hermana: «La pensée sera à l'aise sous ce front magistral. Le cer-

12 SAINT-EXUPÉRY, A., *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 62. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (C., p. X).

13 BACHELARD, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 378.

veau d'Antoine est sans relâche au travail. Il lui est aussi naturel que la respiration l'est au poumon»¹⁵. Su mente se evadía con facilidad del ambiente que le envolvía para responder a las dudas que le asaltaban, y su mirada parecía perdida entre sus pensamientos. El habitat del aire y la soledad de la que disfrutaba en él eran un privilegio para aliar la introspección a la que tendía por naturaleza y la necesidad de disciplina que se imponía a sí mismo, obligatoria para realizar su trabajo. Los rasgos de disciplina y de orden no formaban parte natural de su carácter. Nunca llegó a adaptarse del todo al mundo en el que vivía; en su juventud por una incapacidad personal de manifestarse tal como era y, más tarde, porque los valores que predominaban en la sociedad le resultaban desconocidos, la civilización que él valoraba ya no la percibía entre sus semejantes.

De la tierra al espacio. Búsqueda de la trascendencia

Estas premisas nos llevan a la última de sus obras la única que centra la acción en la tierra, en el desierto. Desde este particular territorio eleva la mirada hacia el firmamento. El paisaje desnudo obliga a volver la vista hacia lo esencial y libera parte de la angustia existencial del hombre. En este largo tratado moral que es *Citadelle*, muchas de las imágenes o símbolos que el autor utiliza están relacionados con el espacio celeste y celestial. Posiblemente, esta dualidad se relaciona con una última preocupación del escritor por la existencia de un ser superior, que el imaginario occidental ubica, por lo general, en un estadio elevado para la perspectiva humana.

La obra se organiza a través de la alegoría de la creación de la ciudadela en el desierto, fortificación emplazada en el corazón del hombre. Esta construcción va a verse habitada, estableciéndose dentro de ella una jerarquización entre los hombres con unas reglas de convivencia determinadas. Saint-Exupéry aprovecha la riqueza significativa de los símbolos porque el lenguaje verbal limita e impide comprender la complejidad de las ideas que desea transmitir, las palabras usuales no bastan para expresar las contradicciones que lleva consigo vivir plenamente. Estos símbolos que tratan de ilustrar la finalidad que persigue su creador, comienzan con la misma ciudadela como centro del habitar del hombre en la tierra y se complementan con otros, como pueden ser la montaña o el árbol. El texto de *Citadelle* no trata de acción y meditación, sino que intenta exponer una teoría forjada por su experiencia.

15 SAINT-EXUPÉRY, S., *Cinq enfants dans un parc*, Paris, Gallimard, 2000, p. 22.

En esta obra, no hay contemplación de la tierra desde el espacio aéreo sino enraizamiento desde las profundidades terrenas para elevar al hombre hasta las cimas más elevadas, con la vista dirigida siempre hacia adelante y hacia lo más alto. El elemento simbólico de la montaña responde, en general, a una necesidad de protección divina que existe en la mayoría de las culturas¹⁶; pero, conjuntamente, es una representación de la dominación sosegada que sitúan al hombre en un estadio elevado desde el que contempla la tierra infinita. Bachelard¹⁷ señala que las imágenes de la inmensidad de la tierra, descifradas desde una atalaya ante el mar, desde una torre o una montaña son figuras que producen en el hombre una sensación de dominio sosegado. Sin embargo, en Saint-Exupéry, estos símbolos adquieren un sentido diferente ya que son representación de estados de ánimo que implican tensión. Su percepción de la llanura desde la cima montañosa no se detiene en la inmensidad calmada de la planicie, sino que su vista divisa ya otro pico elevado que le exige ser superado. Para él, pues, es una búsqueda que no se agota nunca, a pesar de los descubrimientos hallados. La satisfacción del éxito experimentada en la cumbre es siempre efímera en Saint-Exupéry.

Otra imagen reiterada es la del árbol, representación, asimismo, de una vía comunicativa entre cielo y tierra. La inquietud trascendente del escritor es una preocupación primordial en los últimos años de su vida, que refleja claramente en *Citadelle* y en otros escritos de la misma época como los recogidos en sus *Carnets*, breves apuntes de sus reflexiones. Estas anotaciones dejan frases que explican sus ideas sobre el tema de sus creencias religiosas: «Que m'importe que Dieu n'existe pas! Dieu donne à l'homme de la divinité»¹⁸. La existencia de ese Dios cuyo nombre repite con insistencia no es una certeza clara para el escritor, pero sí lo son los valores con los que la religión cristiana ha impregnado la cultura occidental.

No se puede olvidar tampoco que el símbolo del árbol evoca para esta civilización la fuente del conocimiento por ser la representación del antiguo árbol de la ciencia situado en el Edén, fuente de conocimiento y marca de la inmortalidad perdidas por el hombre al ser expulsado de allí, por haber olvidado el sentido de la eternidad y de la unidad primordial. Saint-Exupéry desea reencontrarse con los principios morales o éticos que considera per-

16 JULIEN, N., *op. cit.*, p. 229.

17 *La terre et...*, *op. cit.*, p. 378.

18 SAINT-EXUPÉRY, A., *Carnets*, Paris, Gallimard, 1975, p. 106.

didados en los años turbulentos de la preguerra y de la ocupación de su país, y que él desearía ver resurgir.

El tema de la civilización está muy presente en *Citadelle*, las distintas expresiones de la cultura francesa habían sido un punto de referencia y de encuentro a lo largo de los siglos para todo el pueblo francés que él no quería perder: «Et les rites sont dans le temps ce que la demeure est dans l'espace» (C., p. 29). La *demeure* lleva implícito el habitar que es el rasgo que define al ser desde el punto de vista filosófico, sólo si somos capaces de *habitar* podemos *construir*. Construir y pensar son siempre inherentes del habitar según Heidegger¹⁹.

La *ciudadela* como cualquier otra morada es un elemento integrador de los hombres y de sus diferencias, que incluye además el matiz de la fortaleza de sus muros para contener y proteger a sus ocupantes. Saint-Exupéry escribe textualmente: «O citadelle, ma demeure, je te sauverai des projets de sable, et je t'ornerai de clairons tout autour, pour sonner contre les barbares!» (C., p. 28). Dentro de la simbología universal, la casa está ligada a la noción de espacio sagrado y eje central del mundo, el espacio profano se sitúa fuera de su umbral²⁰:

Las mismas características que hemos considerado en relación con la montaña a propósito de la infinitud de la búsqueda, se pueden añadir a la visión de construcción dinámica con respecto a la casa o a la ciudad. La inquietud constante es un rasgo definitorio de Saint-Exupéry, quien dice textualmente:

Ta cité mourra d'être achevée. Car ils vivaient non de ce qu'ils recevaient mais de ce qu'ils donnaient. [...] Car une cité ne s'achève point. Je dis qu'est achevée mon oeuvre simplement quand manque ma ferveur. Ils meurent alors parce qu'ils sont déjà morts. Mais la perfection n'est point un but que l'on atteigne. C'est l'échange en Dieu. Et je n'ai jamais achevé ma ville (C., p. 88).

La finalidad que persigue el autor con las construcciones figuradas no se obtiene nunca porque es semejante a la perfección, cualidad que no reconoce como humana. Todo lo que es imagen de vida es dinámico y versátil, reflejo de la energía íntima, la *ferveur*, que impulsa al hombre a seguir vivo. Es un impulso motor que le empuja a luchar por descubrir nuevos horizontes tras-

19 HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 141.

20 JULIEN, N., *op. cit.*, p. 213.

cententes, y a rechazar al sedentario anímico (C., p. 114). La idea que Saint-Exupéry se hace de Dios es una idea cercana a la perfección donde todo adquiere sentido y coherencia. El hombre llega, a través de esta vida de tensión y superación constante de obstáculos, a participar de la perfección divina.

El afán por crear al hombre, la columna o la montaña es un trío de ensañaciones cosmogónicas que sostienen la llamada *voûte du ciel*²¹, y esa es la clave en la que está escrita *Citadelle*.

CONCLUSIONES

En esta comunicación he querido mostrar cómo, a lo largo de la producción literaria de Saint-Exupéry, los espacios en los que establecía su vida y la acción novelística eran, fundamentalmente, lugares más relacionados con la proyección de necesidades ontológicas personales que con la necesidad aventurera o de reconocimiento público con la que se le ha presentado a menudo.

Este autor, que ha sido malinterpretado en ocasiones, criticado fuertemente a partir de los años sesenta, después de un ensalzamiento como héroe de guerra en los años inmediatos a su desaparición, y que no es citado en antologías de los años noventa, debería ser releído desde una perspectiva menos heroica y más vinculada a una esencia humana que comienza por la construcción y el conocimiento del propio *yo*, que permita la construcción de un *nosotros* en mayor armonía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *Le terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947.
 — *La poética del espacio*, Mexico - Madrid, Fondo de cultura económica, 1965.
 CATE, C., *Saint-Exupéry*, Paris, Grasset-Livre de poche, 1994.
 DESCHOT, E., *Saint-Exupéry*, Paris, Pygmalion, 2000.
 JULIEN, N., *Dictionnaire de symboles*, Alleur (Belgique), Marabout, 1989.

21 BACHELARD, G., *La poética...*, *op. cit.*, p. 390.

HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.

LÓPEZ QUINTÁS, A., *Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Narcea, 1982.

SAINT-EXUPÉRY, A., *Vol de nuit*. Paris, Gallimard, 1931.

— *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939.

— A., *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.

— *Carnets*, Paris, Gallimard, 1975.

— *Lettres à sa mère*, Paris, Gallimard, 1984.

— *Cinq enfants dans un parc*, Paris, Gallimard, 2000.

EL RELATO EN VERSO COMO ESPACIO PARA LO BURLESCO: *LE ROI DE FOULE-POINTE* DE JACQUES CAZOTTE

ALFONSO SAURA SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

En una fecha indeterminada, pero anterior a 1766, Jacques Cazotte compuso *Le Roi de Foule-Pointe, nouvelle africaine en vers*. Es su única «nouvelle» escrita en verso, si bien no su única obra versificada. En esta comunicación analizaremos esta obra enmarcándolo dentro de la situación del género e intentaremos explicarnos el por qué de la utilización del verso.

En la segunda mitad del siglo XVIII se desarrollan con fruición los relatos en prosa. Bajo diferentes nombres y clasificaciones imprecisas, los relatos en prosa —largos o cortos, novela o cuento— van ocupando el espacio de la poesía, del teatro y de los otros géneros en prosa. Señalemos que *Los Incas* de Marmontel era considerada como una epopeya en prosa y que los nuevos géneros en verso, la pastoral y la heroida, se aproximan a la novela en muchos extremos. Señalemos igualmente que la vieja tragedia se veía sustituida no sólo por el drama, sino también por la novela, llegando alguien a decir que las novelas de Prevost valían por todas las tragedias francesas; o que los relatos incluían escenas y diálogos propios de la comedia. También la novela invade otros campos de la prosa y se carga de exposiciones geográficas, relatos de viaje y sermones morales más o menos filosóficos, sentimentales o libertinos.

Las denominaciones de estos relatos son siempre imprecisas. Mientras que «roman» es el término pronto indiscutido para las estructuras largas, para las fórmulas más breves se utilizan «conte», «nouvelle», «histoire»... acompañado de otras precisiones: nouvelle galante, historique, galante et historique, histoire véritable, curieuse, tragi-comique, toute nouvelle... Se

utiliza mucho «conte» en el siglo XVIII para los relatos «plaisants» en verso tales como los que hicieron Grécourt, Hamilton, Vergier y otros a la manera de La Fontaine, que también en este género es considerado el modelo. Es conocido el párrafo de Prevost en el que justifica el uso de «nouvelle» para «toute espèce de récit amusant, tout ce que nous renfermons sous les dénominations de *Contes* et de *Nouvelles*»¹. En general las anécdotas «plaisantes» suelen asociarse con «nouvelle» aunque los escritores, como el mismo La Fontaine, se consideren «conteurs». A veces se asocia «conte» con lo maravilloso y lo oriental, al estilo de Galland, o con lo licencioso como los cuentos libertinos de Greccourt. Por eso es importante la denominación de «conte moral» dada por Marmontel. Al narrar una anécdota o historia breve que trata de costumbres y sentimientos con finalidad edificante, el término «conte» empieza a emplearse para historias serias. Por eso Diderot en 1772, al clasificar los cuentos en tres grandes grupos, incluye los de Marmontel entre los históricos o verídicos y los califica de «nouvelle» al tiempo que los aproxima a los de Cervantes o Scarron. Recuerdo que para Diderot el cuento «merveilleux» es aquel donde «la réalité est hypothétique» como en Homero, Virgilio o el Tasso; los «plaisants» son aquellos en los que «le charme de la forme dérobe toujours l'in vraisemblance du fond» como en los cuentos de Ariosto, Hamilton o La Fontaine; y «les historiques» son los que tienen por objeto la verdad rigurosa, en los que el cuentista quiere ser creído, «Tel qu'il écrit dans les nouvelles de Scarron, de Cervantes, de Marmontel»².

Quizás más importante que la denominación fluctuante sea el hecho de que el relato breve de esta época se concentre en la «nouvelle-anecdote» y se aleje de la «nouvelle-petit roman»³, siguiendo la distinción de René Godenne⁴. Junto a la estructura narrativa simplificada, el carácter del relato puede ser muy variado, ocupando todo el espectro de intereses: libertino o moral, filosófico, alegórico o sentimental, puede incidir en el individuo o en las virtudes sociales, en lo exótico o en la vida cotidiana.

1 PRÉVOST, Abbé A.-F., *Le Pour et le Contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau...* Paris, 1733-1740, 20 vol. (BNF: Z-12827-46), XVII, feuille CCXL, pp. 55-56.

2 DIDEROT, D., *Quatre contes*, Ed. critique avec notes et lexique par Jacques Proust, Genève, Droz (Textes littéraires français), 1964, pp. 65-66.

3 GODENNE, R., *Histoire de la Nouvelle Française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970, p. 173.

4 Para Godenne la «nouvelle-anecdote» relata una historia breve, de una sola intriga sin episodios ni peripecias novelescas, etc. frente a la «nouvelle» o «conte» que reproduce, en pequeño, las características del «roman».

Otra imprecisión estriba en el carácter prosódico. Los cuentos de La Fontaine estaban escritos en verso y en verso escribieron muchos de sus seguidores. Sin embargo los cuentos de Marmontel, como «les romans» franceses y las traducciones de las novelas extranjeras, tan influyentes en estos momentos como las inglesas de Richardson, estaban escritos en prosa.

Si antes hemos dicho que los géneros se están diluyendo por la vía de los hechos, también los límites del empleo de verso y prosa se iban disolviendo.

Nadie discutía la prelación recibida, es decir: poema épico, didáctico, oda, fábula, sátira, etc. hasta poesía fugitiva y de circunstancias. Pero mientras tanto y bajo nombres diversos, aparecen géneros nuevos. Así por ejemplo, se van componiendo poesías en un gusto nuevo, que en el siglo XX (pero no en el XVIII) fueron clasificadas como «descriptivas». Sin chocar las convenciones, a partir de los venerados modelos de la antigüedad (siempre venerados de palabra, pero no siempre de hecho), los poetas ilustrados se atreven a construir en verso una obra próxima por sensibilidad a l'*Encyclopédie* o a la *Histoire Naturelle* de Buffon. El verso se atreve con todo: crea, traduce, e incluso versifica composiciones en prosa (Le Temple de Gnide, Télémaque) para añadirle bellezas. El viejo Voltaire que se había servido del verso para escribir cuentos en su juventud y lo había abandonado luego a favor de la prosa en sus más conocidos cuentos, había vuelto en su vejez al verso para componer sus *Contes de Guillaume Vadé* publicados en 1764.

En este contexto de límites fluctuantes y ensayo de nuevas vías, aparece la única «nouvelle» de Cazotte escrita en verso. En *Le Roi de Foule-Pointe* se cuenta lo que un teniente de navío ha visto y escuchado en Madagascar como ejemplo de las ansias de poder y honra de los humanos. Un barco francés llega a una playa de Madagascar con deseos de avituallarse. Allí son recibidos por unos negros desnudos y por un asombroso Rey que habla francés. Se trata de un antiguo tonelero, desertor de su barco que se ha convertido en el Rey de aquel paraje. Goza de mujeres y de tesoros, pero no es feliz. Como desea volver a Francia, pero no en su antigua y miserable condición, le propone al oficial francés que les haga la guerra y se lo lleve prisionero junto con su tesoro. De no ser así, «J'aime mieux être roi que rien»⁵.

La «nouvelle» es un poema de 457 versos «mêlés», decasílabos y octosílabos. La ausencia del alejandrino y de las rimas «plates» le quitan solemnidad y contribuyen a la jocosidad del relato. Siguiendo la clasificación de

5 CAZOTTE, J., *Oeuvres badines et morales, historiques et philosophiques*, Paris, Jean-François Bastien, 1817, 4 vol. (Le Roi de Foule-Pointe, Vol. III, pp. 535-550), p. 550.

Diderot antes citada, estaríamos ante un «conte plaisant» y siguiendo la de Godenne ante una «nouvelle-anecdote», pero de alcance alegórico o moral como Voltaire mismo habría hecho. Por otra parte «africaine» —el subtítulo mismo de clasificación geográfica incluida por su autor y usual igualmente en la época— nos invita a un exotismo irónico. La historia ocurre en un supuesto paisaje malgache, pero el carácter del personaje —que frecuentemente determinaba el subtítulo⁶—es francés y con vocación de universal.

El exotismo estaba de moda en la segunda mitad del siglo XVIII. El lector es paseado por diferentes países a través de relatos publicados separadamente, en la prensa, o en un solo libro que contiene diferentes relatos sucedidos cada uno de ellos en un marco distinto, como es el conocido caso de las *Nouvelles* de Florian. El exotismo africano de Cazotte no quiere decir nada. Es un apoyo convencional, una coartada en un mundo que no es Francia, para exponer la fábula alegórica de valor general que ha urdido a partir de la pura ficción o posiblemente a partir de una anécdota real sucedida en otro cuadro exótico que sí le era familiar: el del Caribe⁷. En todo caso Cazotte, al colocar su anécdota en un paisaje conocido aunque le de otro nombre, se carga de realismo con el que apoyar su tesis.

El relato consta de tres partes estructurales. En la primera, de una treintena de versos, el cuentista —narrador extradiagético— se dirige a sus hipotéticos oyentes⁸, para introducir el tema a discernir («D'où peut venir cette soif de régner»⁹) e invitarnos a seguirlo en su relato («Il faut que je passe en Afrique»¹⁰). El cuento en sí comprende dos partes: relato y diálogo. En la primera de estas dos (110 versos octosílabos) el narrador omnisciente, usando de sus derechos, describe la llegada de los franceses y el encuentro con los indígenas hasta que deja frente a frente al teniente de navío con el rey. El diálogo de estos dos, sin intromisión alguna del narrador o de los otros personajes, ocupa la tercera y más extensa parte de la «nouvelle». Esta escenificación teatral, (así se puede considerar porque tiene no sólo diálogo de los protagonistas, sino también apartes¹¹), me parece un rasgo pertinente

6 GODENNE, R., *op. cit.*, p. 227.

7 El léxico refleja bien la experiencia de Cazotte en Santo Domingo al servicio de la Marina: *ajoupas; jenippas; le compas que le marin pointe; l'un grimace, l'autre babille; veut gesticuler; recouvert de paille de riz et de foin; etc..*

8 CAZOTTE, J., *op. cit.* vol. III, p. 535.

9 *Ibid.*, *loc. cit.*

10 *Ibid.*, p. 536.

11 Le Roi:

Lieutenant, Dieu vous donne paix,
Asseyez-vous: je vous connais.

de su estructura narrativa. La última intervención del teniente —que puede confundirse con el narrador— cierra también la «nouvelle» con una conclusión moral («Les honneurs de la terre/ nous subjuguent plus qu'on ne croit»¹²) y una paródica invitación a beber ceremoniosamente que ratifica la solución adoptada: «À ma santé, buvez ce verre, / je vais crier, le roi boit»¹³.

Como vamos viendo, el tono es irónico, paródico e incluso burlesco. Pensemos en los ofrecimientos de muchachas con las que se quiere honrar al rey¹⁴ y en su inútil tesoro real¹⁵; en la descripción del rey sobre el taburete¹⁶; o aún en la entrada de éste en escena¹⁷ y en su traje de boda¹⁸.

Le Lieutenant:

Vous me connaissez... d'aventure,
N'êtes-vous pas?... (à part) c'est lui, j'en jure.
N'êtes-vous pas Thomas Farais,
Le tonnelier de l'Aventure,
Qui nous causa tant de regrets?

Le Roi:

C'est moi, vous voyez la posture (...). (*Ibid.*, p. 539).

12 *Ibid.*, p. 550.

13 *Ibid.*, *loc. cit.*

14 Le Roi:

Je le voudrais; mais ma personne.
Est la récompense de ceux.
Qui m'aident à me tirer mieux.
Des embarras de la couronne.
Tous se montrent ambitieux.
De vouloir me donner leurs filles,
Pour que j'honore leurs familles.
Si je préfère l'un d'entre eux,
À l'instant l'autre le jalouse.
On vient me tourmenter: j'épouse.
Et j'ajoute à mes superflus.
Encore une femme de plus;
Puis de bâtards une abondance;
J'en suis effrayé quand j'y pense» (*Ibid.*, p. 546).

15 Le Lieutenant:

(...) Et vous nous proposez un vol!

Le Roi:

Vous ne causerez nul dommage:
Ce trésor ferait l'héritage.
D'un autre imbécile de roi.
Qui ne ferait pas plus que moi» (*Ibid.*, p. 549).

16 «On trouve au pied d'une colline.

Un homme sur un tabouret,
Poing sur le flanc, tête élevée,
Coiffure en plumes relevée,

Observemos que Cazotte, al igual que Scarron su hipotético maestro, ha procurado describir personajes y objetos con detalles tan verdaderos como los de un poeta heroico.

Podemos preguntarnos si esta historieta, como parece pretender el autor, es solo una ficción agradable, de pura diversión y entretenimiento, un acto lúdico y gratuito en suma. O, por el contrario, si no hay algunas enseñanzas que sacar, si no es una parodia, acentuada por la deformación cómica, de los relatos de viaje y las reflexiones filosóficas anejas sobre la naturaleza humana, si no es una denuncia más o menos sofisticada, que necesita de un proceso hermenéutico para terminar de explicitar su alcance. Como dira Marmontel en sus *Éléments* «sous l'enveloppe du burlesque, il peut se cacher souvent beaucoup de philosophie et d'esprit»¹⁹. En todo caso, Cazotte nos presenta su personaje como héroe risible.

Desconocemos la fecha exacta de composición de este poema. Nunca fue publicado separadamente. Ni una sola vez la he encontrado suelta en los catálogos. Al parecer su primera aparición pública data de 1766, cuando se incluyó tras la *Nouvelle Raméide*, réplica de Cazotte pero sin nombre de

Qui n'est ni turban ni bonnet;
 Le tout n'était sale ni net;
 Autour des reins une ceinture,
 Large assez pour cacher aux yeux
 Ce qu'on y dérobe en tous lieux,
 Par le conseil de la nature:
 Cet ornement est surmonté.
 D'un sabre qui pend au côté:
 Ce quidam fier, mais point bravache,
 A sous le nez double moustache» (*Ibid.*, p. 537).

17 «Au chaud cette troupe aguerrie.
 semble en braver l'intempérie;
 sous un arbre le chef gîté.
 consulte sa commodité» (*Ibid.*, p. 538).

18 «Pour ma noce il faut me vêtir,
 Et je n'avais pas à choisir.
 Que faire pour vaincre l'obstacle?
 Le Jennipas me teint en noir,
 Et l'huile en est le polissoir.
 On pensa crier au miracle,
 J'en fus mieux accueilli de tous,
 Surtout mon épouse, enivrée,
 M'adora sous cette livrée.
 Croyant que je cherchais ses goûts» (*Ibid.*, p. 542).

19 MARMONTEL, J.-F., *Éléments de Littérature*, 3 vol., Paris, Didot, 1846, vol. III, p. 235.

autor, a la *Raméide* que acababa de ser publicada por Rameau. El autor presenta su obra y justifica su edición entre excusas de modestia:

L'autre petit ouvrage, le Roi de Foule-Pointe, est un pamphlet de deux feuilles, qui n'a jamais vu le jour, et auquel en effet l'obscurité convenait mieux. Vous voulez, monsieur, l'y soustraire: soit, mais vous m'en répondez, la faute en rejaillira sur vous, parce que vous aurez la bonne foi de me rendre justice²⁰.

Evidentemente, esto solo significa que la «nouvelle» ya estaba compuesta, que quizás era conocida de su círculo, y que la consideraba como «plaisanterie» menor. Pero no por ello dejó Cazotte de apoyarla y promoverla.

Cazotte ya había escrito y publicado en estas fechas otros dos relatos en verso incluidos —al igual que otros dos en prosa— en *Ollivier*, en 1763, ambos perfectamente enmarcados y contados por narradores extradiagéticos.

Le Diable à quatre, conte es un poema de 333 decasílabos, incluido en el II canto y leído por Enguerrand. Es la historia de cuatro héroes galos, liberados por el Sultán bajo palabra, quienes, de regreso a Francia, naufragan en una tierra desconocida. Desprovistos de todo, son socorridos generosamente por un anciano que les asegura también que en pocos días podrán elegir barco para seguir su viaje. Tan favorable circunstancia es interpretada por los caballeros como complacencia del cielo. Deciden entonces romper su palabra y, tras llegar a Francia, regresar para atacar a los musulmanes. Pero pasan el tiempo comiendo, bebiendo, paseando... y olvidando de seguir su viaje. Un día, mientras beben y juegan, declaran lo que realmente los entretiene. Guichard confiesa que ha conocido a la bella Agavé «de grands yeux noirs». Odon lo interrumpe para contar su historia: él se ha hecho esclavo de la rubia Aléthuse, por «l'azur de ses beaux yeux». Berenguer, a su vez, cuenta las cualidades de su bella Aillie que vale por todo «un sérail». Tristán ha ido más lejos todavía porque se ha prometido en matrimonio con una rica viuda. Para no seguir disputando sobre cuál es la más bella de las cuatro, deciden presentarse mutuamente sus enamoradas. Se acercan a la primera, a la viuda, cada uno por un lado para darle una sorpresa. Al verla, cada uno de ellos al instante exclama:

C'est Aléthuse. Agavé. —C'est Aillie.

—Non, c'est ma veuve, et vous êtes tous gris

20 CAZOTTE, J., *op. cit.*, vol. III, p. 521.

Van a pelearse de nuevo cuando comprenden que están en presencia del Diablo. Al darle un espadazo, el fantasma desaparece como un relámpago. Y también el generoso anciano y su castillo. Los 4 caballeros quedan aislados en rocas desnudas:

Et les lutins ont levé la tenture
qui tapissait des climats désolé^{s21}.

Este relato, calificado de «conte», no sólo está lleno de «merveilleux», sino que se abre hacia lo «fantastique».

La Brunette anglaise, fabliau se compone de 210 decasílabos y es una dulce historia de amor narrada por Zerbin. Es la historia de una bella muchacha, rica heredera, cuya mano y riquezas entregará su padre a quien sepa agradarla. Los pretendientes se esfuerzan con sus lujos, pero el elegido es un joven de muchas cualidades personales. La felicidad de sus paseos de enamorados se quiebra cuando Henri le anuncia que lo obligan a abandonarla. La muchacha insiste en seguirlo, en cortarse los cabellos, en no reprocharle nada,.. Henri, vencido por la disposición de la muchacha, reconoce que realmente es el príncipe Richard, que lleno de amor, la ha puesto a prueba. La enamorada concluye rechazando las excusas porque nadie debe sentirse ofendido cuando se ama.

Lo más característico es que se combine una primera parte narrada y otra segunda —más extensa e importante— escenificada. En esto coincide la estructura con nuestro *Roi de Foule-Pointe*. En este caso la escenificación del diálogo de los jóvenes enamorados debía estar prevista porque dice el narrador de *Ollivier* que Zerbin había propuesto a una dama de «la désennuyer par le récit et le jeu d'un fabliau de sa composition». Aunque la acción se sitúe, por convención, en un lugar y tiempo distintos, no hay elementos maravillosos, ni orientalismos, ni fantasías, sino un cuento de amor extrapolable a su tiempo.

Sin embargo, quisiera hacer dos observaciones. La primera que la enamorada no tiene nombre. *Brunette* es un adjetivo cariñoso para chica morena, usado algunas veces como vocativo, que incluso dio lugar a un tipo de canción galante, sencilla y alegre²², que coincide con el tono del relato.

21 *Ibid.*, vol. I, pp. 31-40.

22 Dice Marmontel: «On donne ce nom à une espèce de chanson, dont l'air est facile et simple, et le style galant et naturel, quelquefois tendre et souvent enjoué. On les appelle ainsi parce qu'il est arrivé souvent que, dans ces chansons, le poète, s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *brunette*, petite brune», in *Éléments...*, *op. cit.*, vol. I, p. 234).

La segunda observación es que no haya sido clasificado como «conte» sino como «fabliau». ¿Es por el medievalismo de la ambientación? ¿Por ser un cuento popular en verso de carácter moral? Los límites de género me resultan, de nuevo, imprecisos.

Con posterioridad a 1768 Cazotte volvería a cultivar el relato en verso. En carta de Noviembre de 1787 al librero Paul Barde, Cazotte le anuncia el envío de un volumen completo que está en prensa y que no es otro sino el III de sus *Ouvrages Badines*. Esto es lo que contiene en palabras de su autor:

Il y a soixante et quelques fables, amusements de toute ma vie. Je courrais après La Fontaine, on ne saurait l'atteindre; quelques bagatelles de poésie où j'ai couru après le vieux Voltaire, le jeune n'était pas à ma portée; et trois contes en prose dans trois genres différents.

Ciertamente había allí 63 fábulas —las 4 últimas calificadas de «fables allégoriques»— más 3 cuentos alegóricos en verso: *Plutus et Prothée à la cour de Jupiter, conte allégorique*; *Le Procès de Vulcain, conte*; y *Le Bon et le Méchant homme, conte*. Los cuentos en prosa son: *Le fou de Bagdad... conte anti-diluvien*, *L'Honneur perdu et recouvré... nouvelle héroïque*, y *La Belle par accident, conte de fée*.

Estas eran las obras menores agrupadas del autor de *Le Diable amoureux*, obra de 1772. El cultivo del género fábula no debe sorprendernos porque era un género bien considerado y estaba de moda²³. Tampoco que cultivase simultáneamente los cuentos en prosa y en verso. ¿Acaso no lo había hecho el mismísimo Voltaire? Más confuso me parece su alusión a las «bagatelles» de poesía escritas al estilo del viejo Voltaire. ¿Se trata de los cuentos alegóricos en verso? ¿O más bien de su poema *La Guerre de Genève*, parodia del voltairiano *La Guerre Civile de Genève*?

En todo caso Cazotte no rehuyó el uso del verso, que conocía como cualquier hombre culto de su época, sino que se sirvió de él en alternancia a la prosa y con criterios que conocemos mal.

Este debía ser el caso de *Le Roi de Foule-Pointe*. Los contemporáneos de Cazotte debían encontrar chocante no sólo la historia del rey negro, sino el tratamiento mismo, el estilo, con el que el autor la había abordado. Por eso Cazotte intenta justificar su estilo en una nota a pie de página que merece ser reproducida por entero:

23 «C'est à la suite de son élection à l'Académie de Dijon, en 1768, que l'auteur d'*Ollivier* cultiva ce genre fort prisé à l'époque et qui conférait une respectabilité certaine à ceux qui le pratiquaient» (Décote: 102, in nota).

On a cherché à écrire cette nouvelle d'un style qui pût convenir aux acteurs qu'on devait y introduire. Ce n'est point le ton de Scarron qu'on a cherché à prendre; mais celui d'un homme qui, dans le siècle passé, donnait une gazette en vers. Si ce ton peut produire de la variété dans l'amusement, pourquoi le proscrire, surtout s'il s'adapte mieux qu'un autre à quelque matière? La monotonie engendre le dégoût. C'est parce que les vers paraissent tous sortir de la même plume, plus ou moins mal taillée, que depuis longtemps ils ont rebuté les lecteurs²⁴.

Hay aquí dos líneas mayores de argumentación. La primera que el carácter del personaje, determinante en toda la poética clasicista, ha aconsejado la adopción del estilo. Y como el personaje le resulta burlesco, burlesco es el estilo más adecuado para tratar de él. Ciertamente Cazotte no insiste en la verdad u originalidad de su relato, sino en el tono de diversión social, colectiva, con el que ha querido narrarlo.

La segunda línea es la defensa del verso como herramienta adecuada. Tradicionalmente se admitía que los versos añadían a la narración gracia y fantasía. A la crítica contemporánea de la monotonía del verso, Cazotte responde implícitamente con la necesidad de variar los metros. No son los versos, sino la monotonía de los versos lo que ha cansado al lector. De este modo Cazotte nos propone su verso corto, rápido, con diversas combinaciones de rima, como el lenguaje apropiado para su narración burlesca. Así el verso burlesco no solo es el más adecuado para este tema sino que amplía y varía la gama de distracciones.

Precisamente esa pretensión de entretenimiento y de variedad es la que justifica aquí el empleo del verso en alternancia con la prosa de la que se sirve en otros relatos. Puesto que «conte» y «nouvelle» no son modelos centrales y dominantes del sistema literario, es más, ni siquiera periféricos, sino modelos no-canónicos y por lo tanto libres; y puesto que sus rasgos definitorios son tan imprecisos como «la plaisanterie», «l'amusement», «le style familier», etc. el autor puede manifestar sus dotes creativas y hacer sus aportaciones propias. Es lo que ha hecho Cazotte al adoptar el relato en verso como espacio ideal para tratar lo burlesco.

24 CAZOTTE, J., *Oeuvres badines...*, *op. cit.*, vol. III, p. 535, in nota.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAZOTTE, J., *Oeuvres badines et morales, historiques et philosophiques*, Paris, Jean-François Bastien, 1817, 4 vol. (*Le Roi de Foule-Pointe*, Vol. III, pp. 535-550).
- D'HULST, L., *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*, Leuven, Universidad, 1987.
- DIDEROT, D., *Quatre contes* (éd. critique avec notes et lexique par Jacques Proust), Genève, Droz (Textes littéraires français), 1964.
- GODENNE, R., *Histoire de la Nouvelle Française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970.
- GRÉCOURT, J.-B. W. de, *Oeuvres complètes* (sic) *de Grécourt, nouvelle édition, soigneusement corrigée et augmentée d'un grand nombre de pièces qui n'avaient jamais été imprimées*. À Luxembourg, 1764, 4 vol. In 12 (BNF: Smith Lesouef R-1669-72).
- MARMONTEL, J.-F., *Éléments de Littérature*, 3 vol., Paris, Didot, 1846.
- PRÉVOST, Abbé A.-F., *Le Pour et le Contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau*, Paris, 1733-1740, 20 vol. (BNF: Z-12827-46).

EL ENTORNO EN LA OBRA DE ROBERT PINGET

ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

En Francia, a partir de 1950, la novela que se podría calificar de comprometida parecía haber agotado sus temas. Las elucubraciones metafísicas y las reflexiones trascendentales sobre la condición humana que tan bien habían cuadrado con el estado de ánimo del público lector francés durante la Segunda Guerra mundial habían perdido fuerza dentro de la referida producción novelística.

Es entonces cuando el movimiento del *Nouveau Roman* se presenta como una alternativa revolucionaria. Los escritores que lo integran rechazan una parte del pasado cultural y pretenden reproducir lo que experimentan como desorden ilógico de la vida. Surge así una novela a juego con la nueva civilización tecnocrática que minusvalora a la persona y prima la imagen. El compromiso del autor no es otro que el de la explotación sistemática de las correspondencias internas entre los diversos elementos que constituyen la estructura de la novela.

Pero el exclusivo camino de la estética de la forma y el culto a la composición rigurosa se convierte pronto en un callejón sin salida, y en los años sesenta estos nuevos novelistas esquivan de forma más o menos patente según los casos, la etiqueta de un grupo al que no resulta ya interesante pertenecer. Sólo Robbe-Grillet se mantendrá fiel a los postulados sobre los que él mismo teorizó. Otros como Claude Simon no renunciarán a la compleja escritura de la debacle de la percepción aunque traza un camino particular en la obsesión por transcribir la memoria. Algunos como Claude Ollier y Jean Ricardou se alejan de la producción novelística. Michel Butor se vuelve hacia la crítica literaria y el ensayo. Marguerite Duras, Nathalie Sarraute,

Robert Pinget inician por su parte trayectorias originales, si bien guardan entre ellos unos lazos de parentesco fenomenológico. En suma, todos los que continúan su labor narrativa o dramática se esfuerzan por elaborar un imaginario superador de los presupuestos del primitivo grupo.

Robert Pinget se adentra en el mundo de la escritura equipado con dos destrezas que modelarán su discurso literario: la musical y la pictórica. Intérprete de violonchelo, se apasiona sobre todo por la música barroca. La superposición de distintas líneas melódicas, así como la rica exploración de un tema mediante variaciones o el retorno cíclico de un elemento, que en ella se imponen, le parecen del todo aplicables a la literatura.

De esta manera, palabras, frases o párrafos reaparecen en diversos lugares del texto o en forma de intertextos de una obra a otra como procedimiento estructural. Frases que retornan con ligeras variaciones, modulaciones sobre un tema, juegos con las asonancias verbales se encuentran asimismo traducidos a su creación literaria. Su oído se mantendrá siempre extremadamente sensible a la musicalidad del lenguaje hablado que es el que le interesa reproducir.

Por otro lado, su afición por la pintura le impulsa a instalarse en París en 1946, ciudad en la que llevará a cabo una intensa actividad pictórica, llegando incluso a realizar exposiciones. En 1950 marcha a Inglaterra como profesor de dibujo. El propio Pinget afirma que esta práctica le hará apreciar sobremanera las imágenes a la hora de escribir y no ser indiferente al espacio elegido para las distintas secuencias de sus obras.

Otra influencia, no de naturaleza disciplinar esta vez sino personal, lo hará interesarse por la captación de la escurridiza realidad y sus protagonistas, la de Samuel Beckett¹ por quien confiesa profesar una enorme admiración, dadas la gran cultura y la autoexigencia artística del irlandés. Dentro de la producción de Samuel Beckett, declara que las obras de teatro *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* así como la trilogía en prosa narrativa *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable*, en las que el punto de partida no es otro que el de Descartes al que Beckett veneraba: «*I think; therefore, I am*», lo han marcado de forma decisiva.

Se aprecia en ambos escritores una irresistible tendencia al humor, aunque el toque grotesco de Beckett no aparece en Pinget, que prefiere hacer

1 Ambos estuvieron unidos en el terreno humano por su amistad y en el literario por sus lecturas y traducciones recíprocas. Beckett tradujo al inglés la obra de teatro en un acto *La manivelle de Pinget (The Old Tune)*; Pinget por su parte tradujo al francés una obra que Beckett hizo para la radio en 1957, *All That Fall (Tous ceux qui tombent)* modelo de la utilización combinada de sonido, música y palabra.

provenir el humor de la ironía y suavizarlo en ocasiones con sorprendentes tintes de ternura. Comparten también el esquema novelesco inspirado en la *queste* medieval², la adopción de una perspectiva cuando menos dual, la cambiante identidad del protagonista, las relaciones con el *Nouveau Théâtre*, la búsqueda de una voz que llene el silencio y dé un sentido a la muerte. Sin embargo, el francés no es tan rotundo en la sistematización de la negación y del absurdo. La gran diferencia en estos temas es que Pinget los encuentra ineludiblemente al final del trayecto, pero no parte de ellos.

Por otro lado, los personajes pingetianos no son seres abstractos, simbólicos y desarraigados como Didi y Gogo, sino individuos anclados en una realidad coherente, insertados en un espacio prosaico, en el que ejercen una profesión, lejos de toda marginalidad social. Tanto los escenarios de sus obras de teatro como los lugares creados en sus novelas componen viviendas, jardines, bares, estaciones, calles transitadas de un pueblo o ciudad, barrios con sus edificios emblemáticos, pero no carreteras desiertas o enclaves fantasmagóricos.

La primera obra de Pinget, publicada en 1951, es *Entre Fantoine et Agapa*, una colección de relatos cortos cuyo marco es una geografía imaginaria de ciudades —la favorita recibe el nombre de Sirancy— y paisajes que reaparecerán en obras posteriores. Las ciudades en cuestión presentan un aspecto convencional, y de ellas se ofrecen incluso planos ficticios totalmente verosímiles. Pinget piensa que éste podría ser el título general de su obra ya que en todos sus libros se evoca la provincia imaginada entre esos dos puntos, sus lugares y sus pobladores. Mezclados con estos referentes inventados se dibujan otros, reales y precisos como el pequeño puerto de Agay en Grecia, las regiones francesas de Savoie y Touraine o las ciudades de Ginebra y París.

Su primera novela, *Mahu ou le matériau*³ se publica en Minuit, casa editorial que propicia su unión con los *nouveaux romanciers*. En esta obra temprana ya se cuestiona el papel —tradicionalmente otorgado al narrador— de organizador de la masa discursiva.

Esta destitución viene impuesta por la preferencia que muestra el escritor por la sintaxis no codificada y progresista de la lengua hablada. El resultado es la creación de una frase unas veces inconclusa, otras repetitiva,

2 Sobre todo del tema del Grial en *Graal Filibuste*, relato de la exploración de lugares imaginarios y encantadores por parte de dos viajeros parlanchines.

3 Sobre la equívocidad narrativa de Pinget en *Mahu ou le matériau* y en *L'Ennemi*, cf. ADERT, L. «Pinget polyphone. Note sur l'écriture et l'altérité dans *L'Ennemi et Mahu ou le matériau*», *Poétique*, n° 79, 1989, pp. 319-329.

cuando no ambas cosas, a menudo liberada de la puntuación y la ordenación académicas. La parataxis narrativa entraña toda una revolución en la concepción de lo que puede entenderse comúnmente por novela. Obra novelística y obra poética resultan de esta suerte íntimamente unidas por el esmero en representar todas las inflexiones de la sensibilidad lingüística que componen la plasmación de una realidad psicológica.

En 1958, con *Baga*, su acercamiento al *Nouveau Roman* se acentúa por la técnica narrativa empleada. En *Baga* discurren dos mundos paralelos y como tales, inconciliables: el considerado real y el de los sueños. En el primero, un rey cansado de gobernar, sumido en el sopor de su inactividad entre las paredes de una habitación pobre, rechaza uno tras otro los esfuerzos de su primer ministro Baga por infundirle ánimos. En el segundo, tienen lugar batallas y victorias imaginarias en bosques, valles y colinas.

En su intento de sacar al rey de la abulia que lo consume, Baga se disfrazaba y se convierte en todas aquellas antiguas visitas que ya no se reciben. El común denominador de la obra es la precipitación. Los puntos de vista narrativos se multiplican; la elipsis y la precipitación discursiva dificultan la lectura.

Un tema acorde con la apatía política en *Baga* es la degradación del deseo de escribir, metadiscursivo que estará presente a partir de este momento en toda la obra de Pinget. Da la impresión de que el libro se deshace al mismo tiempo que se compone. El deseo expreso del narrador es vaciarse de todas sus palabras, sin dejar de ser consciente de la inutilidad de su esfuerzo.

El drama del escritor que quiere escribir pero no tiene fuerzas para ello es complementario de aquel que quiere y consigue acabar su texto pero no tiene destinatario. Esto se pone de relieve en *Le Fiston*⁴: un viudo, padre de un solo hijo, ha sido abandonado por éste a causa de sus desavenencias. Incapaz de superar este rechazo, el padre busca refugio en la bebida y consuelo en las cartas que escribe al hijo desde un bar que frecuenta.

Ante la presunción del desamor filial, el padre guarda celosamente las cartas que escribe asumiendo así el silencio obligado del destinatario. Es tal el miedo a no recibir respuesta que no se atreve a echarlas al correo y prefiere ir guardándolas en un archivador. Se trata pues, como interpreta Leo Pollman⁵, de cartas absolutas que expresan aislamiento y frustración.

4 Su argumento es fundamentalmente el mismo que el de la obra teatral *Lettre morte*, ambas publicadas en el año 1959.

5 POLLMAN, L., *La nueva novela en Francia e Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Mapacho, 1968.

Parece evidente que no es posible representar la ausencia de forma positiva, sino como una carencia. Por ello se excluye acertadamente todo nexo con el hijo desaparecido. La falta de éste se pone aún más de manifiesto al ofrecerse la monótona sucesión de miradas del padre sobre las distintas células sociales de la ciudad con objetividad fotográfica, células en las que no encuentra la imagen ansiada.

Para que la obra no se convierta en una mera percepción visual de objetos y situaciones, no falta en ella un sólido armazón sustentado sobre composiciones en abismo. Estas destacan motivos temático-formales que aparecen ordenados y anunciados por la primera frase de cada párrafo de los dos capítulos de que consta *Le Fiston*.

En *Lettre morte*, su variante teatral, se reduce el espacio a dos mostradores: el de la barra de un bar y el de las ventanillas de una oficina de correos. El mundo gira en torno a dos individuos de uno y otro lado de esa franja (el padre y el camarero en el primer acto; el padre y el empleado de correos en el segundo). A pesar de que entre ellos se entabla un diálogo continuo, la comunicación no existe. La corta distancia física que les hace mantener una actitud confidencial no es fuente de acercamiento psicológico. Al contrario, marca la línea de un muro invisible pero infranqueable a pesar de los esfuerzos, corteses por parte de los empleados y angustiosos por parte del padre, de convencerse el uno a los otros, los otros al uno, de la verdad de las cosas.

Por muy doméstico que quiera presentarse el espacio en Pinget, casi siempre resulta inquietante porque tiene lugar dentro de él una búsqueda incesante de una superficie perfecta y tranquilizadora, búsqueda infructuosa pues todo se vuelve contra el orden. El entorno favorece como en un mal sueño el extravío de borradores, las inexplicables modificaciones de textos, las desapariciones de documentos, las confusiones mentales. Todos ellos son para el personaje central —frecuentemente un escritor— una pesadilla, un auténtico enemigo.

Ese es el sentido del título *L'Ennemi*, cuyo protagonista intenta en vano escribir sus memorias ya que es interrumpido sin cesar por el discurso de los demás personajes, so pretexto de contribuir al aporte de datos. Unos mienten, otros no están sobrios, los más son maldicientes. Le es imposible frenar las divagaciones, clasificar las versiones, establecer el grado de fiabilidad de los datos que se le ofrecen. Al mismo tiempo se convierte en su propio enemigo al atormentarse por dilucidar lo que es o no verdadero en las historias relatadas. También en *L'Apocryphe* el título obe-

dece a una aparente adulteración que sufre el texto que ha escrito el personaje central⁶.

La escritura no alcanza nunca su finalidad de reintegración. Por eso Pinget imita la matriz de la novela policíaca, con la salvedad de que lo que hay que buscar, el santo Grial, no es un culpable, sino un texto perdido y con la particularidad de que el enigma nunca se resuelve. De manera análoga a las cartas de Levert, el remitente frustrado, en *Clope au dossier*, un acta que podría ser exculpatoria para el personaje principal nunca llega a rellenarse, como no llega a terminarse el interrogatorio incesante al que alude el título *L'Inquisiteur*, que en lugar de esclarecer determinados hechos sume al interrogador, y al lector consecuentemente, en un clima altamente enervante.

Todo ello proviene de la necesidad humana de verbalizar. J.-C. Vareille⁷ ve en la actitud ansiosa de Pinget la manifestación de que la escritura es una especie de plegaria, un rito sagrado por el que se busca la salvación, la luz mas allá de las tinieblas. No sería arriesgado plantearse entonces que, de esta manera, haya recogido Pinget la antorcha no extinguida de la novela francesa de 1930 a 1950, aquella que analiza la condición humana a través de la ineludible angustia existencial.

Y es que para Pinget no cuenta tanto el tener algo que decir, como la necesidad de explicarse profusamente, así como la búsqueda de lo que llama tono o manera de decir de las personas. De hecho, si considera erróneo que se le haga formar parte de una escuela de la mirada, es porque piensa que pertenece más exactamente a una escuela del oído⁸ que tiene exigencias tan tiránicas como aquella: «J'entends ce que j'écris. Je ne vois pas Mademoiselle Lorpailleur, Monsieur Songe. Je ne saurais pas les décrire. Mais je les entends parler. C'est mon oreille qui est attentive»⁹.

6 «Noter qu'on ne trouve pas dans la première version les descriptions de mobilier. D'aucuns estiment qu'elles ont été rajoutées par le maître sur le conseil du docteur qui voyait là pour son ami une occupation salubre le forçant à se concentrer sur d'autre chose que ses souvenirs. A moins qu'elles ne soient apocryphes, rédigées par on ne sait qui pour étoffer le texte et suppléer à ses lacunes». PINGET, R., *L'Apocryphe*, Paris, Minuit, 1980, p.115.

7 «Robert Pinget et le livre», in *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989, pp. 11-30.

8 Sobre este tema es muy clarificadora la advertencia final añadida a *Le Libera* en la que esboza su poética, analizando los problemas de la forma y del fondo, de sus búsquedas en el campo de la expresión de la sensibilidad y de la preferencia concedida a la voz hasta el punto de que ésta impone la situación, las historias y la propia redacción que provoca una escritura si no automática, al menos espontánea.

9 «Robert Pinget: l'homme qui écrit avec ses oreilles», declaraciones recogidas por Didier Eribon en *Libération*, 7 avril 1982.

En sus *Pseudo-principes d'esthétique*¹⁰ Pinget explica que el tono de cada cual está compuesto por una amalgama de otros, congénitos o adquiridos paulatinamente a lo largo de la vida, la cual va situando al individuo en diferentes entornos. Bien es cierto que el único tono que Pinget piensa poder ofrecer con garantías es el propio, por eso elige de entre los componentes de su voz el que le interesa en un preciso momento, lo aísla y objetiviza hasta que surge de él un personaje, un hablante con quien se identifica. Esto permite que en todos sus libros se encuentre un «Je» y que pueda ser diferente cada vez.

Sobre esa base sutil, más que una intriga, en sus obras se presenta una situación, espoleada por la mecánica del subconsciente o de la sensación. Sus temas son aparentemente sencillos, enmarcados en un espacio banal, integrados en un modelo de sociedad que Pinget conoce bien. En efecto, hasta que se independizó de su familia, se movió dentro de un círculo de burgueses bien educados, no exentos de esnobismo. El hecho de apartarse de ese ambiente para vivir de forma bohemia y contestataria le permitió ver la diferencia entre uno y otro medio. Curiosamente el ámbito referencial por el que opta en sus escritos es el de su infancia y primera juventud.

El universo de los personajes de Pinget se populariza bastante a partir de *Le Fiston*. Si hasta ese momento pueden encontrarse en su imaginario reyes, ministros o caballeros, la etapa realista que inaugura la mencionada obra presenta una tipología de actores sacados de la vida cotidiana que se convertirán en favoritos del autor por su frecuencia de aparición.

Entre ellos son dignos de destacarse:

- El «maître»: el término que lo designa debe tomarse en los dos sentidos, dueño y señor —generalmente egoísta y maniático— y maestro, aquel que enseña o transmite algo.
- Los criados: la mayor parte de las veces con más virtudes que defectos, son abnegados y miran por la economía de su señor. A veces protestan, refunfuñan y lo tachan de loco, pero no conciben la posibilidad de abandonarlo. Constituyen un complemento ideal para el personaje del escritor, tirano caprichoso al que adoran y obedecen. Son un sueño para Pinget que afirma que le gustaría hacerlos realidad para encontrar en ellos cariño y lealtad ciegos. Su sustancia

10 In *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. 2, Paris, UGE, 1972, p. 313: «Notre ton habituel, celui que l'on a par exemple avec soi-même ou avec ses proches, est une sorte de composé de divers tons, outre les héréditaires et ceux des livres, enregistrés par nous depuis notre enfance».

literaria procede del recuerdo imborrable que guarda de los que tuvo realmente durante su infancia.

- El secretario: persona misteriosa y eficaz hasta que se convierte en espía de su jefe. Tarde o temprano lo traiciona por algún interés oculto intentando falsificar sus escritos y documentos.
- Los amigos: el médico, el notario. Individuos de clase media, comprensivos y partícipes de las inquietudes del protagonista.
- Los otros habitantes de la ciudad o pueblo: el dueño de la tienda, la maestra, el dueño del bar.
- Los familiares: el sobrino, gorrón sin oficio ni beneficio pero apreciado por el tío al que intenta extorsionar; el hermano, con quien el protagonista se compenetra totalmente.

Este inocente populismo enclavado en un no menos inofensivo espacio está ligado a una construcción narrativa retorcida. En ella las historias se entremezclan en una fantasía desordenada, dejando entrever un drama no suficientemente desvelado, una obsesión rayana en la angustia. El texto atribuye enunciados idénticos a voces diferentes. El discurso más unívoco se ve más tarde habitado por otro discurso. Parece quererse indicar que en el espacio textual —como en el real— la referencialidad es sólo apariencia.

Los dos espacios se desenfocon a base de multiplicar sus perfiles sometidos cada vez a unos ojos nuevos. El panorama que en principio podía parecer idílico y estabilizador se torna adverso: los jardines y los huertos no prosperan a pesar de los abnegados cuidados de sus dueños, los interiores de las viviendas se deterioran sin remedio y ostensiblemente, la decoración y el mobiliario pierden su lustre, los objetos se extravían tragados por un maremagnum de enseres en continuo desorden, el aire puede contaminarse, las aguas enturbiarse, el cielo volverse gris.

Hay en todo ello una intención: mostrar el rechazo de toda literatura que formula con un perfecto acabado todo un pensamiento previo y ofrecer la alternativa al lector de realizar un trabajo de elucidación similar al del autor, de compartir las dudas, los retrocesos y la ansiedad de quien ha creado la obra¹¹.

11 «C'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, balbutiant, émerveillé ou bouleversé, tout nourri bien entendu de l'autre puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien, qui à mon sens mérite d'être connu puisque c'est le seul qui m'intéresse», PINGET, R., *La Manivelle*, Paris, Minuit, 1960, p. 318.

En *L'Ennemi*¹² hay tres páginas en blanco repartidas a lo largo del libro que representan según Laurent Adert¹³ una figura del silencio, una imagen de la totalización imposible en el espacio de la ficción. Una vez más se suscita un problema que ya Beckett se había planteado al escribir sobre sí mismo: una parte del yo describe lo que otra parte del mismo yo está haciendo. El yo es a la vez el observador y el observado. La pregunta final es: ¿Cuál de los dos es el Yo real? A esto se añade la visión de otro yo, el del lector, sobre el yo descrito.

Y sin embargo en este caos que provoca la crisis de identidad, se mantiene en pie una arquitectura narrativa de cimientos móviles que acerca la producción pingetiana al verso con sus rimas y asonancias o a la canción con sus estribillos¹⁴. Las variaciones sobre un tema son infinitas y evitan al autor el recurrir desmesuradamente a la imaginación, lo que favorece la impresión de unidad que según Pinget debe tener una obra. Dentro de las variaciones, hay sitio incluso para la más rotunda, la contradicción, porque ésta impone al lector el optar por una entre varias interpretaciones. El autor podría conseguir así que sus historias fueran inagotables.

Surge de estas recurrencias un microcosmos lleno de figuras pintorescas, de lugares y animales reconocibles, rebotante de manías, costumbres y preocupaciones intrascendentes. En *L'Ennemi*, que recoge especialmente numerosos elementos de novelas anteriores, la ciudad de Sirancy se convierte en emblema de una determinada visión del mundo y en vivero de unas obsesiones fundamentales resumidas y experimentadas por el personaje central, un hombre presa de los achaques de la edad, de la soledad, de la falta de memoria. Una precisa descripción de la ciudad muestra el rosario de establecimientos, la plaza, la iglesia, el museo, el café, para terminar en la avenida de acacias que conduce al cementerio. Todo el espacio, sea exterior o interior está sometido como los personajes y los hechos a una pluralidad de puntos de vista, aunque predomina la mirada nostálgica del anciano enfermo¹⁵.

12 PINGET, R., *L'ennemi*, Paris, Minuit, 1987. Las páginas en blanco aparecen numeradas y son la 118, la 187 y la 195.

13 ADERT, L., *op. cit.*, pp. 319-329, p. 319.

14 A lo largo de *L'Ennemi* se impone el retorno de un motivo -mitad aviso, mitad constatación-especialmente significativo porque ilustra toda la problemática del escritor: «*Tout à reprendre*».

15 «Il relève la tête et regarde par la fenêtre. La haie de pruniers malingres, le champ d'orties, la tôle ondulée d'une toiture. Grande nostalgie», PINGET, R., *L'ennemi, op. cit.*, p. 198.

Pinget forma parte de la producción de su tiempo por asumir que la certeza es una entelequia, que el individuo no hace sino luchar tenazmente por la aproximación a la realidad desde la desazón que produce la irreversibilidad del tiempo e incluso del espacio. De ahí la obsesión por el orden, las profusas descripciones, el inventario, todos ellos imperativos categóricos y sin embargo vanos. De ahí el drama del exceso de información, la precisión del detalle, la verificación minuciosa que en teoría ponen al receptor en disposición de avanzar, pero en la práctica no corresponden a la captación de la realidad circundante.

La escritura de Robert Pinget encierra una pedagogía de la lectura dirigida a demostrar que la literatura no está necesariamente engarzada con historias. El personaje sufre la experiencia de la pérdida y el lector la padece: pérdida de unas notas, de unos documentos vitales, pérdida de la memoria o de la capacidad correcta de habla. En efecto la voz de los textos de Pinget es con frecuencia la de un anciano que no oye o que no ve bien (*L'Inquisitoire*, *Le Libera*, *Passacaille*, *L'Apocryphe*) o que teme perder la cabeza y consecuentemente el hilo de la historia (*L'Ennemi*, *Théo*) o incluso la memoria (*La Manivelle*).

Pero no sólo los ancianos experimentan la tortura de la mayerútica a la que ellos mismos se someten. También los que son aún jóvenes resultan incapaces de estructurar un relato coherente, desprovisto de rodeos y circunloquios que provocan la confusión de lo elemental con lo accesorio (*Quelqu'un*). En suma, es la pesadilla de todo un repertorio de personajes que escriben: cronistas, autores de diarios, memorialistas, copistas, redactores, compiladores, poetas... que se obligan a concentrar en un espacio discursivo restringido otro espacio mental infinito y desbordante.

Si la narración sufre de amnesia es porque el propio narrador participa de la saturación del enunciado y porque sustancialmente no es la memoria nítida lo que interesa a Pinget sino la palabra, la «*parlote*» como él dice, lo último que nos abandona aun después de perder la memoria, ese charloteo irreprimible practicado por Joyce, Beckett o Jouhandeau, en el que la enunciación cuenta más que el enunciado. En la obsesión por exteriorizar los pensamientos, incluso el hablar consigo mismo en voz alta se convierte en una terapia al poblar el silencio impuesto, considerado el peor enemigo.

Esta predilección por la palabra explica que Pinget se haya sentido atraído por escribir obras teatrales en las que el estilo directo es por fuerza el protagonista, incluso más que la propia imagen: «Le théâtre est essen-

tiellement composé de voix. A la limite il pourrait ne pas être visuel»¹⁶. El espacio escénico es por naturaleza la caja de resonancia para la oralidad que emerge de la escritura. No es pues sorprendente que Pinget se volviera hacia el teatro si quería ofrecer todos los matices de la voz. La búsqueda del tono se basa en dichas obras en una atención extrema a la materia sonora de las palabras, así como al choque entre ellas dentro de las réplicas.

Un mismo imaginario se impone para sus novelas y sus obras teatrales. En su caso, el dramaturgo nace del interior del novelista. La forma dialogada o monologada que inunda su narrativa le allana lógicamente el camino hacia la escena y la dramatización de los diferentes contenidos.

Muchas de sus obras teatrales son versiones de sus novelas. Así ocurre con *Architruc* que surge de *Baga* aunque lo amplía, *Lettre morte* de *Le Fiston*, como se señaló más arriba, *La Manivelle* e *Ici et ailleurs* de *Clope au dossier*, el telefilme *Le Bifteck* de *Quelqu'un*. Pero también posee Pinget una escritura dramática independiente como el ciclo *Martin* que comprende *L'Hypothèse*, *Autour de Martin*, *Identité* y *Paralchimie*.

Como ya ocurría en su producción narrativa, el teatro de Robert Pinget implica la presentación de un mundo realista y aparentemente tranquilizador. Las situaciones son familiares, tan corrientes que parecen resueltas en su propio planteamiento. Cada obra ofrece un universo referencial totalmente organizado de relaciones y estatus sociales que parecen adelantar el desenlace. Pero esa estabilidad es ficticia porque Pinget se las ingenia para que todo se transforme: los lugares y las personas se metamorfosean. Los hechos no son asumidos por los personajes y los mensajes se ponen en entredicho.

En *La Manivelle* dos ancianos amigos de la niñez se encuentran en un cruce de calles y empiezan a charlar. Lo que comienza como una inofensiva conversación en la que pasan de un tema a otro se empieza a complicar cuando se detienen en un hecho del pasado que les es particularmente grato y que ninguno de los dos recuerda de la misma manera. No tardan en contradecirse y en anularse recíprocamente. El diálogo estéril de los dos amigos se ve perjudicado aún más por la articulación lingüística de los actores que debe reflejar —así lo indica Pinget cuidadosamente en las didascalias— la

16 «Robert Pinget: vers un théâtre auditif», declaraciones recogidas por Françoise Varenne, in *Le Figaro*, 26 décembre 1970. De hecho, la experiencia de un teatro reducido a elementos sonoros la lleva a cabo en *La Manivelle*, creada especialmente para la radio. En ella la voz constituye a la vez el espacio dramático y el escénico.

falta de dientes de uno y el tartamudeo o el silbido provocado por la dentadura postiza del otro.

La irritabilidad de los hablantes aumenta a medida que progresa la charla, así como el sentimiento de malestar que les impide disfrutar tanto del pasado como del momento actual¹⁷ y acaban por quedarse callados. El ruido del tráfico y la música de la pianola que habían iniciado la obra van subiendo de volumen hasta convertirse en los únicos protagonistas y dar fin a la obra.

La confrontación de las diferentes percepciones de la realidad circundante se representa en algunas novelas de Pinget por medio de una presentación de pequeños fragmentos numerados¹⁸. La fragmentación narrativa —que probablemente no es ajena a la influencia de la tipografía teatral— tiene naturalmente su razón de ser: cada bloque expone una versión diferente de la historia. Esta presentación estrófica parece evocar la compilación de distintos testimonios procedentes de los distintos personajes y, consecuentemente, la confrontación de las diferentes percepciones de la realidad circundante.

No es el caso de *Quelqu'un*, texto producto de las reflexiones de un solo narrador no interrumpido, que se identifica con el autor¹⁹. La voz es la de un hombre de unos cincuenta años —la misma edad de Pinget en la fecha de la publicación de la obra— que no teme autodefinirse a lo largo de un interminable monólogo. Más bien se deleita en sus manifestaciones a pesar de que asegura que le aburre enormemente hablar de su propia existencia y que ha llegado a ponerla por escrito para desembarazarse de ella en una especie de exorcismo.

Esa cascada discursiva contiene preocupaciones de orden cartesiano: ser ordenado, sopesar cada palabra, no caer en la grosería ni en el absurdo, ser lo más preciso posible. Se hace a sí mismo llamadas al orden cuando piensa que se está saliendo del camino trazado, lo que —por cierto— hace constan-

17 Esta incomunicación lleva a A. Rykner a afirmar: «Le souvenir n'est que l'instrument de la disparition du passé (mais aussi du présent qui le porte). Ce passé que l'on croyait pouvoir saisir», in *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Cortí, 1988, p. 115.

18 Eso ocurre en *L'Apocryphe* y *L'Ennemi*. En Théo los fragmentos no están numerados, son más breves y adquieren una apariencia de poemas en prosa o versículos pues muchos de los párrafos constan de una sola línea constituyendo un verso.

19 En una entrevista concedida a L.-A. Zbinden, Robert Pinget declara que su vida se reduce a sus libros y que se hace patente en ellos. Fuera de lo que se escribe, sólo hay muerte. *Quelqu'un* es una obra especialmente reveladora al respecto. En ella emerge además un esquema de comportamiento que corresponde al autor: «La vie de l'écrivain transparaît à travers ce qu'il écrit. Si vous lisez *Quelqu'un*, vous saurez qui je suis».

temente. Consignas como: «Toute ma tête», «Pas de fantaisie», «Reprenons», «Précision et discipline» salpican el relato de principio a fin sin ninguna efectividad, como muestra de la mejor intención por parte del narrador que aparece ante el lector como un niño que se propone portarse bien y no lo consigue. También hay sitio para inquietudes vitales mucho más trascendentes y extradiscursivas: el miedo al futuro, a la muerte, a los recuerdos, a la soledad. Preocupaciones todas ellas que no son suficientemente reprimidas por el pudor de preservar su intimidad.

Pero lo que pretende ser paradigma de control acaba en paradoja. El relato cobra vida propia y se revuelve contra su creador, no dejándose ordenar y estallando en numerosas direcciones como un fuego de artificio. Tampoco es fructífera la catarsis a la que aspira el narrador cuando emprende la tarea de exponer los desengaños de su vida para liberarse de ellos al contarlos. El desahogo verbal no consigue hacerle sentir mejor. Al contrario, lo obliga a continuar una verbalización compulsiva y agotadora. Este esfuerzo lo induce a conformarse finalmente con la búsqueda de una ataraxia, cifrando su bienestar exclusivamente en que nada lo desestabilice. El lector no tarda en comprender por la ansiedad de su tono que este propósito resultará fallido una vez más.

La acción transcurre en una pensión propiedad del narrador y de su socio Gaston, durante un sofocante mes de julio. Ni el lugar ni la época elegidos son caprichosos. El edificio es una casa mugrienta necesitada de pintura, rodeada por un jardín que, a pesar del gusto de su dueño por la vegetación, no consigue prosperar debido a la polución. Este amor por las plantas y por la naturaleza en general se va a ir conformando de forma inconsciente con un jardín virtual pues la acción lo presenta resignado ante la adversidad de los elementos y volcado totalmente en la realización de un tratado de botánica. El mes veraniego le resulta insufrible por el calor y la luz cegadora. Esta ambientación asfixiante y un tanto miserable estará en consonancia con el resto de los personajes de la novela.

La situación no es otra que la propiciada por la búsqueda —una vez más— a través de la casa y del jardín de un papelito con anotaciones técnicas, al parecer esenciales, para el libro en ciernes. El extravío obliga al protagonista a rondar hasta la saciedad por el interior de la vivienda y sus alrededores que así se convierten en motivos descriptivos de primer rango. Este deambular justifica al mismo tiempo la presentación de todos los huéspedes de la pensión que va encontrando a su paso.

Los inquilinos son personas de una existencia gris, a tono con el cielo de ese verano, de una edad considerable, llenos de manías y con un enorme sentimiento de soledad. Si se hospedan en semejante lugar no es por gusto sino

porque no tienen familia o no conviven con ella. El único joven en la patética pensión es un adolescente, retrasado mental, al que el narrador aprecia sobremanera.

Sólo al término de la obra, presa de su locuacidad, pone de manifiesto el motivo por el que el argumento de su discurso es sencillo y deprimente. Este es así en coherencia con su propia vida, penosa y poco emocionante como la de todo el mundo, en su opinión.

Sin embargo, contar evidencias tristes no le parece necesariamente tedioso pues es el reflejo de la realidad. No hay que dejar volar la imaginación, sino limitarse a decir cosas verdaderas y precisas, procurando no aburrir pero arriesgándose a ello.

Hacia el final de la obra, el narrador expresa un deseo que podría develar el sentido del título de la novela: «*Si seulement j'avais quelqu'un*», alguien que leyera sus textos, que le diera su opinión sobre los mismos, que se interesara por su trabajo de memorización de lo vivido. Alguien en fin que supiera apreciar, como diría Monsieur Songe, otro de sus personajes²⁰, esa acuarela fluida que sugiere las ilusiones de la memoria.

Ese curioso lector quizá lo haya encontrado en Théo, el coprotagonista de *Théo ou le temps neuf*, obra que en palabras de Pinget representa una esperanza de renovación gracias a la presencia de un niño. Contiene ráfagas de sus libros anteriores y como *L'Ennemi* constituye una puerta suplementaria de acceso a su producción.

En *Théo* el autor hace demasiadas confesiones, contra su costumbre de proteger su interioridad. El narrador se muestra sensible y tierno. Nada hace pensar en la antigua mirada escrutadora que levanta inventarios y repertorios de todo lo que le rodea. Ello parece ser debido al estado depresivo de Pinget tras la muerte de su madre, estado que transmite al personaje. Es una obra breve —86 páginas— en la que dentro de una narración en presente de Indicativo, se van incluyendo fragmentos de un diálogo entre un anciano y su sobrino de ocho años, personaje que recoge la inocencia del joven retrasado de *Quelqu'un*, pero esta vez provista de lucidez.

El incipit es, como ocurre con frecuencia en las obras de Pinget, una frase que implica una situación previa de la que el lector debería estar advertido, aunque no es así. Las páginas finales enlazan sin embargo a la perfección con el comienzo, cerrando el círculo.

²⁰ El escritor de un diario en la obra del mismo título *Monsieur Songe*. En ella desfilan los personajes más representativos de sus novelas anteriores.

El niño, que pasa sus vacaciones de verano al lado del tío, está leyéndole un manuscrito del que este último es autor. Naturalmente, el niño no comprende íntegramente lo que lee: «J'aime mieux les Tintin» dice en repetidas ocasiones, pero al tío le gusta oírlo leer. Es la delectación en la audición de un texto recreado por una enunciación ajena al productor del mismo. Esto le da ocasión de desentrañar desde afuera, palabra a palabra, el misterio de un nuevo tono.

Obligado a pasar gran parte del día en su dormitorio a causa de su delicada salud, el espacio en que se mueve el anciano, que debería parecer asfixiante, se convierte por primera vez en toda la obra de Pinget un espacio de paz.

Una ventana que da al jardín deja entrar la luz del sol. Para deleite del niño el tío manda plantar cien matas de geranios. Una vez más la maldición de la esterilidad acabará con el trabajo del hombre. Pero en los paseos que dan por el campo, Théo sabe encontrar aquí una violeta, allí una primavera, y hasta un trébol de cuatro hojas que ofrece a su tío como un triunfo.

Da la impresión de que aunque el interés por la escritura continúa, la serenidad está presente. La llegada de la decrepitud y la asunción de una muerte cercana dejan entrever el final de la partida en compañía de una voz que no es la suya y que le da la réplica. Esa irreversibilidad es fuente de sosiego.

Un tiempo se acaba pero otro nuevo comienza en el que el escritor sabe que tendrá un sitio al haber transmitido una enseñanza. Théo reúne en su persona diversas categorías: es el interlocutor esperado, el primer lector del manuscrito que le está dedicado, lector ideal porque disfruta con la tarea que se le encomienda. Es al mismo tiempo uno de sus personajes, el que da solución a la angustia ante la muerte²¹ al interpretar que la inmortalidad consiste en que no dejen de querernos. Recibe el legado de la palabra escrita y se convierte por último en depositario del sortilegio de su renacimiento: «Et que les paroles de l'enfant ressuscitent celles des poètes. Là le salut»²².

En esa continuidad reside la salvación, en eso reside el tiempo nuevo.

21 «L'enfant dit tonton pourquoi il faut mourir?

Le vieux répond ce sont les autres qui nous font mourir.

Pourquoi tonton?

Parce qu'ils ne nous aiment plus.

Alors moi je t'aime alors tu mouriras plus.

Le vieux se rendort. L'enfant continue sa lecture». PINGET, R., *Théo ou le temps neuf*, op. cit., p. 8.

22 *Ibid.*, p. 85.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. 2, Paris, UGE, 1972.
- ADERT, L., «Pinget polyphone. Note sur l'écriture et l'altérité dans *L'Ennemi et Mahu ou le matériau*», *Poétique*, n° 79, 1989, pp. 319-329.
- ERIBON, D., *Entre Fantoine et Agapa*, Paris, Minuit, 1951.
- *Mahu ou le matériau*, Paris, Minuit, 1952.
- *Graal Filibuste*, Paris, Minuit, 1956.
- *Baga*, Paris, Minuit, 1958.
- *Le Fiston*, Paris, Minuit, 1959.
- *Lettre morte*, Paris, Minuit, 1959.
- *La Manivelle*, Paris, Minuit, 1960.
- *Clope au dossier*, Paris, Minuit, 1961.
- *Ici ou ailleurs*, Paris, Minuit, 1961.
- *Architruc*, Paris, Minuit, 1961.
- *L'Hypothèse*, Paris, Minuit, 1961.
- *L'Inquisitoire*, Paris, Minuit, 1962.
- *Autour de Mortin*, Paris, Minuit, 1965.
- *Quelqu'un*, Paris, Minuit, 1965.
- *Le Libera*, Paris, Minuit, 1968.
- *Passacaille*, Paris, Minuit, 1969.
- *Identité*, Paris, Minuit, 1971.
- *Paralchimie*, Paris, Minuit, 1973.
- *L'Apocryphe*, Paris, Minuit, 1980.
- *Monsieur Songe*, Paris, Minuit, 1982.
- *Libération*, 7 avril 1982.
- *L'Ennemi*, Paris, Minuit, 1987.
- *Théo ou le temps neuf*, Paris, Minuit, 1991.
- POLLMAN, L., *La nueva novela en Francia e Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Mapacho, 1968.
- RYKNER, A., *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.
- VAREILLE, J.-C., *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989.
- VARENNE, F., «Robert Pinget: vers un théâtre auditif», *Le Figaro*, 26 décembre 1970.

VIAJEROS FRANCESES EN LA ESPAÑA DEL XVIII: LOS ESPACIOS DEL ENCUENTRO AMOROSO

INMACULADA TAMARIT VALLÉS
Universidad Politécnica de Valencia

El XVIII fue un siglo de viajes y de descubrimiento; algunos viajeros franceses eligieron nuestro país como punto de destino, ya fuera por motivos religiosos (el viaje de peregrinación), profesionales (es el caso de algunos políticos, diplomáticos o religiosos), o por el deseo de satisfacer una curiosidad característica de *l'homme des Lumières*. La mirada del viajero se detiene y se sorprende ante las costumbres de un pueblo que considera distinto, lejano, profundamente marcado por el peso de una rancia moral católica, pero que va evolucionando a lo largo de este siglo. El papel de la mujer y sus posibilidades de relacionarse van también transformándose desde la tradición del encierro doméstico hacia la búsqueda de nuevos espacios que propicien el encuentro amoroso.

Partiendo de la consideración aceptada generalmente dentro de los patrones de la época según la cual una mujer se define exclusivamente por su relación con un hombre, por lo que una mujer es ante todo una hija, una esposa, una madre o una hermana¹, la figura masculina dominante representada por el padre o el esposo se erige en protectora de la mujer, por otra parte totalmente dependiente económicamente, frente a la realidad del mundo exterior. Y nada mejor para preservar a esa hija y a esa esposa del mundo real

¹ Esta idea representa el punto de partida del ensayo de HUFTON, O., «Mujeres, trabajo y familia», dentro del volumen 3 «Del Renacimiento a la Edad Moderna», in DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000.

que el confinamiento dentro del recinto privado, la casa, o en el caso de no poder asegurar esa privacidad, el convento.

Al mismo tiempo que le sirve de protección, esta reclusión de la mujer dentro de la casa la mantiene atada a su papel de monja doméstica², ligada para siempre al hogar por una relación ancestral que no conviene transgredir, ya que conlleva la posibilidad de ejercer un control total sobre la mujer por parte del marido o del padre. De este modo la institución del matrimonio y la fidelidad conyugal quedarían a salvo. Las jóvenes solteras debían mantener su honor intacto para conservar una buena reputación, indispensable para conseguir un buen pretendiente que mediante el matrimonio las sacaría del hogar paterno³; las casadas se veían de nuevo abocadas al encierro, ya que se suponía que todo su interés se centraba a partir de entonces en sus casas y sus maridos, y no tenían nada más que desear.

Sin embargo, ya en la España de principios del siglo XVIII el viejo código del honor de los maridos españoles, el también llamado «honor calderoniano» de duelos, desafíos y venganzas, gracias al cual un marido celoso tenía el derecho de tomarse la justicia por su mano para defender su honor ante la más mínima sospecha de infidelidad conyugal o filial, comenzaba a tambalearse como resultado de una curiosidad que propiciaba una tímida apertura hacia el extranjero, y como consecuencia cierto cambio en la mentalidad. En palabras de Martín Gaité, en la segunda mitad del siglo este código de honor «iba de capa caída»⁴.

2 Recogemos aquí el apelativo de monja del hogar o monja doméstica utilizado por Bram Dijkstra en el primer capítulo de *Ídolos de perversidad*. En él resume así la situación de las mujeres a principios del s. XIX como resultado de la reclusión que duraba ya más de un siglo: «En esas fechas, el creciente enclaustramiento de las mujeres entre las cuatro paredes ornamentadas del hogar y el alejamiento cada vez mayor de casi todas las formas de elección intelectual y social —pauta que se había estado desarrollando durante más de un siglo— habían sido virtualmente completados». DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994, p. 4.

3 Incluso en los casos en que el matrimonio era por promesa, lo que ocurría cuando alguien se encontraba en peligro de muerte y prometía a Dios casarse con la primera joven que encontrase, si lo sacaba de ese trance, era condición indispensable que la muchacha fuera de buena reputación. Así lo cuenta Jean-Baptiste Labat: «...es corriente entre los españoles que se encuentran en un peligro grande sobre el mar el prometer a Dios casarse, en el primer sitio que aborden, con una muchacha pobre, con tal que no haya nada que decir de su nacimiento y de su conducta». LABAT, J.-B., «Viajes del Padre Labat en España», in GARCÍA MERCADAL (recopilación, traducción, prólogo y notas), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962, p. 110.

4 «En la segunda parte de siglo, de hecho, el código del honor iba de capa caída... Aun cuando el código del honor siguiera bastante arraigado en el pueblo que, como ya dijimos al hablar del majismo, se consideraba a sí mismo salvaguardador de los viejos estilos,

Esta evolución en las costumbres de la mujer española, que como veremos va saliendo progresivamente de su enclaustramiento e incorporando a su rutina las salidas de diversa índole, se refleja en los comentarios de los diferentes viajeros, aunque siguen reflejando también a la mujer en su contexto doméstico, al que tienen acceso gracias a alguna visita.

Estos viajeros coinciden en describir un espacio que parece puramente femenino, el estrado, que recogería la tradición de las casas ricas de reservar una sala común ricamente decorada para las mujeres, donde pasaban la mayor parte de su tiempo. El estrado era un recinto apartado, silencioso y confortable que permitía a las mujeres casadas pasar todo su tiempo sin salir de casa, ocupadas en tareas como el bordado y rodeadas de sus sirvientas, a la manera de una jaula de oro que las separaba aún más del exterior y donde el tiempo pasaba irremisiblemente condenándolas al aburrimiento⁵.

No se trataba de una estancia completa sino de una tarima elevada en una parte de una sala, y separada del resto por unas barandillas, lo cual con el tiempo permitió el acceso de los hombres a esa estancia siempre fuera del estrado, que seguía siendo territorio femenino. Así lo describe Jean-Baptiste Labat en su visita a la casa del marqués de la Rosa: «Cuando reciben visitas, las mujeres tienen acceso sobre el estrado; los hombres se ponen sobre butacas, fuera del estrado»⁶. Se trata pues de un espacio privado y estrictamente femenino donde la mujer pasa su jornada en la intimidad, pero donde también puede recibir visitas: «... las mujeres estaban todo el día sobre su estrado, sentadas casi como nuestros sastres, o todo lo más sobre un cojín, apoyadas sobre otro. Sus saludos consisten en inclinaciones del cuerpo y de la cabeza...»⁷.

Desde lo alto de su estrado, a modo de exhibición, y en el interior de su misma casa, la mujer puede de este modo relacionarse y tomar contacto con

lo cierto es que, entre la aristocracia y la burguesía, los celos se tenían por una antigualla mandada retirar, algo ridículo, de mal tono, totalmente impropio, en suma, de gentes que aspirasen a ser «civilizadas». MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Lumen, 1981, p. 158.

5 «Mientras las mujeres casadas en Francia habían empezado a presidir los salones literarios, los maridos españoles se ocupaban, cada cual dentro de sus posibilidades, de amueblar un recinto acolchado y silencioso digno de la condición de sus esposas y, dentro de esta pieza cuidadosamente adornada, un lugar para que tomasen asiento: el estrado... Sobre aquellas mujeres sentadas allí entre terciopelos, rodeadas de sus criadas, entregadas a sus labores de aguja, empezaba a correr, desde la fecha de su boda, un tiempo muerto que las envejecía, que las iba desligando de un modo cada vez más irremisible de todo propósito de participación en la vida», *ibid.*, p. 27.

6 LABAT, J.-B., *op. cit.*, p. 128.

7 *Ibid.*, p. 129.

el mundo exterior. Las visitas de amigas y de caballeros invitados a la casa, con motivo de meriendas o refrescos, se prolongan durante horas y permiten el contacto, aunque poco más que visual, con el sexo masculino.

Un poco después que el padre Labat, otro viajero francés, Coste d'Arnobat, que albergaba ciertas esperanzas de galanteo con ocasión de una reunión con mujeres, se sorprende de la frialdad con que discurren estas reuniones, poco propicias al encuentro amoroso. Colocadas en hilera, estas mujeres sólo conceden una inclinación de cabeza a modo de saludo, aunque el autor sospecha que el resto del cuerpo saben moverlo en otras ocasiones más íntimas. Como si fueran diosas o santas, hay que dirigirse a ellas poniéndose de rodillas:

J'ai été hier, par curiosité, voir une assemblée de femmes: que je m'y suis trouvé étranger! En entrant dans la salle, je les ai saluées à la française très-profondément; & elles m'honorèrent toutes d'un coup de tête de protection. Il n'est pas de la dignité du sexe féminin de ployer le corps ni les genoux publiquement: les Dames réservent ici tous leurs mouvemens pour le tête à tête: en revanche, on s'apperçoit bien alors qu'elles connoissent l'usage des choses. Je fus fort étonné de les voir rangées en ligne dans une espèce d'alcove, qu'on appelle Estrado; les hommes faisoient bande à part, & se tenoient vis-à-vis sans proférer une parole. Comme je suis François, & que parmi ces Dames il y en avoit de charmantes, je fus bientôt fatigué de jouer un personnage si froid. Déjà je quittois ma place, pour aller, auprès de ces Belles, soutenir l'honneur de ma Nation, lorsqu'un Petit-Maître Espagnol (Automate bien plus ridicule que les nôtres), me tira par la manche, & m'avertit de mettre un genou à terre devant la Dame à laquelle je voudrais parler⁸.

La situación así descrita resulta a ojos del ardiente francés cuanto menos marcada por la hipocresía, si no roza en lo ridículo. La moda de ofrecer un *refresco* servía de excusa para estas reuniones en las que la presencia del estrado como estandarte de la separación de los sexos impedía ir más allá de un simple saludo, unas pocas palabras o el juego de miradas. En general en el refresco se ofrecía el chocolate, seguido de vasos de hielo o agua helada y gran cantidad de confituras secas, y daba lugar a reuniones que se prolongaban durante horas, en las que también se jugaba: «...quelques-uns jouerent, & furent obligés de perdre, par politesse pour les Dames, qui, pendant

⁸ COSTE D'ARNOBAT, C. P., «Lettres sur le voyage d'Espagne», *Revue Hispanique*, tome LVI, 1922, pp. 458-507 (p. 470).

cinq ou six heures que durent ces assemblées, ne se levent pas de leurs sièges, pour les choses même les plus indispensables»⁹.

La costumbre del *refresco* se prolongó durante todo el siglo, siempre conservando el decoro de separar el espacio de los hombres y el de las mujeres, ya fuera mediante el estrado o dividiendo la sala de reuniones en dos zonas bien diferenciadas, como explica Peyron:

Cuando una casa se propone dar un *refresco*, cuida, algunos días antes, de hacer invitar a los hombres y a las mujeres conocidos suyos. A la hora dada se dirigen a la invitación, y para ese efecto hay en todas las casas españolas una sala bastante grande para contener sesenta u ochenta personas más o menos; está rodeada de sillas muy bajas; los hombres se colocan a la izquierda y las mujeres a la derecha. Cuando una mujer llega está obligada a dar un saludo y un beso a todas las mujeres ya colocadas, hasta que llega a la silla que debe ocupar, que es siempre la última... Nadie abandona su puesto y cada uno es servido a su vez; la conversación es tranquila y mezclada con mucho silencio. En esos *refrescos* no está mal visto, cuando hay abundancia, el llenar sus bolsillos de frutas y de bombones¹⁰.

El estrado podía encontrarse todavía en algunas casas a finales de siglo, presidido en ocasiones por una imagen de la Virgen, modelo para cualquier mujer cristiana recatada y baluarte de la más absoluta decencia de la que toda buena esposa católica debía hacer gala. La dueña de la casa podía también reservarse un lugar principal en el estrado, como señora principal y anfitriona en caso de reunión. No obstante, a través de las descripciones que nos van ofreciendo los diferentes viajeros podemos apreciar una evolución en las costumbres que se refieren a las reuniones con la presencia del estrado. En esta descripción de un *refresco* que el barón de Bourgoing nos ofrece hacia finales de siglo ya parece que esta situación permite la comunicación entre ambos sexos:

Los *refrescos*, inventados por el lujo y la golosina, tampoco contribuyen gran cosa al acercamiento entre ambos sexos. A medida que van llegando, los hombres forman grupo aparte de las mujeres. Estas se sientan en una habitación y la etiqueta exige que permanezcan solas hasta que haya llegado todo el mundo. La dueña de la casa las espera sobre un canapé, situado

9 *Ibid.*, p. 471.

10 PEYRON, J. F., «Nuevo viaje en España», in GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 719-932 (pp. 883-884).

en un lugar determinado del salón, que, según la costumbre antigua, que aún subsiste en parte, se llama el estrado, encima del cual hay colgada generalmente una imagen de la Virgen. Al aparecer el *refresco*, la conversación se anima y damas y caballeros se reúnen¹¹.

Las visitas representaban del mismo modo una oportunidad para que la mujer saliera de la casa; el organizar un refresco en una casa o el invitar a alguna amiga daban al mismo tiempo la ocasión a la invitada de salir del hogar. Sin embargo, este recorrido de una casa a otra difícilmente propiciaba el contacto con el mundo exterior. Según relata d'Aulnoy, la salida de una dama de alcurnia para una visita era todo un espectáculo, una exhibición de lujo en la que la dama va delante sola en una silla acompañada de una carroza en la que la siguen pajes y escuderos; la función de este séquito, aparte de mostrar la riqueza de la casa, no podía ser otra que la de proteger a la dama y asegurarse de que llegaba al lugar indicado. Del mismo modo, a la hora indicada debía volver a recogerla para acompañarla a casa, como si de una niña se tratara.

En resumen, a principios del siglo XVIII la rutina diaria de las mujeres casadas españolas fuera de estas visitas o invitaciones a refrescos, que al menos propiciaban la conversación entre mujeres y cierto contacto con los hombres, parece limitarse a ver pasar el tiempo día tras día metida en casa, con los hijos, y siguiendo rituales diarios como el de la siesta, que según Labat no perdonan ni españoles ni italianos¹². Rodeada de sirvientas y con pocas oportunidades de relacionarse, la vida de la mujer española de clase alta en la época parece estar condenada al aburrimiento; la educación mínima que se ofrecía a las mujeres de la época en España no propiciaba en general una afición a la lectura o a otras tareas de tipo intelectual. Este aburrimiento parece llegar a su máximo exponente en ausencia del marido, ya que la mujer casada al quedarse sola tiene la obligación de guardar su ausencia dentro de la casa manteniendo su sexualidad intacta, tejiendo a modo de Penélope su propia tela de araña: «En el tiempo de su ausencia, sus mujeres se quedan en sus casas, sin salir una sola vez... es la costumbre y esa costumbre es la causa de que se aburran enormemente»¹³.

11 BOURGOING, J. F., «Un paseo por España», in GARCÍA MERCADAL, *ibid.*, pp. 933-1076 (p. 996).

12 LABAT, J. B., *op. cit.*, p. 113.

13 D'AULNOY, M., *Relación del viaje de España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 287.

La otra opción para una mujer de buena familia, aparte del matrimonio, donde realmente la mujer alcanzaba toda su dimensión: la reproducción biológica y el mantenimiento de la casa, era el ingreso forzoso de las jóvenes en un convento, por motivos morales o puramente económicos¹⁴. Por otra parte, la elite que podía pagar la dote de una hija para entrar en un convento tenía así garantizada una parte de la salvación de su alma; en efecto, la familia de esta religiosa tenía el respaldo de sus oraciones cotidianas ofrecidas para la salvación de los suyos. Mantener a una hija en un convento de cierto renombre suponía una exigencia económica importante para las familias mientras viviera la recluida, que debía vivir según su rango, exigencia que pasaba de padre a hijo. Otras veces se trataba de viudas que deseaban ingresar voluntariamente, ya que al parecer, como relata Mme. d'Aulnoy «... exceptuando la clausura, estas religiosas tienen mucha libertad... Incluso hay conventos en que las religiosas ven a más caballeros que las mujeres que están fuera. Y no son menos galantes»¹⁵.

La clausura es un arma de doble filo; por una parte, se obliga a una jovencita a tomar los hábitos a una edad demasiado temprana para poder elegir, por otra, se le asegura de por vida todo lo necesario para poder vivir de acuerdo a su estatus social. El segundo dato a tener en cuenta, es la pretendida relación de las religiosas con el mundo exterior, en concreto con los hombres. Entregadas a la soledad y la monotonía del convento, muchos coinciden en afirmar que las religiosas desarrollan más sus instintos de seducción, y que la represión temprana de sus pasiones no hace más que acrecentarlas.

Así, Fleuriot de Langle, en su estilo más dramático y conciso, insiste en la idea del convento como prisión, dentro del cual las religiosas pasan sus días como una condena a cadena perpetua sin posibilidad de escapatoria. Recluidas a una edad tan temprana, el autor imagina el momento dramático en el que llegan a la pubertad y experimentan nuevos deseos, constatando entonces que su destino será para siempre el encierro: «Bientôt les désirs naissent, ont un but, la tête se peuple d'images, de formes; le sang bout, des

14 Sobre el convento como horizonte femenino y la importancia de la experiencia religiosa para las mujeres españolas en la Edad Moderna consultar el estudio de MARTÍNEZ BURGOS, P. «Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España moderna», in DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), *op. cit.*

15 D'AULNOY, *op. cit.*, pp. 112-113.

torrents de feu coulent dans les veines, un nouveau sens s'annonce, mais il n'est plus temps»¹⁶.

Sin embargo, muchos testimonios apuntan a un modo de vida dentro de estos conventos mucho menos cercano a la esclavitud y más próximo a la vida mundana. En Madrid, es el convento de las Descalzas Reales el que más fama tiene como lugar donde se reúnen las religiosas de las casas de más alcurnia, y como destino de antiguas amantes del rey de España. Fleuriot de Langle transforma el nombre de este convento en «Escalessas», y con su estilo claro y contundente, así resume su carácter libertino, bastante alejado de la auténtica religiosidad: «Ce monastère de filles, qui autrefois servait de sérail aux rois, aux infants, aux grands d'Espagne, est encore fameux, par les intrigues amoureuses de ces épouses de Dieu, qui, très souvent, dit-on, font des enfants, qui ne sont pas de lui»¹⁷. La galantería de estas monjas no está reñida con unas medidas de seguridad que pretenden separar lo divino de lo terrenal; sin éxito, a lo que parece:

Subimos al locutorio en el que me sorprendieron tres horribles rejas, una sobre la otra, erizadas con picos de hierro. «¡Cómo», dije, «me habían asegurado que las religiosas en este país eran muy galantes! Pero estoy segura que el amor no es bastante atrevido para osar entrar a través de estas largas puntas y de estos pequeños agujeros, donde indudablemente perecería». «Sois la inocencia personificada, Madame», exclamó Du Juncas. «Si la dama que va a venir pudiera dejarme tiempo, sabría desde hoy mismo, lo que aprendí de un español en el primer viaje que hice aquí»¹⁸.

Así pues, la mujer se mueve sobre todo en un espacio eminentemente cerrado, como venía ocurriendo durante siglos. No obstante la mujer urbana, recluida en casa, va buscando el modo de salir, de relacionarse. Al margen del hogar, sólo le queda cumplir con sus obligaciones de católica y asistir a los oficios religiosos. Este deber es la excusa perfecta para encontrar una libertad momentánea, una vía de escape. Protegida por el aura de la buena cristiana, las ceremonias y fiestas religiosas le sirven de coartada perfecta para relacionarse, para mezclarse con el mundo exterior. A los ojos de los observadores de la época, el resultado suele ser una mezcla asombrosa de lo

16 FLEURIOT DE LANGLE, *Voyage de Figaro en Espagne*, présenté et annoté par Robert Favre, Société Française d'Études du XVIIIe siècle, coll. «Lire le Dix-Huitième siècle» n° 4, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991, p. 71.

17 *Ibid.*, p. 43.

18 D'AULNOY, *op. cit.*, p. 243.

sobrenatural y lo mundano, de la devoción y lo humano, difícil de entender para alguien no iniciado.

El carácter festivo y espectacular de las ceremonias religiosas en España llega a su punto culminante en la celebración de la Semana Santa, la conmemoración de la pasión y la muerte de Cristo. Para la Iglesia católica es un tiempo de tristeza, de penitencia, de compunción. El sentimiento que provocan las procesiones de los disciplinantes durante la Semana Santa en Cádiz en la visita de Labat es otro muy diferente:

En efecto, ¿qué sentimiento de compunción puede hacer nacer en un hombre un poco prudente una tropa de penitentes cargados de cintas y de encajes que se azotan a compás y según ritmo, y que redoblan los golpes bajo las ventanas de sus amantes, o que rocían con su sangre a las bellas que encuentran en las iglesias o en las calles, que en esas ocasiones tienen cuidado de «desencapillarse», es decir, de descubrirse el rostro¹⁹?

La puesta en escena de estos penitentes azotándose rítmicamente hasta hacer correr su propia sangre, con la que rocían a las mujeres, más bien podría parecer, a los ojos del religioso francés, como sacada de un rito pagano, más próximo a los rituales de los nativos de las colonias de las que acababa de llegar. Yendo aún más lejos, se diría que en esta representación las mujeres se muestran como vampiras sedientas de la sangre de sus amantes, a cara descubierta. En cualquier caso, resulta cuanto menos sorprendente esta ceremonia sangrienta que, bajo la coartada de la devoción, excita pasiones mucho más terrenales.

Madame d'Aulnoy coincide en su descripción de la crueldad de las procesiones de Semana Santa en Madrid en un sentimiento de asombro y estupor:

En fin, imaginaros a un hombre que se acerca a vos tanto que os cubre con su sangre: eso es un rasgo de galantería... Se hacen desolladuras espantosas en las espaldas, de donde corren dos regueros de sangre, caminan despacio por las calles y delante de las ventanas de sus amantes se fustigan con una maravillosa paciencia. La dama mira esta bonita escena a través de las celosías de su habitación y mediante algún signo, le anima a desollarse vivo y le hace comprender el agrado que le produce esa tonta galantería. Cuando encuentran a una mujer de buen porte, se golpean con un ahínco especial hasta que la sangre le salpique. Eso supone una gran amabilidad y la dama complacida le da las gracias²⁰.

19 LABAT, J. B., *op. cit.*, p. 139.

20 D'AULNOY, *op. cit.*, pp. 208-209.

El papel de la mujer en estas procesiones de flagelantes es el de observadora y en cierto modo promotora, puesto que como hemos visto en ocasiones llega a excitar la furia de los penitentes. No obstante, no tiene el papel protagonista; la procesión de Semana Santa es para los hombres, y el espacio femenino se traslada a la zona más exterior de la casa, aunque sin salir de ella. La mujer española se exhibe en los balcones: como indica d'Aulnoy, «Todas las damas se asoman a las ventanas de los balcones engalanados con tapices y lámparas sujetas a los lados para que puedan ver y ser vistas mejor»²¹. Ver y dejarse ver, gustar y disfrutar de la representación; las damas también forman parte del espectáculo.

Esta costumbre de coquetear desde los balcones en la procesión de Semana Santa la encontramos de nuevo reflejada en un relato de finales de siglo, el de Peyron, sorprendido por el contraste entre la seriedad de la procesión y la alegre actitud de las mujeres: «Sin embargo, las mujeres, coqueteando son sus más ricas galas y una mantilla de blonda que nada deja perder de la belleza de su talle y de su rostro engalanaban las ventanas y los balcones de sus casas y no parecen tomar parte ninguna en la terrible y sombría ceremonia, tan alegres y gozosas van»²². Como si fueran muñecas o meros objetos de lujo, Peyron nos describe a estas mujeres que parecen pertenecer a un mundo aparte, a otra dimensión donde lo único que importa es la exhibición personal con el objetivo de encontrar un posible amante o enamorado; lo que cuenta es el espectáculo, más que las razones que hay detrás de él.

Las procesiones son pues actos públicos que permiten asomarse al exterior, y dejarse ver. Pero es la iglesia el lugar que permite desplazarse para escuchar la misa o confesarse, sin la vigilancia del marido o del padre. Un lugar oscuro, silencioso, en el que la atmósfera de santidad parece alejar los malos pensamientos. La costumbre de ir a la iglesia, que las mujeres devotas deben respetar, aunque algunas damas de alcurnia estaban dispensadas por tener su propia capilla dentro de la casa, convierte este espacio en un lugar femenino, donde poder moverse con la libertad que procura una vestimenta que permite el anonimato:

... la costumbre de todas las mujeres es entrar en la primera iglesia que se encuentran sobre su camino. Se ponen al punto en el lugar de los animales de su especie, de donde, después de haber rezado o charlado un poco, se levantan cinco o seis a un tiempo, como de concierto, hablan de pie, cambian de sitio, se vuelven a sentar, de manera que esos movimientos suce-

21 *Ibid.*, p. 209.

22 PEYRON, J. F., *op. cit.*, p. 883.

sivos, unidos a la uniformidad de los vestidos y a la oscuridad de la iglesia, hacen fácilmente equivocarse y perder de vista a la persona que se quiere observar y seguir²³.

Al referirse a este extraño maridaje entre lo irreconciliable, devoción y amor extraconyugal, Martín Gaité pone el acento en lo que le parece la aplicación por parte de las mujeres de una especie de ley de compensación entre la virtud y los defectos²⁴. En efecto, por una parte, las mujeres españolas necesitaban sentirse protegidas por alguna ley o costumbre conocida, por alguna formalidad que no las alejara de la norma social de la época y las separase del grupo; por otra, su comportamiento tendía a alejarse de esa norma aceptando cualquier novedad opuesta a la tradición, buscando cubrir el vacío y el aburrimiento de su vida de casadas. La observación escrupulosa de los deberes religiosos no sólo tendría como objetivo facilitar el engaño o evitar el escándalo, sino también, de modo intuitivo o supersticioso, servir de compensación virtuosa frente a un comportamiento claramente marcado por el vicio.

Así, Labat observa que cuando las mujeres gaditanas van a la iglesia, lo que a su entender equivale a ir de paseo, se visten de manera que no se las puede reconocer fácilmente, y este *andar tapada* les permite mostrarse en todo su descaro:

He dicho, en otro sitio, que hay una pequeña capilla de Nuestra Señora del Buen Viaje en la misma isla de San Sebastián... (las mujeres) Van allí a pie y vestidas todas de una manera tan uniforme que es imposible reconocerlas. Su traje consiste en una falda grande y larga, negra o mínima de seda o de sarga fina, sobre la cual llevan una mantilla que les cubre la cabeza y todo el cuerpo casi hasta los pies; se tapan con ella la cara de manera que no quede descubierto más que un solo ojo para guiarse. Llamen a esa manera de ir por las calles andar tapada. No sé si es el pudor lo que las ha hecho inventar ese atavío. Si fue así en los comienzos, es muy necesario que se sirvan de ello ahora por la misma causa: ese traje las hace más descaradas de cuanto se pueda imaginar²⁵.

Ir a la iglesia favorece pues el anonimato y también, esto es lo más importante, permite a las mujeres ir solas o en pequeños grupos, pero siempre sin la vigilancia masculina. Es el lugar para poner en juego toda su

23 LABAT, J. B., *op. cit.*, p. 170.

24 MARTÍN GAITE, C., *op. cit.*, pp. 193-195.

25 LABAT, J. B., *op. cit.*, p. 169.

astucia y complicidad femenina, para calmar su ansia de libertad dominada durante años de encierro. El recinto de la iglesia las ponía al amparo de cualquier sospecha, aunque en el s. XVIII era patente la vinculación entre la galantería y la ocasión que para ella proporcionaban las ceremonias religiosas; así, como hemos visto, las procesiones de Semana Santa. Los templos se habían convertido en teatros para la exhibición y la tertulia, con lo que los ritos y oraciones motivo de la ceremonia se vaciaban de su contenido²⁶. Pero incluso si un marido imaginaba que la iglesia era el pretexto que su mujer tenía para otras ocupaciones menos santas, difícilmente podía impedirle ir a ella, arriesgando la salvación de su alma.

Esta hipocresía que se manifiesta en la observancia de los ritos y ceremonias religiosas como pretexto para desarrollar acciones muy alejadas del propósito inicial de los mismos, la búsqueda de la virtud y la perfección cristiana, demuestra una religiosidad mal entendida, de meras apariencias virtuosas, un disfraz piadoso para esconder el pecado. Algo sorprendente para los viajeros de la época, que asisten a estos arrebatos de pasión y devoción como espectadores asombrados.

Dejando a un lado las ceremonias religiosas y procesiones, otros espectáculos públicos permiten a la mujer española salir de casa, ver, ser vista y relacionarse. Así sucede en la fiesta española por excelencia, las corridas de toros, en las que no faltan las damas como promotoras de la fiesta, a la que acuden con sus mejores galas a modo de exhibición. Madame d'Aulnoy cuenta con detalle una corrida que presencié en la Plaza Mayor durante su estancia en Madrid. El motivo de la fiesta no se aleja mucho de lo que los viajeros presenciaron durante las procesiones de Semana Santa: sangre y sufrimiento como ofrenda a una dama por la que los toreros y todos los que participan en la fiesta estarían dispuestos a dar su vida:

Los caballeros... llevaban pañuelos, unos blancos, otros carmesí, azules y amarillos bordados de oro pasado: algunos los llevaban alrededor de ellos, como un tahalí (en bandolera) y otros en el brazo. Éstos eran estrechos y cortos. Sin duda, eran regalos de sus amantes, pues generalmente participan en la corrida para agradarlas y para confirmarles que no hay ningún peligro al que no se expongan para contribuir a su diversión²⁷.

26 Muchos comentarios de escritores y moralistas de la época se hacen eco del escándalo que representa esta simultaneidad de los usos galantes, profanos, y de las costumbres religiosas. En este sentido, consultar MARTÍN GAITE, C., *op. cit.*, pp. 200-203.

27 D'AULNOY, *op. cit.*, p. 236.

De nuevo la sangre como protagonista del ritual que no disgusta a la mujer, sino que por el contrario parece disfrutar con ella: «Mi sorpresa era el ver a esas muchachas seguir con los ojos al *matador* y mirar la ancha herida que hace con su espada, las convulsiones del toro, su rabia expirante, la sangre que se mezcla a la espuma y que sale a torrentes de su boca...»²⁸.

El mismo estupor muestra Fleuriot de Langle ante este ritual donde se mezclan las más contrapuestas sensaciones, lo bello y lo bestial, que no sólo no afectan lo más mínimo a unas damas delicadas y frágiles, sino que incluso las excita y les hace desear más, sedientas de sangre:

Et des femmes, qui tremblent à la chute d'une feuille; des femmes, à qui la piqûre d'une épine, d'une abeille, d'un moucheron, arrache des larmes; des femmes qui s'évanouissent à l'odeur d'un bouquet, qui jettent des cris à la vue d'un éclair, d'une chenille, d'une souris, d'une sauterelle, assistent à ces combats, fixent les yeux sur une bête qui souffre, sur une bête qui saigne, sur une bête expirante, paraissent compter ses plaies, ses cris, ses crins, ses gouttes de sang et regretter quand elle expire, qu'elle ne se débatte et ne souffre plus²⁹!

La fiesta de los toros en el s. XVIII, tal y como la describen los viajeros de la época, sería un antecedente de la corrida moderna. Se trataba de una fiesta en la que todos podían participar, en la que hombres de cualquier condición estaban invitados a hacer públicos su coraje y su destreza. Era una fiesta popular, animada por música, a la que la gente acudía en masa, y donde las damas hacían el «paseíllo» en carroza antes de empezar la corrida, como para visitar de cerca el terreno donde los hombres iban a jugarse la vida en su honor y darles así ocasión de elegir a la dama por la que iban a combatir; es una excusa más para el galanteo, como relata Mme. d'Aulnoy. A pie o a caballo, los hombres se acercan a las carrozas para entablar conversación con las damas: «Apenas han iniciado una conversación, cuando las más viejas corren las cortinas y los *guardadamas* os dicen que el amor más respetuoso es el más discreto. Así que, con mucha frecuencia, tienen que contentarse con hablarse con la mirada y suspirar tan alto que se oye desde lejos»³⁰.

Además de las fiestas y ceremonias puntuales, existía otro momento en el que las mujeres podían salir, buscando en ocasiones el cortejo: el paseo,

28 PEYRON, J. F., *op. cit.*, p. 805.

29 FLEURIOT DE LANGLE, *op. cit.*, p. 26.

30 D'AULNOY, *op. cit.*, pp. 233-234.

en Madrid el del Prado. No parece que se hiciera de manera espontánea, sino de forma programada y estudiada, y acorde a unas normas estrictas establecidas para la ocasión:

Hay ciertos días destinados al paseo. Todo Madrid va a él... Hay muchas damas, que sin ser de alto rango, van a estos paseos con las cortinillas echadas. Miran sólo por los pequeños espejos que hay en los manteletes de sus carrozas. Por la tarde vienen también grandes señoras de incógnito. Incluso se dan el gusto de ir al Prado a pie cuando llega la noche. Se ponen mantillas blancas, especie de velos de lana, que les cubre la cabeza, y están bordadas de seda negra. Sólo las mujeres corrientes y las que buscan aventuras la llevan, pero a veces, como os he dicho, hay damas de la corte que van con esta indumentaria. Los caballeros al verlas, ponen el pie en el suelo y les dicen requiebros. Pero a buen ataque, mejor defensa³¹.

Así pues, hay dos formas de entender el paseo; se puede ir con el marido sólo para dejarse ver, o bien se puede ir al caer la noche, con unas intenciones bien distintas. De nuevo en la oscuridad la indumentaria procura el anonimato y permite establecer relaciones secretas en la más estricta intimidad: «los hombres, cuando ya es de noche, se pasean a pie por el Prado. Abordan las carrozas en las que ven que hay damas, apoyándose en la portezuela y tirando flores y aguas de colonia sobre ellas. Cuando se les permite, entran en las carrozas con ellas»³².

Un viajero de final de siglo, Bourgoing, contempla a las mujeres durante el paseo, sorprendido por la uniformidad de sus vestimentas que le parecen tristes disfraces. Junto a las capas oscuras con que se envuelven los hombres, el paseo visto así parecería un desfile de fantasmas o máscaras. Pero no hay que olvidar que la máscara y el disfraz procuran el incógnito, facilitando así la diversión y los enredos amorosos. A Bourgoing, por el contrario, sólo le parecen una representación de la gravedad castellana³³. En cualquier caso, los paseos seguían estando de moda a principios del siglo XIX, y en Madrid seguía siendo el Prado el más frecuentado, según afirma Laborde³⁴. No hay duda de que el paseo era un espectáculo más, una forma de salir y de diver-

31 *Ibid.*, pp. 223-224.

32 *Ibid.*, p. 224.

33 BOURGOING, J. F., *op. cit.*, p. 974.

34 LABORDE, A., *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, Valencia, ed. Paris-Valencia, 1998, pp. 186-187.

tirse, y para las mujeres más atrevidas una excelente oportunidad de poner en juego sus dotes de seducción.

En el caso de las mujeres, cuyo deseo de libertad había ido creciendo durante siglos de encierro en casa y horas de ocio y aburrimiento, la asistencia a cualquier tipo de espectáculo era sobre todo la ocasión de salir al exterior, de observar y sentirse observada. Y este asomarse al exterior³⁵ era el primer paso para el encuentro amoroso, al estilo de los modelos de amor galante que proponían las comedias españolas de capa y espada, y toda la literatura clásica en general: amores arriesgados y secretos, en los que escapar de la vigilancia impuesta representaba un importante aliciente.

Por otra parte, existía el gusto por imitar lo extranjero, especialmente las costumbres francesas. La creciente libertad de la mujer española en el s. XVIII, que se refleja en sus cada vez más frecuentes salidas, le permitía encontrar nuevas ocasiones de relacionarse y de buscar el encuentro amoroso que la libraba del tedio doméstico, aunque quizá en contrapartida iba desapareciendo el romanticismo de lo prohibido. Hacia mitad de siglo, Coste d'Arnobat observa cómo las damas van acompañadas siempre por una especie de paje o *estudiante* «que leurs maîtresses occupent souvent à des emplois dont un galant-homme se chargerait avec plaisir»³⁶. A finales de siglo, la existencia del cortejo, que era el acompañante (¿o amante?) oficial de las damas de clase alta, era aceptada por todos, incluso por los maridos, ya que de lo contrario eran considerados poco modernos. El cortejo tenía acceso total a la casa de la dama, incluso a sus aposentos, la orientaba en su elección de la ropa o el peinado para cada ocasión, la acompañaba cuando salía, incluso debía atenderla cuando estaba enferma:

Los afortunados mortales a quienes las mujeres españolas se dignan enamorar y que se llaman «cortejos» son menos desinteresados, pero no menos asiduos que los chichisbeos de Italia. Tienen que demostrar su abnegación a todas horas, acompañar a su amada al paseo, a los espectáculos y hasta al confesionario. Más de una tormenta turba, sin embargo, la serenidad de esta unión. El más ligero incidente provoca alarmas. Una distracción pasajera se castiga como si se tratase de una infidelidad. Diríase que en España el

35 El tiempo muerto del encierro doméstico era peligroso, pues hacía nacer deseos de libertad que tenían como objetivo principal el encuentro amoroso. De la relación de la mujer con la ventana como punto de referencia para soñar con el exterior surgió la palabra «ventanera», todavía utilizada en el s. XVIII para describir a la mujer con tendencias deshonestas, como apunta MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, op. cit., pp. 177-180.

36 COSTE D'ARNOBAT, C. P., op. cit., p. 478.

demonio de los celos ha dejado en paz a los matrimonios y se ha refugiado en el seno del amor, ensañándose con el sexo nacido más para inspirarlos que para sentirlos³⁷.

Curiosamente, las estrictas normas del código amoroso conyugal se aplican ahora a las relaciones fuera del matrimonio: se exige fidelidad absoluta y los celos, expresión de la desbordada pasión que es el centro del tópico del amor español, aparecen a la mínima ocasión. La gran diferencia estriba en la posibilidad de llevar la iniciativa, en la libertad de elegir a un compañero con quien disfrutar de los mejores momentos:

... las mujeres, digo, gozan de entera libertad. Sus mantillas... al favorecer el misterio, aseguran la impunidad de las trapisondas amorosas. Eso de los amantes que, bajo el balcón de su invisible adorada, suspiraban sin esperanza de aliviar su doloroso martirio, con la guitarra como único testigo e intérprete de su dolor, ya no se ve más que en las comedias. Las «conquistas» son ahora menos penosas y menos lentas, los esposos más tratables y las mujeres más accesibles³⁸.

De este modo, a lo largo de este siglo y desde el estatismo más rancio del estrado, la mujer española evoluciona hacia un mayor dinamismo. Empieza a crearse nuevos espacios propios y explora lugares nuevos. Es una muestra de la profunda revolución que empieza a producirse en la mentalidad de las mujeres y en su concepción del amor, y que contribuye a modificar muchas antiguas tradiciones sociales. Y sobre todo empieza a emerger en el pensamiento femenino una nueva concepción de la felicidad, durante siglos prohibida bajo el peso de la tradición católica y los convencionalismos, que incluye abiertamente la búsqueda del propio placer.

37 BOURGOING, J. F., *op. cit.*, p. 992.

38 *Ibid.*, p. 991.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGOING, J.F., «Un paseo por España», in GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 933-1076.
- COSTE D'ARNOBAT, C.P., «Lettres sur le voyage d'Espagne», *Revue Hispanique tome LVI*, 1922, pp. 458-507.
- D'AULNOY, M., *Relación del viaje de España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- FLEURIOT DE LANGLE, *Voyage de Figaro en Espagne*, présenté et annoté par Robert Favre, Société Française d'Études du XVIIIe siècle, coll. «Lire le Dix-Huitième siècle» n° 4, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991.
- HUFTON, O. «Mujeres, trabajo y familia», dentro del volumen 3 «Del Renacimiento a la Edad Moderna», in *Historia de las mujeres*, DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), Madrid, Taurus, 2000.
- LABAT, J.B., «Viajes del Padre Labat en España», in GARCÍA MERCADAL (recopilación, traducción, prólogo y notas), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962.
- LABORDE, A., *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, Valencia, Paris-Valencia, 1998.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Lumen, 1981.
- MARTÍNEZ BURGOS, P., «Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España moderna», in DUBY, G. - PERROT, M. (dir.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000.
- PEYRON, J.F., «Nuevo viaje en España», in GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 719-932.

L'ESPACE DE LA FAUTE ET DE LA PRIÈRE DANS L'OEUVRE POÉTIQUE DE PIERRE JEAN JOUVE

ILDA TOMAS
Universidad de Granada

«O femme aux frisons fous comme est brune la terre» (*Mélodrame*)

Rude, cruelle, poignante et malséante, telle est la poésie de Pierre Jean Jouve, qui trouve sa tension dans une atmosphère —charnelle et mystique— d'Ancien Testament, sa pulsation dans l'écoulement, à travers les textes, des différentes humeurs organiques, sa finalité dans une recherche du salut tournée du côté des ténèbres, du côté du péché.

Poèmes violents, déchirés de contradictions, exaspérés d'obsessions qui nous roulent dans le sang, le sperme, la sueur, la lymphe, les matières fécales! Obscur et douloureux parcours d'une âme; «mauvaise distance» infranchissable qu'il lui faut cependant franchir à cet être «d'argile noire et [de] placenta sanglant»¹.

Les paroles de l'Ecclésiaste: «Tout y est vanité et poursuite du vent» —placées en exergue, dans «Songe», au début des *Noces*— renvoient, dans leur délimitation théologique, au climat de l'œuvre; elles nous introduisent d'emblée au cœur de la méditation sur laquelle Jouve a fondé sa poésie. Et, parce qu'elles impliquent absence d'impact et de densité, parce qu'elles appellent inévitablement les figures négatives de l'instabilité, du vertige, de la profondeur, de l'abîme, comment concevoir un espace alors que les mots crient le dénuement et le néant?

1 JOUVE, P. J., *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 195.

Pourtant, il y a bien charpente physique, géographie, tout un jeu de délimitations chargées de supporter une dramaturgie de l'espace: se multiplient villes, vallées, montagnes, rivières; s'étendent prairies, jardins, forêts; se dressent églises, tours, châteaux; se déploient le vent, la pluie, le vert des eaux et des herbes!

Toutefois, pour être disposé selon les perspectives du mal, cet espace —terre, ciel, végétaux, bêtes— pâtit des suites du péché originel. Et, dans la mesure où l'homme est pécheur et soumis au désespoir de la culpabilité, les livres poétiques de Jouve débouchent sur une aporie spatiale et existentielle: paysages, décors, localisations s'inscrivent dans le champ d'un rapport avec la faute et la mort qui les recouvrent, les imbibent, dérobent leur sens premier, les transforment, faisant d'eux, non plus des lieux, mais des forces, des états, des chiffrements, des images, des symboles:

La terre est seule et c'est son histoire première
 Bleue avec des nuages blancs d'éclatement
 La terre est nue dedans sa majesté première
 Elle est verte elle est rouge elle est femelle et sang
 Elle est crime et douleur malfaisance et caprice
 Opaque elle conduit les mains de la nature;
 Elle est remplie de notre pensée la plus triste
 Car elle est le madrépore des morts².

Impossible alors de s'insérer avec bonheur dans ces espaces pleins d'hostilité, malades, lestés «d'ingrédients noirâtres»³, comme s'ils partageaient l'odieuse malédiction de la faute. Toutes les réalités matérielles et naturelles sont révélatrices d'un indice de nuit et d'agonie ou bien sont disposés pour un acte rituel ou sacrificiel, en tout cas angoissant. Le soleil «de phosphore lourd / Chargé par les péchés et sourd» verse du sang⁴. Le tonnerre et le vent peuvent être interrogés et écoutés comme des voix: le premier saigne et sanglote alors que le second —le vent des tombes— «répond»⁵, les membres des statues baignent de sueur et l'on entend la malédiction du diable entre les roches.

L'inquiétude du ciel, le malaise de l'exsangue et du livide, les pleurs de la montagne et des maisons commandent le cérémonial de cette autre dimension, indéfectible et fondamentale, qu'est la mort, comme si, en eux, se

2 «La Vierge de Paris», *ibid.*, p. 491.

3 *Ibid.*, p. 472.

4 *Hymne*, *ibid.*, p. 651.

5 *Kyrie*, *ibid.*, p. 390.

signalait et se transmettait jusqu'au dehors quelque chose de la finitude de l'être. L'effusion du sang associée à cette thématique est telle que l'on ne sait, des éléments ou de l'homme, qui est le supplicié, car le «sang de la pierre» recueille le «noir de la nuit»⁶; les buissons vivants écorchent «l'esprit en ruisselets de sang»⁷ et la terre saigne: «Arbre nu dévorant, ô mère et terre et mort! / Ombre de longue histoire, bouche sanglante»⁸.

Le paysage atteint son sens plein au moment où, dans les images de sécrétion ou de saignement, il recrée les signes physiologiques d'une faillite humaine. Autrement dit, le vertige cosmologique traduit le malaise spirituel: il y a prise en charge par l'espace de la présence du mal. Jouve a confié au monde extérieur l'exploration de sa détresse intérieure, dans une homologie relationnelle entre l'homme et son environnement; il en fait un thème dogmatisé qui exprime les conflits qui déchirent son expérience: le mal de la matière s'identifie au mal de la chair!

Et, parce que la souillure convoque la violence, les images de combat et de mort polarisent cet univers et parlent de manque, de dégradation, de disparition. véritables signes prophétiques de ce qui consumera l'être. Un grand nombre de poèmes installe, dès le titre, les mots-clés de la tragédie: *Sueur de Sang* («Destruction», «L'Angoisse», «Mort et assassinat» ...), *Kyrie* («O Ange de la mort!») et *La Vierge de Paris* avec «Résurrection des Morts»... Mort ô combien proche d'une révélation puisque c'est par elle qu'il faut passer pour rejoindre le non-lieu de l'anéantissement: mort à soi-même, au monde, à Dieu à travers des images de larmes ou d'excréments comme si Jouve voulait revivre avec son corps la souffrance physique de Jésus! Le désir de chair est «désir de [...] mort»⁹: ici encore matière et morale s'entrelacent!

D'autre part, le poète s'accorde de recourir à quelques figures bibliques, légendaires, allégoriques où il peut enclorre ses hantises. Nul étonnement alors à ce que, dans ce milieu dégénéré et défiguré, il voie passer les quatre Cavaliers de l'Apocalypse, le cheval blanc, «piétineur de tombes», le cheval roux «de la punition», le cheval noir d'extermination, le cheval jaune enfin «toujours escorté de peste et de grêle»¹⁰, images de l'Anté-Christ à «casquette noire à visière». Circulent aussi des anges qui ne sont pas liés à des visions d'édens mais au discours de l'abîme et disent uniquement la destruc-

6 *Nuit des Saints*, *ibid.*, p. 507.

7 *Op. cit.*, p. 1089.

8 *Sueur de Sang*, *ibid.*, p. 207.

9 *Matière céleste*, *ibid.*, p. 315.

10 *Kyrie*, *ibid.*, pp. 406-408 et 411.

tion; se déversent les eaux «d'un déluge tirant / D'obscènes charniers seuls stupides abondants»¹¹. L'indice d'au-delà et de jugement dernier affecte tous ces thèmes au point que ne subsistent souvent qu'un «espace creux avec la mort dedans» voire même le «silence et l'éternel pour lieu»¹².

Il est normal qu'un univers aussi poreux aux grandes pressions de l'imaginaire, aussi malléable et altérable, soit la proie de la nuit —à la fois physique et spirituelle— nuit qui cumule les dimensions fuyantes de l'obscurité et de l'évidement. La nuit, à travers sa représentation chromatique, le noir, engendre déséquilibre et égarement: noires sont les montagnes, les solitudes, les essences de la terre, la pensée, le sexe et l'insondable intérieur; et le mal-être s'accroît lorsqu'elle engendre la dialectique insoutenable du noir et du rouge, de l'ombre et du sang:

Si les ombres sont plus profondes que du sang
 Ou si le sang est beaucoup plus profond que l'ombre
 Qu'il fait noir aux limites de ton sang rouge
 C'est ici qu'on entre dans la vierge nuit
 C'est ici qu'elle déchaîne ses lumières
 Fourmillante d'espace et d'espace et de nuit
 [...]
 C'est ici que tout naît et se lève et adore
 En néant dans le Rien et le Non de la nuit¹³.

Ce monde primaire symbolisé par l'opacité, la descente, la viduité est analogique d'une forme d'intériorité, ou plutôt il dénonce ce que la conscience clarifiante et purificatrice ne peut dominer, à savoir l'inconscient, les pulsions qui en jaillissent, orchestrées par Eros et Thanatos, désir et mort. Le jeu de correspondances entre l'extérieur et l'intérieur —le monde et le poète— explique cet échange d'attributs dont le degré de matérialité et d'allégorie se trouve habilement combiné à travers l'agencement des mots, des émotions, des images, à travers la manière d'établir constamment des relations d'équivalence, ces interférences entre la nature et l'âme, bref ces permutations entre un discours intérieur et un discours cosmique dont parlait déjà Baudelaire si prisé de Pierre Jean Jouve.

Les grandes montées de désir, de dégoût et d'indignation mêlent ainsi pulsations érotiques, obsessions visionnaires et prophétiques, craintes spiri-

11 *Diadème, ibid.*, p. 758.

12 *Moires, ibid.*, p. 1119.

13 *Matières célestes, ibid.*, p. 293.

tuelles, parce que, primordialement, «le Maître [est] en agonie toujours / Jusqu'à la fin du temps sous le ciel chaud»¹⁴, que sonnent les trompettes de Jéricho, que retentit l'injection «O lève-toi Lazare»¹⁵, puisque s'élèvent continuellement les voix du sang, du sexe et du chaos.

Ainsi se définit toute une physiologie de l'expérience, une scénographie imaginaire qui ramène au coeur du drame qui écartèle le poète, à la brûlure de son tourment charnel et mystique. C'est que le mythe théologique de l'origine s'alourdit d'une dimension psychanalytique: Jouve lui-même, dans un texte majeur intitulé «Inconscient, spiritualité et catastrophe» (avant-propos au recueil *Sueur de sang* publié en 1933), éclaire son domaine poétique. L'inconscient constitue le matériau qu'il va modifier en l'associant au sentiment de la faute:

L'homme moderne a découvert l'inconscient et sa structure; il y a vu l'impulsion de l'éros et l'impulsion de la mort, nouées ensemble, et la face du monde de la Faute, je veux dire du monde de l'homme, en est définitivement changée. On ne déliera plus le rapport entre la culpabilité —le sentiment fondamental au coeur de tout homme— et l'intrication initiale des deux instincts capitaux¹⁶.

Le couple freudien Eros et Thanatos quitte la sphère proprement biologique tracée dans *Au-delà du principe de plaisir* pour acquérir une portée spirituelle, par son raccord au sens du péché et à la recherche du salut. Les pulsions se mesurent à l'eschatologie; en un complexe fulgurant se rapprochent, jusqu'à se confondre, comme le souligne Jean Starobinski, «Eros, création poétique, chemin de la grâce et sublimation» (1987: LXXVII).

La catastrophe —ou instinct de mort de Freud— est la force de destruction apocalyptique qui se fonde sur l'éclatement du mal, c'est-à-dire sur la destruction de la spiritualité. Elle s'incarne notamment dans le nazisme, pressenti dès *Sueur de Sang*, saisi dans *Kyrie* —ce qui lui inspirera les quatre cavaliers marqués du doigt de Dieu et organisés selon des motifs médiévaux— et développé dans *La Vierge de Paris*. Les signes apocalyptiques en sont les bombardements, l'univers concentrationnaire, «l'étouffement des nations», les persécutions, la guerre «atroce» qui «enflamme en profondeur / L'immense matériel des villes et des chairs»¹⁷.

14 *Kyrie, ibid.*, p. 365.

15 *Diadème et Mélodrame, ibid.*, pp. 720 et 913.

16 *Sueur de Sang, ibid.*, p. 196.

17 *La Vierge de Paris, ibid.*, p. 560.

Mais si le mal historique figure ainsi chez Jouve, c'est le mal religieux et métaphysique qui l'emporte. Chaque fois, le poète interroge les causes de la calamité, cherche dans le frisson de sa propre affliction, se maudissant lui-même tant l'intuition du mal est inséparable de la culpabilité et de la souffrance:

Je suis coupable et de quoi le coupable
 Est-il coupable
 Est-ce d'objets de fer est-ce de chair suante
 Est-ce répétition
 Des actes bas qui m'a forgé coupable
 [...]
 Suis-je coupable pour être né ou né coupable
 Pour avoir produit une fois l'étoile filante
 Je suis coupable
 Comme un masque de gisant devant la loi
 Comme une âme ignorant la grâce qui est son âme...¹⁸.

Quoiqu'il en soit, la catastrophe collective lui permet de se livrer à un véritable exercice ontologique, qui prend la forme d'une réflexion sur la dialectique du Tout et du Rien, celle de Jean de la Croix: «Para venir a serlo todo / No quieras ser algo en nada», (avant-texte à «Nada», dans *Matière céleste*); l'âme se dépouille de tout, résolue à se perdre pour se retrouver entre les mains de Dieu; renoncer à tout, ne plus rien posséder pour tout obtenir! Le point de départ de cette poésie n'est-il pas la conscience angoissée de «l'absence du monde», vertige d'évanescence où tournoie l'âme pécheresse?

Rien ne serait prisonnier si tout
 Était mort à sa main et si tout son désert
 N'était toujours qu'un seuil
 A ce rien qui parfois fructifia en Tout¹⁹.

Le trouble, de l'espace comme de l'âme, s'éprouve partout. Mais ce scandale universel qu'est la guerre —«la faute nue du peuple impardonnable»— n'empêche que Jouve ne déploie, dans une attention à soi déculpée, sa connaissance personnelle de la douleur et de la faute, parce que pour lui ne cesse de retentir, «au milieu d'un fracas de pensées et de chair» le cri

¹⁸ *Kyrie, ibid.*, p. 390.

¹⁹ *La Vierge de Paris, ibid.*, p. 516.

de Gethsémani et que «sous les pieds de la terre / Dort la croix, à ce temps inclinée par la haine»²⁰. Le péché contre l'esprit (sottise, erreur, détestation) double le péché contre la chair, pendant que dans les églises Jésus est «pollué» et que dans les combats, il est «forniqué»²¹.

En fait, l'engagement social de Jouve —indépendamment des courants qu'il a côtoyés comme l'unanimité, le pacifisme et dont il a renié les premiers écrits— est toujours dépassé, distancé par son enrôlement intime si avivé; d'abord, par sa psychose de la faute, par la disgrâce de sa nature qui le pousse vers un érotisme forcené, vers la célébration permanente de la toison pubienne, autour de supports comme la fatale Lulu, empruntée à Alban Berg —«Ventre avançant l'énorme touffe / Forte et noire comme un péché / Que l'adoration étouffe»²²; vers l'exaltation de «l'oeuvre de chair», de l'autel de la jouissance; d'un Eros qui parfois remplace Dieu pour mourir dans un sacrifice satanique, misère métaphysique qui le rend dépendant d'Eros et de Psyché au point que le céleste tombe «dans les copulations»²³.

La faute ontologique est liée au «terrible fumier des plaisirs», d'où une conscience «coupable[s] de désir coupable[s] de néant» qui porte le péché tel un «glaive / Couvert de crachats tourné contre l'Esprit»²⁴.

Pourtant, cette postulation qui le jette vers le bas l'attire conjointement vers le haut: la chair et l'esprit, la chute et l'ascension, ces relations dialectiques le rattachent à l'antagonisme baudelairien entre les deux appels simultanés vers Dieu et vers Satan. De sorte que cette descente infernale dans des fantasmes sexuels exaspérés de douleur, d'erreur et de terreur —celle qui verse parfois dans les détails luxurieux et les parallèles déconcertants: les seins et les saints, les sacrements et l'excrément— s'illumine du fait qu'elle ne s'opère qu'en étroite connexion avec le divin, la béatitude, la grâce; à savoir cette intimité sordide, accablée par le vice et le manquement —en fait, une transcendance refusée— va donner accès à une transcendance véritable. Comme si le péché était garant du rachat et l'exigence de l'être engrenée à l'intérieur de l'horreur de vivre!

Si la faute constitue le fond existentiel de la condition humaine, elle est la condition même de l'alliance supranaturelle qui fait l'essence du mysti-

20 *Ibid.*, p. 536.

21 *Ibid.*, p. 565.

22 *Moières, ibid.*, p. 1046.

23 *Matière céleste, ibid.*, p. 287.

24 *Kyrie, ibid.*, pp. 362 et 391.

cisme. Les formules abondent qui célèbrent ce paradoxe: «Plus profond le péché, plus vraie est la lumière»²⁵ ou encore «Le péché ramène la vie»²⁶.

De la plongée dans la faute et de la traversée des sombres abîmes humains sourdent les vérités spirituelles. Jouve cite d'ailleurs cette maxime de Kierkegaard. «C'est seulement par le péché qu'on peut voir la béatitude». Du crime, de l'incompréhensible, du sang et de l'absence surgit une vision de vie, d'ascension et d'éternité. L'irréparable devient remède, du mal s'extrait le salut: s'opère ici, comme en tant d'oeuvres poétiques, le renversement imaginaire du précipice à la hauteur, des ténèbres à la lumière: «La nuit longtemps dévouée à la nuit / Tout à coup se poursuit dans l'ombre et devient azur»²⁷.

Pour mieux appréhender le sens et la valeur de ce revirement sur lequel repose toute l'entreprise de Jouve, il faut se placer au coeur de la contradiction et saisir l'être dans la pratique de ce qui le nie, à savoir ce «pivotement» ontologique qui rassemble en un seul geste le voeu de transcendance entre enfer et ciel, luxure et rédemption. C'est comprendre comment à travers le paradoxe de la plus furieuse imperfection se rouvrent les voies du pardon:

Nous derniers nous passons de la faute à l'émeraude
Et nous franchissons la cassure
Des liens aux non-liens de l'angoisse à l'azur
Toute grâce est cassure
Le péché noir creuse toujours l'abîme
Et notre grâce nuitamment suspend l'abîme²⁸.

Un tel univers ne connaît ni repos ni mesure, oscillant constamment entre l'espérance et l'angoisse, la concupiscence et le remords, entre «le feu de la chair / Et la blancheur du ciel, le refus de la honte / Et la tentation bienheureuse du désir»²⁹. D'où une même vision à travers l'ensemble de l'oeuvre poétique, quel que soit l'éclairage, à savoir l'incessant combat entre des pulsions incompatibles: à travers le mystère de sa propre fureur, le poète entrevoit le mystère de l'homme déchu et racheté.

Les poèmes de la dernière période, comme *Mélodrame*, tracent une suite de traits et de retraits, au sein d'une émouvante confusion, d'une lassitude,

25 *Ibid.*, p. 357.

26 *La Vierge de Paris, ibid.*, p. 513.

27 *Sueur de Sang, ibid.*, p. 235.

28 *Kyrie, ibid.*, p. 402.

29 *Moières, ibid.*, p. 1121.

de l'aveu d'une méprise et d'un «triste secret», voire d'une fiévreuse ignorance: «Le chant du cygne est chant de la mort, mais où va / Ton chant de pure absence?»³⁰. Pourtant, à ce moment de son parcours, loin du désespoir initial devant la vocation de l'homme pour la mort, devant sa nature ignominieuse, l'infamie de ses goûts dépravés, écartant l'Eros furieux, Jouve accepte la disposition bouleversante de la femme, «cette créature d'essence et de péché que dore / Un reflet sobre de conscience abandonnée», porteuse de l'abîme intérieur parce qu'elle provoque le spasme, la délicieuse souffrance de la volupté et s'associe à la transcendance. Il admet aussi que sa connaissance par l'érotisme débouche sur un manque d'être, voire sur un échec:

Laisse ô déjà perdue, et que je te bénisse
 Pour tous les maux par où tu m'as appris l'amour
 Par tous les mots en quoi tu m'as appris le chant³¹.

Ces énoncés conviennent d'une plénitude et d'une insuffisance alors même qu'ils établissent inmanquablement un lien avec la transcendance, exprimant certitude et incertitude, lubricité et dénuement d'où cette parole répétée, insistante, implorante par laquelle s'écoule l'impureté et qui conduit à la lumière: la prière. Forme dans laquelle se glisse fréquemment le poème de Jouve, elle représente bien la distance et la poursuite du divin. Certes, la parenté mystique de la poésie avec la prière a été maintes fois soutenue —en particulier en 1926 par l'Abbé Brémond qui en faisait le fondement de sa théorie de la poésie pure—. La régularité rythmique, les litanies répondent pleinement à la visée: «encadrer le mouvement de l'âme vers l'illimité dans la limite technique de cette parole humaine, qui est à la fois exaltation et retombée»³².

Quel meilleur moyen d'aller au-delà du péché, de sonder le mal, par le mouvement même de l'écriture, et de tenter d'en dégager le secret?

Grand Dieu je t'ai trahi
 Trois fois dans l'aube avec le chant du coq
 Trois fois dans la peur trois fois dans le plaisir
 Et trois fois dans l'oubli mais trois fois dans la mort³³.

30 *Mélodrame*, *ibid.*, p. 956.

31 *Ibid.*, p. 977.

32 LEMAIRE, H., *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 74.

33 *Kyrie*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 378.

A la fois exorcisme et exégèse, aveu et plainte, écho et appel, la prière comprend celui qui demande, ce qu'il demande et celui à qui il demande. Déjà Thérèse d'Avila y voyait, dans *Le Chemin de la Perfection*, l'unique moyen efficace pour atteindre à Dieu et Jouve, dans la lignée des grands mystiques, transpose ainsi dans le domaine du langage, ce qui est expérience criée, effroi vécu:

Il n'est rien à ce monde mort que la prière
Ouvrir le doux secret des chaudes prières
Qui trouvent mais ne nomment pas

Patienter avec la défaite et la lumière
Briser avec la chair brisée qui déjà rampe
[...]
Fer et larmes
Retrouver toute la hardiesse de la prière
Car il n'est rien à ce monde mort que prière³⁴.

Combien difficile s'avère-t-il de vouloir concilier la langage de l'inconscient, chargé d'un matériau rebutant et celui de la grâce! Qu'il est malaisé de transposer l'inextricable de la vie dans l'ordre de l'écriture symbolique, d'opérer la fusion du naturel et du surnaturel et de proférer l'ineffable —lesté de cruauté et de crudité— puisque c'est par la violence de la faute et de la mort, par la fulgurance allégorique que passe le trajet de la consolation et du salut!

Alors, la parole humaine semble en rémission devant les figures bibliques, mythiques ou liturgiques et l'oeuvre poétique chemine tragiquement dans la matière des mots, car extraire du mal, du déchirement le principe d'une lumière ne peut qu'engendrer une alchimie particulière, celle du mot et de l'image. Tout s'abolit d'abord dans l'absence, la carence de l'âme et la vanité du verbe, comme si écrire consistait à briser l'expression avant de la recharger; et comment la détruire, si ce n'est par le silence, la nuit, la mort?

O parole humaine abolie
Dont les ors ont nié l'abîme!
Dans l'abîme les ors te nient
[...]
Si mes mots n'ont pu même dire
Ton nom, Souffle, nourri d'absence,

34 *La Vierge de Paris*, *ibid.*, p. 498.

Dans la ruine je n'eus qu'un bien
Nier le non dans ta présence³⁵.

Cet abîme, ce mutisme, ce manque, les mots en sont pleins qui attendent de surprendre l'issue poétique qui en permettra la libération. L'aboutissement, c'est le langage de la prière, de la prophétie, de la proclamation; c'est leur orchestration dans une syntaxe fuguée, aux accents d'oratorio ou de motet qui soumet le vers à des convulsions, des secousses, des repentirs, des harmoniques et des pauses, rappelant l'importance primordiale pour Jouve des influences musicales. Celles-ci ne parviennent-elles pas jusqu'à l'inconscient, saisi dans la seule durée des sons qui sont autant de clefs pour atteindre à l'unité mystique du monde: «le son touche au mot par les arbres du soir / L'essence arrive à Dieu dans la langue des ondes»³⁶? La musique, à la fois immédiate et transcendante, reflète le gouffre abyssal de l'affectivité et convertit aisément le réel en mythe. Innombrables sont les transpositions musicales, du moins les utilisations d'oeuvres vocales et dramatiques, opéras de Mozart et d'Alban Berg. Supports pour le travail poétique, qu'il s'agisse de scènes, d'émotions, de métaphores, de personnages; cadences irrégulières, interrompues de silences, contrepoints entre le rythme et les images, harmoniques, retour des thèmes ainsi que leur transformation, incessante, répétée, martelée: «Nuit des Saints» varie sur la trame du *Cantique des cantiques* et nombreux sont les poèmes doubles, l'un étant la variante de l'autre: dans *Moires* se succèdent diverses Lulu I, II, III...

Contre la linéarité de l'écriture, Jouve préfère les discontinuités et les ruptures —celles qui séparent la chair et l'esprit, l'amour de soi et l'amour de Dieu— en fait, tout ce qui assure la permutation de l'expérience avec la vision et autorise l'accès au non-dit par le biais de l'analogie et du symbole parce que la poésie est exploration de «l'éternité obscure»³⁷.

Et c'est pourquoi elle pose le délicat problème des rapports avec le mysticisme; comment le dire poétique peut-il exprimer le Divin, l'inexprimable; comment l'impact esthétique ne supprime-t-il pas la visée religieuse? Et cette oeuvre met en communication avec un au-delà du sens et du mystère, à travers images et signes que renferment les autres textes, littéraires, historiques, évangéliques; Baudelaire, Mallarmé, Hölderlin, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix; les scènes de la Passion ou de l'Apocalypse. Autant d'éléments d'un vaste contrepoint qui débouche sur différentes voies, étaye l'éla-

35 *Ibid.*, pp. 516-517.

36 *Mélodrame*, *ibid.*, p. 929.

37 *Hymne*, *ibid.*, p. 655.

boration et l'essor du verbe poétique; ample intertextualité qui n'a rien d'un jeu de reconnaissance artistique mais, par la multiplication des fusions, rappels, emprunts, variations, échos, ouvre sur toute une profondeur de souffrance à travers laquelle se dévoile l'éternel chemin désespéré de l'espérance!

Il y a chez Jouve adhésion mystique à la valeur ontologique du Verbe, ce que Paul Claudel définissait comme «une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle»³⁸ préexistant aux mots, au sens et inhérent au vers. Poésie atroce, lancinante et douloureuse, expression de la misère théologique et du sacré, à la fois hymne et prière, c'est-à-dire autre chose qu'une simple technique, un lourd labeur de l'âme qui convertit cette oeuvre en quête de la transcendance alors que se confondent les formes de l'écriture avec la signification métaphysique, ce que Jouve écrivait de Baudelaire: «*Dans l'acte des mots* du Poète est sa mystique et se révèle aussi sa magie»³⁹.

Cette magie que Jouve reconnaît au poète des *Fleurs du Mal* ouvre à une dimension quasi inaccessible du sens, cet entre-deux de la parole et de l'indicible, par-delà le goût apocalyptique de l'imagination et le tragique de la vision qui compose la prophétie poétique.

Cette oeuvre de «passion fureur et douleur et sagesse»⁴⁰ inverse la charge d'angoisse en potentialité créatrice et sanctificatrice, visant à traduire une vérité qui distance les données de la conscience et, même si subsiste l'interrogation déchirante et jamais apaisée du poète sur la part de rhétorique inhérente à tout art, Jouve revendique pour ses poèmes une valeur de connaissance —l'énigme de l'être—, le dégagement d'une essence, une approche de l'inconnu grâce à l'écriture. Tout est signe de Dieu, émane de Dieu, renvoie à Dieu; le Dire du poète veut coïncider avec le Verbe de l'Absolu et cette poésie sous-tend une révélation et une rédemption qui dépassent l'accomplissement dans l'ordre du langage:

Ainsi notre art d'amour encombré de mystère a-t-il une
seule ouverture creuse et sacrée
A-t-il une seule limite a-t-il une seule montée
Qui à l'envers de la vie humaine est éther de révélation
Tout éternel, exultate, oeuvre et déification⁴¹.

38 CLAUDEL, P., *Positions et Propositions I*, Paris, Mercure de France, 1928, p. 10.

39 JOUVE, P. J., *Tombeau de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942, p. 37.

40 «Mélodrame», in *Œuvre I, op. cit.*, p. 968.

41 *Ibid.*, p. 947.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CLAUDEL, P., *Positions et Propositions I*, Paris, Gallimard, 1928.

JOUVE, P. J., *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987.

— *Tombeau de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942.

LEMAIRE, H., *La Poésie depuis Baudelaire*.

LA VIVENCIA DEL COSMOS EN GUY DE MAUPASSANT

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Guy de Maupassant es un autor que, como muchos otros, ha sufrido los beneficios de la popularidad. Quiero decir con esto que, el hecho de haber vendido tantísimos miles de ejemplares, ha provocado que una parte de su obra sea tan conocida como ignorada otra parte de ella. El Maupassant de la novela y el cuento ha eclipsado otros aspectos de su producción que, además de ser interesantes por ellos mismos, resultan indispensables para comprenderlo en profundidad y con rigor, así como para conseguir una preciosa información de primera mano sobre el devenir ideológico, estético o socio político de la Francia de finales de siglo.

Parece que, tanto para la crítica como para el público, Maupassant no haya escrito más que *El Horla*, *Boule de Suif*, o *Bel Ami*. En realidad, además de sus trescientos cuentos y sus cinco novelas, Maupassant escribió una recopilación de versos, 7 obras de teatro, unas doscientas crónicas periódicas, dos estudios críticos, ocho prefacios a obras diversas y 3 libros de viaje. Si bien es cierto que ni sus versos ni su labor como dramaturgo son muy relevantes, no ocurre igual con las crónicas o estos relatos de viajes que vamos a analizar someramente.

LOS LIBROS DE VIAJES

Se trata de tres obras que recogen, de manera diferente, descripciones y reflexiones surgidas a lo largo de diferentes viajes que Maupassant realizó bien por placer —más bien por necesidad, como veremos— bien por su trabajo como cronista.

Au soleil (1884)

Sur l'eau (1888)

La vie errante (1890)

El título de cada uno de ellos es más explícito de lo que parece a primera vista.

Au soleil

Este libro está escrito durante los primeros viajes de Maupassant por el norte de África, —Argelia, concretamente. Al margen del protagonismo de Argelia en la política colonizadora francesa de finales de siglo, había algo en el continente africano que atraía poderosamente a Maupassant.

Moi, je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du Désert ignoré. (...) Je voulais voir cette terre du soleil et du sable en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière¹.

Las primeras páginas de este libro nos aclaran el motor del viaje, el que siempre impulsaba a nuestro autor a salir de su casa, de su ciudad, de Francia, acaso de sí mismo y de los demás: la huída:

La vie si courte, si longue, devient parfois insupportable. Elle se déroule, toujours pareille, avec la mort au bout. On ne peut ni l'arrêter, ni la changer, ni la comprendre. Et souvent, une révolte indignée vous saisit devant l'impuissance de notre effort. Quoi que nous fassions, nous mourrons! (...) Alors on se sent écrasé sous le sentiment de l'éternelle misère de tout, de l'impuissance humaine et de la monotonie des actions. (...) Quand on est las, las à pleurer du matin au soir, (...) il faut partir (...) (A.S., pp. 1-2)².

Huir del otro y de los otros metonimizados en el espacio que ocupan, abandonarse en un espacio distinto, capaz de engullir y adormecer el espíritu, de devolver al yo al estado natural. Maupassant, tan proclive, incluso patológicamente hablando, a los extremos, busca espacios igualmente dia-

1 MAUPASSANT, G., *Au soleil*, texto en soporte informático en <http://www.maupassant.free.fr>, p. 2. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (A.S., p. x).

2 No es por tanto gratuito que el primer capítulo del libro *La vie errante* se titule «Lassitude».

lécticos que le permitan sentir sin pensar: el agua del mar (*Sur l'eau*) o el desierto (*Au soleil*).

Au soleil está recorrido por una sutil identificación del yo con el desierto³ y con el sol, de tal modo que el título bien podía traducirse como «La Nada».

El sol aparece constantemente personificado como un agente de muerte y devastación, un soberano todopoderoso encargado de hacer de esa tierra la nada más absoluta:

Le roi d'Afrique, le soleil, le grand et féroce ravageur a mangé la chair de ces vallons (...) (A.S., p. 6).

... au-dessous de cet autre maître du vaste pays qu'il tue, le soleil, le dur soleil. (...). Cette fois il a tout vaincu, tout pulvérisé, tout calciné, ce feu qui remplace l'air, emplit l'horizon (A.S., p.16).

Maupassant, como tantos otros intelectuales de la época, huérfanos de un Dios aniquilado por el positivismo materialista, intenta colmar ese vacío existencial ideológica, estética y vivencialmente con su fusión con el cosmos. El desierto le ofrece una polivalencia simbólica inigualable: por un lado representa esa nada primigenia —Le désert (...) quelque chose comme le commencement d'un univers! (A.S., p. 18) —o esa nada final —L'énorme soleil s'élève au-dessus de cette terre qu'il a dévasté, et il semble déjà la regarder en maître, comme pour voir si rien de vivant n'existe plus. (A.S., p. 23), y por otro lado le brinda la posibilidad de saciar esa sed de absoluto: Ce paysage ... désolé, suffit à l'œil, suffit à la pensée, satisfait les sens et le rêve parce qu'il est complet, *absolu* (...). (A.S., p. 24)

Nos encontramos con un hombre desgarrado, fragmentado —como veremos más adelante— que busca obsesivamente la plenitud, la armonía perdida.

Siguiendo la tendencia estética de finales de siglo que llevó a considerar el espacio como metáfora o metonimia del yo que lo habita, observamos cómo Maupassant proyecta en los pobladores del desierto características similares a las del espacio. Los nómadas suponen para el autor normando el

3 La imagen del desierto ya apareció antes en su correspondencia, así como en sus crónicas; en ambos casos repite la misma cita de Flaubert: «... je reste persuadé de l'éternelle vérité de cette phrase de mon maître, le seul être que j'ai aimé d'une affection absolue (...) je parle de Gustave Flaubert: «Sale invention que la vie, décidément. Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne» (Carta a Gisèle d'Estoc, enero 1881).

ideal ontológico y existencial del estoicismo que él inútilmente persigue, sin conseguir vivir plenamente de acuerdo a sus principios:

Peuple étrange (...) Il passe sur la terre sans s'y attacher, sans s'y installer. (...) Les Arabes passent, toujours errants⁴, sans attaches, ..., indifférents à nos soucis, comme s'ils allaient toujours quelque part où ils n'arriveront jamais (A.S., p.p. 25-26).

Finalmente el espacio del desierto es el campo de experimentación más adecuado para demostrar las limitaciones del conocimiento humano, de base esencialmente sensorial. El modelo epistemológico basado en el sensorialismo es, para Maupassant, tremendamente limitador y engañoso. Y ¿qué mejor espacio para que los sentidos perciban cosas que no son que el desierto y sus espejismos? Una llanura de sal que parece un lago, las dunas que corren como si fueran olas, ecos de tambores inexistentes... Veremos más adelante la traducción poética de esta idea.

Por todo esto el desierto africano es uno de los lugares más próximos al devenir existencial y estético de Maupassant, aunque no es el único.

Sur l'eau

Es éste un título recurrente en nuestro autor, pues ya lo utilizó en 1881 para uno de sus mejores cuentos. No descubrimos nada si mencionamos la obsesión de Maupassant por el elemento acuático, en sus más diversas manifestaciones. Ya sean los ríos, los pantanos, el bravo Atlántico normando o el pacífico Mediterráneo, Maupassant se siente irremediamente atraído por el agua. El viaje que recoge este libro es un pequeño crucero de apenas diez días que Maupassant hizo en su barco por las costas mediterráneas. El soporte del mismo es por tanto el mar. Sin embargo, este medio está muy lejos de ser una mera coartada estética; la presencia del agua se adentra en los recodos más existenciales y ontológicos del autor. La afinidad que Maupassant siente por el agua parte de dos circunstancias básicas:

- El carácter inestable del agua, que Maupassant reconoce como propio, frente a la estabilidad y solidez de la tierra. Maupassant sufrió en propia carne las convulsiones ideológicas de finales de siglo: las expectativas despertadas por el materialismo y el desarrollo científico, las frustraciones que siguieron, la respuesta nihi-

⁴ Volveremos más tarde sobre la consideración del viaje como errancia más que como trayecto.

lista, la emergencia del espiritualismo posterior, etc. El autor normando no pudo superar la ansiedad que muchos —Zola, por ejemplo— experimentaron por recuperar el equilibrio perdido, por encontrar un ideal de eclecticismo estético y existencial. Si en el caso de Zola ese sueño de superar la perpetua dialéctica desgarradora era el de la reunión de los principios material y espiritual, de lo real y lo simbólico, en Maupassant se traduce en la asunción de lo irracional en lo racional, del otro y los otros en el yo. Esta búsqueda perpetua, más y más obsesiva a medida que pasan los años, hace crecer en él un sentimiento de inestabilidad, de precariedad similar al que se tiene cuando se está en un medio que nos es ajeno. Por eso Maupassant hizo de ese medio, el agua, la metáfora de la existencia.

- Por otra parte, en Maupassant se hace evidente la imagen del barco mecido por las olas como recreación de ese espacio primordial y protector del claustro materno.

Moi je flotte dans un logis ailé qui se balance..., petit comme un nid, plus doux qu'un hamac et qui erre sur l'eau, au gré du vent, sans tenir à rien⁵.

El mismo movimiento que da la sensación de inestabilidad, provoca también una sensación de delicioso abotargamiento, de protección; el *regressus ad uterum* es para él la manera de superar la desgarradora dialéctica, es, de nuevo, la tentación de la nada⁶.

Nous voilà glissant sur l'onde, vers la pleine mer. La côte disparaît; on ne voit plus rien autour de nous que du noir. C'est là une sensation, une émotion troublante et délicate: s'enfoncer dans cette nuit vide, dans ce silence, sur cette eau, loin de tout. Il semble qu'on quitte le monde, qu'on ne doit plus jamais arriver nulle part, qu'il n'y aura plus de rivage, qu'il n'y aura pas de jour (S.E., p. 17).

Esa nada acogedora asociada a la muerte, como vimos en *Au soleil*, está perfectamente recreada en la la bellísima historia que Maupassant cuenta sobre la muerte del violinista Niccolò Paganini. Consciente de la fuerza esté-

5 MAUPASSANT, G., *Sur l'eau*, texto en soporte informático en <http://www.maupassant.free.fr>, p. 5. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (S. E., p. x).

6 No fue Maupassant, ni mucho menos, el único que se sintió tentado por el nihilismo —Zola, Huysmans—, aunque sí fue, sin embargo, uno de los que sucumbieron a él.

tica de sus imágenes, Maupassant relata la peregrinación por mar del hijo del excéntrico músico con el cadáver de su padre en busca de una tierra donde sepultarlo, reposo que sistemáticamente se le negaba en todos los puertos a los que arribaba. Por fin lo encontró, pero no fue en tierra firme, sino en el islote de San Ferreol: el mar le dio el reposo que le negaban los hombres.

C'est sur cet écueil bizarre, en pleine mer, que fut enseveli et caché, ..., le corps de Paganini. L'aventure est digne de la vie de cet artiste génial et macabre, qu'on disait possédé du diable, si étrange ..., un être de légende (...). (...) son fils embarqua sur un navire le cadavre de son père (...). Il restait donc en mer, berçant sur la vague le cadavre du grand artiste bizarre que les hommes repoussaient partout. Il ne savait plus que faire, où aller, où porter ce mort sacré pour lui, quand il vit cette roche nue de Saint-Ferréol au milieu des flots. Il y fit débarquer le cercueil qui fut enfoui au milieu de l'îlot (S.E., p. 6).

Los dilemas maupassantianos —ser o no ser, razón o inconsciencia, el otro o el yo— se traducen en términos espaciales, cósmicos, perfectamente representados por la alternancia entre tierra y agua. La estructura de este viaje se basa en la sucesión de atraques en puertos y salidas al mar. La tierra es la morada de los otros entendidos socialmente, aquellos de los que huye Maupassant y a los que, no obstante, vuelve irremediamente cuando la soledad del mar —morada del otro ontológico— amenaza con apoderarse de él. Esta morfología tiene claras consecuencias narrativas: los fragmentos que transcurren en tierra son proclives a reflexiones socio-culturales, políticas, antropológicas, etc⁷, mientras que los fragmentos que tienen lugar en el mar, provocan preferentemente reflexiones existenciales y ontológicas. Esto se explica porque dada la íntima conexión que Maupassant tiene con el elemento natural, y sobre la que volveremos, la emergencia de lo más profundo del yo solo tiene lugar en contacto con el cosmos, aunque más que contacto deberíamos hablar de verdadera comunión, de momentos epifánicos en los que el yo se disuelve en el espacio natural.

7 Merecería la pena un estudio más detallado sobre la estructura narrativa de *Sur l'eau*. Avancemos aquí que se nos presenta como un diario íntimo, haciendo un excesivo hincapié en este particular, cuando, en realidad, casi el cuarenta por ciento del libro es producto de la «auto intertextualidad», es decir, la transcripción, a veces literal, de otros textos anteriores del mismo autor. Pues bien, estos textos, calcos de sus crónicas periodísticas, se corresponden siempre a momentos en los que Maupassant está en tierra y visita algunas ciudades.

La vie errante

Da cuenta este libro del viaje que hizo Maupassant junto a su mayordomo y posterior biógrafo, François Tassart, por la costa italiana —por mar— y por el norte de África —por tierra—.

El título nos da una clara idea de cómo entender el viaje en Maupassant. Es evidente que en él lo verdaderamente importante es el lugar del que se parte, más bien del que se huye, según vimos más arriba. Huída por voluntad propia, por no poder asumir la alteridad social (aunque tampoco la alteridad existencial).

Una huída sin destino concreto, un viaje entendido más como errancia que como trayecto, como un ir y venir del yo a los otros⁸ (pero también del yo al otro) ya que fatalmente se vuelve siempre al punto de partida. La alteridad se genera como altamente conflictiva y plural, porque ¿qué o quién es el otro para Maupassant?

- Es el conjunto social con el que está vinculado por una relación de afinidad y rechazo.
J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop⁹.
- Es esa parte de sí mismo, oscura, nihilista y desesperada que se pasea por la locura y la muerte.
- Es también ese otro extranjero encontrado en sus viajes y que, tanto en *La vie errante* como en *Au soleil*, está representado por el árabe. Este libro es un repaso de ese otro, de su religión, su civilización, su espacio. Lo oriental, meridional, islámico y africano definen a esa raza superior que ha sabido mantenerse el armónico equilibrio con la naturaleza, por oposición a lo occidental, septentrional, católico y europeo de la civilización moderna, vacía y decadente.

8 En la misma carta a encontramos un ejemplo de esa tensión existencias que le atrae y le aleja de los demás: «Je bois de l'air qui vient du désert et je dévore de la solitude. C'est bon et c'est triste. Il y a des soirs où j'arrive dans des auberges africaines, une seule chambre blanchie à la chaux, et où je me sens sur le cœur le poids des distances qui me séparent de tous ceux que je connais et que j'aime, car je les aime (...). (...) ces bruits étaient si lugubres, donnaient tellement la sensation de la solitude définitive, de l'impossible retour, que j'en ai eu froid dans les os. (...) J'ai eu ces jours-là un inexprimable mépris pour les civilisés (...). Il en est toujours ainsi loin de tout, des gens et des événements» (Carta a Emile Straus, 1888, escrita durante el viaje por Argelia recogido en *Au soleil*).

9 MAUPASSANT, G., *La vie errante*, texto en soporte informático en <http://www.maupassant.free.fr>, p. 1. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (V.E., p. x).

EL COSMOS MAUPASSANTIANO

Partamos de la base, ya enunciada, de que el yo maupassantiano vive en perpetuo estado de inestabilidad y precariedad representado simbólicamente por el viaje como búsqueda de un imposible asentamiento definitivo.

El yo de Maupassant se nos muestra heredero del realismo romántico autobiográfico de principios de siglo, no sólo en el sentimiento de expulsión del espacio de la Historia¹⁰ sino también en la recreación del espacio natural como refugio momentáneo, como lugar de plenitud existencial y estética. Su huída de lo histórico viene determinada, como dijimos, por su inadaptación a «los otros» y al conjunto de la sociedad con sus reglas, sus hábitos y su estética, del todo inaceptables para nuestro autor. Pero en el pretendido refugio del yo, acecha «el otro», monstruo mental surgido de la soledad, que obliga a Maupassant a volver de nuevo al espacio del que huía. Y así en una ciclicidad *ad eternum*.

En las páginas siguientes vamos a esbozar un análisis del espacio natural en sus libros de viajes, sin olvidar, no obstante, que la naturaleza adquiere gran parte de su significación por oposición al espacio de la civilización. Para ello seguiremos un doble camino:

- La vivencia del elemento natural, es decir, la ensoñación que el yo lleva a cabo en función de una circunstancia existencial determinante: la bipolaridad.
- La recreación estética del cosmos, su poetización.

La vivencia bipolar y el elemento natural

No pretendemos en absoluto hacer una interpretación psicoanalítica de la obra de Maupassant. Sin embargo, creemos que, siguiendo la trayectoria del texto al autor y no viceversa, podemos encontrar una respuesta psicológica a ese movimiento dialéctico que lo lleva de un extremo al otro: de la razón al instinto, de la tierra al mar, de la sociedad a la soledad, de la naturaleza salvaje a la ciudad, y viceversa. Este movimiento influye poderosamente en su vivencia del cosmos y contribuye a la explicación de la exaltada comunión que Maupassant experimenta con la naturaleza.

El trastorno bipolar es una psicosis por la cual los enfermos sufren la continua alternancia de episodios de euforia extrema y episodios de pro-

¹⁰ El espacio de la sociedad civil se refiere únicamente al espacio de la moderna Europa del norte. Escapa a esta denominación el espacio la Europa meridional y el espacio africano.

funda depresión. Catalogada por Freud dentro de las psicosis narcisistas, parece tener un alto componente de carga genética y biológica, aunque no hay que descartar causas psicológicas o vivenciales que puedan incidir en esta enfermedad. Los períodos de «manía» (o euforia) se caracterizan por una exaltación sin límites, por la impresión de poder gozar de todo y de que todo está permitido, por un aumento de la energía, la vitalidad y la capacidad sensorial. Por el contrario, las fases depresivas hunden a la persona en un inmenso vacío solo poblado por sensaciones de desesperanza y pesimismo, por pensamientos de muerte e inutilidad de cualquier acción, además de síntomas físicos como migrañas y otros dolores crónicos.

La familia de Maupassant —su madre y su hermano Hervé— sufrieron varios trastornos psicológicos, no diagnosticados en la época, que atormentaron desde joven a un Maupassant que se veía condenado a padecerlos. La sombra de la locura planea sobre la persona y la obra del autor normando, combinando la obsesión personal con el motivo estético¹¹. Esto nos hace pensar que existiera, en efecto, un sustrato de herencia genética que predisponía a nuestro autor a padecer algún trastorno que bien pudiera ser el de la bipolaridad¹².

Aplicando las características formales de esta psicosis a la obra de Maupassant, podemos definir sus dos extremos del siguiente modo:

- Extremo de euforia: sensorialismo y vida natural, epicureísmo, optimismo, sentir, gozar.
- Extremo depresivo: nihilismo y ciudad, pesimismo, estoicismo, pensar, padecer.

Certes, en certains jours, j'éprouve l'horreur de ce qui est jusqu'à désirer la mort. Je sens jusqu'à la souffrance suraiguë la monotonie invariable des paysages, des figures et des pensées. La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte, la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût, la pauvreté des êtres humains m'anéantit.

11 Además de los numerosos cuentos que tocan el tema, veamos un ejemplo extraído de *La vie errante*. Maupassant relata su visita a un manicomio en Argel: «Je voulus passer en revue ces déments effrayants et admirables (...). Puis, en voici un vieux qui rit et nous crie ...: —Fous, fous, nous sommes tous fous, moi, toi, le médecin, le gardien, le bey, tous, tous fous! (...) —Oui, oui, toi, toi, toi, tu es fou. (...) Je m'en vais troublé d'une émotion confuse, plein de pitié, peut-être d'envie, pour quelques-uns de ces hallucinés, (...)». (V.E., pp., 46-47).

12 Aunque quizá el miedo a padecerlo fuera más obsesivo y alienante que el mismo hecho de sufrirlo.

En certains autres, au contraire, je jouis de tout à la façon d'un animal. (...) mon esprit ... s'élance à des espérances qui ne sont point de notre race, et puis retombe dans le mépris de tout, après en avoir constaté le néant, mon corps de bête se grise de toutes les ivresses de la vie (S.E., p. 18).

Lo curioso es que, a diferencia de otros estados de alteración mental, la ciclotimia o bipolaridad puede tener una clara versión existencial y estética: el tema del otro en lucha con el yo, otro agazapado y amenazante, dispuesto a abalanzarse sobre el yo y devorarlo¹³. Ese «otro» tan obsesivamente presente en Maupassant, aparece recreado sensorialmente como otra mirada, otra voz, un reflejo, o lo que es más interesante, ligado a la condición de escritor:

Pourquoi donc cette souffrance de vivre alors que la plupart des hommes n'en éprouvent que satisfaction? Pourquoi cette torture inconnue qui me ronge? (...) C'est que je porte en moi cette seconde vue qui en même temps la force et toute la misère des écrivains, J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est (...) parce que, sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée. (...) voici en quoi l'homme des lettres diffère de ses semblables. (...). Il semble avoir deux âmes, l'une qui note, explique et commente chaque sensation de sa voisine, l'âme naturelle (...): et il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres (S.E., p.p., 23-24).

Traduciendo esta particular y dolorosa circunstancia vital a términos literarios, podemos concluir que la fase de euforia aparece casi siempre vinculada con la naturaleza, acaso provocada por ella. Estos momentos expansivos se desarrollan en la soledad del elemento natural, tan lejos de los hombres como de la condición humana, metonimizada en la ciudad. Huir de la ciudad es huir de la razón, es abrazar el instinto y los sentidos, y hundirse en la naturaleza.

Il semble que quelque chose de ce calme éternel de l'espace descend et se répand sur la mer immobile, (...). C'est quelque chose d'accablant, d'irrésistible, d'endormeur, d'anéantissement comme le contact du vide infini. Toute la volonté défaille, toute pensée s'arrête, le sommeil s'empare du corps et de l'âme (V.E., p. 4).

13 Es la base del cuento *Le Horla*.

Vaciado de sí mismo, «limpiado» del otro racional¹⁴, el yo está ya preparado para absorber el universo en todos sus estados materiales. Y esa limpieza conlleva también el destierro de las facultades epistemológicas.

J'aime le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde Comme un cheval et l'eau limpide ...comme un poisson. Je sens frémir en moi quelque chose de toutes les espèces d'animaux, de tous les instincts (...). (...) J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit (...): les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, (...). (...) je retourne à la vie primitive. Quand il fait beau comme aujourd'hui, ..., je ne suis plus le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses! (S.E., p. 18).

Para Maupassant, en franca contradicción con las tendencias de su tiempo, se impone el regreso al estado natural pasando necesariamente por el abandono del motor epistemológico (en su época basado en la información suministrada por los sentidos): no se trata de conocer sino de sentir, no de aprender sino de experimentar. Porque la naturaleza nos abrumba con su inmensidad inexplicable y cualquier intento por abarcarla con nuestros conocimientos, no hace sino desvelar la pequeñez y mediocridad de nuestras posibilidades, con el consiguiente desconsuelo. La visión del mundo para Maupassant ha dejado de ser antropocéntrica. Una de las razones por las que Maupassant es incapaz de asumir la alteridad histórica es por ese empeño — patético— del hombre finisecular en creer que podrá descifrar los enigmas del universo y así conocerlo plenamente. Para él es un hecho que tal extremo nunca llegará, es inútil intentarlo en vano, como un pájaro que se golpea una y otra vez contra el cristal. La solución es abandonar esa idea y gozar simple y primitivamente del cosmos sin querer explicarlo¹⁵.

Recreación estética del cosmos

La estética de Maupassant aplicada al espacio se mantiene perfectamente coherente con su vivencia del mismo. Como vimos más arriba, el modelo epistemológico derivado del positivismo, heredero en cierto modo del sensuismo del XVII, se basa en la información suministrada por los sentidos;

14 «Ce jour tranquille de flottement avait nettoyé mon esprit (...)» (V.E., p. 4).

15 «Il faut sentir, tout est là, il faut sentir comme une brute pleine de nerfs qui comprend qu'elle a senti et que chaque sensation secoue comme un tremblement de terre, mais il ne faut pas dire, il ne faut pas écrire, pour le public, qu'on a été ainsi remué» (Maupassant, carta a Émile Straus, 1888, escrita desde África).

pero para Maupassant el conocimiento en tanto que «conocimiento sensorial» es prácticamente una quimera porque los sentidos son muy limitados, variables y confusos.

Mais l'Intelligence a cinq barrières entrouvertes et cadenassées qu'on appelle les cinq sens, (...). L'Intelligence, ..., ne peut rien savoir, rien comprendre, rien découvrir que par les sens. Ils sont ..., les seuls intermédiaires entre l'Universelle Nature et Elle. (...). Les sens sont au nombre de cinq, rien que de cinq. Ils nous révèlent, ..., quelques propriétés de la matière environnante qui peut, qui doit receler un nombre illimité d'autres phénomènes que nous sommes incapables de percevoir (V.E., p.p., 7-8).

Según nuestro autor la función de los sentidos es la de sentir y no la de comprender. De ahí que, en su comunión con el espacio natural —una comunión ajena al proceso cognoscitivo y racional— sean los sentidos los principales protagonistas. La naturaleza se degusta, se palpa, pero sobre todo se ve, se oye y se huele. A pesar de que el sensorialismo es una de las bazas de la escritura naturalista, pensamos que la subversión estética de las percepciones es uno de los caminos que marcan la transición de presupuestos naturalistas hacia otros claramente simbolistas. Veamos a este respecto el segundo capítulo de *La vie errante* titulado «La Nuit».

Descansando sobre la cubierta del barco, Maupassant oye una música lejana que viene a él mezclada con aromas de la costa. Esta estimulación sensorial desencadena una interesante reflexión:

Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique ou si j'entendais des parfums (...). (...) je me demandais comment un poète moderniste, de l'école dite symboliste, aurait rendu la confuse vibration nerveuse dont je venais d'être saisi et qui me paraît, ..., intraduisible. (...) Est-ce que je ne venais pas de sentir jusqu'aux moelles ce vers mystérieux: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (V.E., «La Nuit», p. 6).

Junto al verso de Baudelaire, perteneciente al soneto *Correspondances*, que Maupassant reproduce íntegramente, aparece el de Rimbaud, *Voyelles*. Estas referencias no son gratuitas. Maupassant intuye que representan una nueva estética, una nueva orientación del arte llevándolo más allá de la racionalidad del lenguaje y la materialidad del sentido. Sin embargo, nuestro autor no es capaz de asumirlo del todo; su lastre naturalista, del que aún no se ha desprendido, le conmina a hacer una torpe interpretación científica de lo que no es más que una nueva concepción poética.

Ce phénomène, d'ailleurs, est connu médicalement. (...): l'audition colorée. (...). C'est donc une sorte de contagion de sensibilité, transformée suivant la fonction normale de chaque appareil cérébral atteint (...). C'est là une simple question de pathologie artistique bien plus que de véritable esthétique (V.E., «La Nuit», p.p., 6-7).

Esta prehensión sensorial de la naturaleza unida a su tendencia existencial a la reunión de contrarios provoca en Maupassant un tipo de imagen bastante recurrente: lo que podemos llamar «oxímoron material» o «intercambio» entre los diferentes estados de la materia. En los tres libros abundan descripciones que van más allá de la pretendida objetividad naturalista, introduciendo —discretamente— figuras que transgreden el orden natural. De entre ellas, la más abundante es la que intercambia el estado sólido con el líquido —el desierto y el mar— simbolizando, quizá, su sueño de imposible eclecticismo y una visión cosmológica de sí mismo¹⁶.

On eût dit l'Océan devenu poussière au milieu d'un ouragan; une tempête silencieuse de vagues énormes, immobiles, en sable jaune. Elles sont hautes comme des collines, ces vagues, inégales, différentes, soulevées tout à fait comme des flots déchaînés, (...). (...) cette mer furieuse, muette et sans mouvement (...) (A.S., p. 35).

(El árido interior de Sicilia)... un pays largement soulevé, comme un mer de vagues monstrueuses et immobiles (V.E., p. 27).

... toute la chaîne des Alpes apparaît, vague monstrueuse qui menace la mer, vague de granit couronnée de neige dont tous les sommets pointus semblent des jaillissements d'écume immobile et figée (S.E., p. 3).

Decíamos más arriba que estas figuras «transgreden discretamente el orden natural». Empleamos el adverbio para llamar la atención, una vez más, sobre la posición intermedia de Maupassant en la evolución de las ideas estéticas finiseculares. La nueva sensibilidad artística se abre paso, lentamente, en determinadas conciencias; éstas ven claro el agotamiento del naturalismo y del hecho literario como documento científico, pero aún no se atreven a romper del todo con algunos de sus presupuestos. La escritura maupassantiana, como la de Zola, por otra parte, está muy lejos de ese nivel cero propugnado por las teorías naturalistas. En ambos casos se trata de discursos

16 Hay otras figuras que mezclan lo orgánico con lo inorgánico, lo gaseoso con lo líquido, el agua con el fuego, lo material con lo inmaterial, etc.

que se van modalizando progresivamente hasta alcanzar —más en Zola que en Maupassant— un altísimo nivel de subversión y, por consiguiente, de escritura simbólica. Para un escritor que quiere ir escapando de la tiranía de la objetividad como imperativo estético y acaso moral, hay un mecanismo poético que sirve excelentemente de transición: la comparación. Sin ser una figura retórica, la comparación prepara el camino para que la subjetividad del yo que percibe y escribe opere en el lenguaje transformaciones más osadas y arriesgadas sin perder el contacto con la realidad. Es, por decirlo así, el primer paso en un alejamiento progresivo del referente real. Este proceso se ve con claridad asombrosa en la escritura zoliana:

1. La comparación resquebraja levemente el muro objetivista, pero el «modalizador» mantiene la aproximación, la semejanza entre ambos términos en la mente del autor, evitando su identificación textual.
2. Tras ella, Zola suele dar un paso más transformándola en una metáfora *in praesentia*.
3. Luego, ésta va más lejos al convertirse en metáfora *in absentia* —ya del todo inadmisibles para los preceptos naturalistas,
4. Finalmente, Zola procede a toda una estructuración metafórica o *métaphore filée* propia ya de un discurso claramente diegético.

Maupassant no suele llegar tan lejos. Existe en su tratamiento del espacio una sobresaturación de comparaciones que evidencia tanto su nula intención de desaparecer de la escritura como su reticencia a ir mucho más lejos. Estas comparaciones vuelven al esquema que tratamos antes, el de los intercambios, no ya de la materia, sino de la especie: personificaciones y animalizaciones esencialmente.

Ahora bien, de vez en cuando, Maupassant se atreve (o se deja llevar) e intenta seguir la evolución mencionada anteriormente. Veamos, por ejemplo, la recreación metafórica en torno al viento que, partiendo de una primera comparación, va superponiendo diferentes metáforas *in absentia*: viento-hombre, viento-rey, viento-enemigo, viento-Dios.

Quel personnage, le vent, pour les marins! On en parle comme d'un homme, d'un souverain tout-puissant, tantôt terrible, tantôt bienveillant. (...) cet invisible, ce terrible, ce capricieux, ce sournois, ce traître, ce féroce. Nous l'aimons et nous le redoutons (...) car la lutte entre lui et nous ne s'interrompt jamais. (...) aucune femme ne nous donne autant que lui la sensation de combat (...). Et dans l'âme du marin règne, ..., l'idée d'un Dieu

irascible et formidable, la crainte mystérieuse, religieuse, infinie du vent (...) (S.E., p. 5).

La animalización siguiente prescinde la introducción comparativa en su sucesión de metáforas *in praesentia* presentando, quizás, al final, un apunte breve, de lo que podría haber sido una estructuración metafórica.

... le *Bel-Ami* était déjà soulevé par de longues vagues puissantes et lentes, ces collines d'eau qui marchent, l'une derrière l'autre,..., sans colère (...). (...) cette mer de montagnes ... séparées par des vallées. (...) dans ce chaos liquide et dansant ... les moutons apparaissent, ces moutons neigeux qui vont si vite et dont le troupeau illimité court sans patte et sans chien, sous le ciel infini (S.E., p. 48).

Es en algunas de estas imágenes más elaboradas —especialmente las de carácter teratológico— donde Maupassant desvela cierta influencia zoliana:

... les lourds paquebots ... chauffent. L'un deux, l'Abd-el-Kader, se met tout à coup à pousser des mugissements, car le sifflet n'existe plus; il est remplacé par une sorte de cri de bête, une voix formidable qui sort du ventre fumant du monstre (A.S., p. 3).

(Hablando del Etna)... Le monstre est loin (...). On comprend alors combien il est énorme. De sa gueule noire et démesurée, il a vomi, de temps en temps, un flot brûlant de bitume (...) (V.E., p. 31).

Las consecuencias que podemos sacar tras este, necesariamente, breve análisis son esencialmente dos: que existe una parte de la producción maupassantiana que merece ser rescatada para la crítica y para los lectores y que la lectura de estos libros de viaje resulta enormemente elocuente no sólo para profundizar en la personalidad y la escritura del autor, sino para comprender de primera mano la evolución ideológica y estética del siglo XIX. Su vivencia del espacio nos ha ayudado a ver en el autor normando, la bisagra poliédrica que une diversas tendencias artísticas que convivieron a lo largo del mismo siglo: una poderosa herencia romántica, la inevitable impregnación naturalista, la escritura artista del realismo flaubertiano y la emergente estética simbolista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS*Textos en soporte informático*

MAUPASSANT, G., *Au soleil, La vie errante, Sur l'eau* en <http://maupassant.free.fr>

— *Correspondance* en <http://maupassant.free.fr>

LA IMPORTANCIA FUNCIONAL DE LA ESPACIALIDAD EN *LE FAUSSAIRE* DE JEAN BLANZAT

JOAN VERDEGAL CEREZO
Universitat Jaume I

JEAN BLANZAT Y *LE FAUSSAIRE*

A modo de introducción sobre la novela *Le Faussaire* de Jean Blanzat, conviene recopilar unas pocas frases que son capaces —por sí solas— de plasmar la intención del autor al escribir una obra de temática tan original. En la cubierta puede leerse:

Le Faussaire est donc un roman de révolte contre la condition humaine, telle que nous la subissons et telle que tentent de la justifier les religions et les croyances régnantes.

De là sa violence hérétique, sa cruauté parfois insoutenable, son rythme de colère, son désespoir, mais aussi, dans un envers inséparable, son amour des hommes, son humble soumission aux choses naturelles, qui contiennent tout¹.

La cita del Apocalipsis (IX, 6) que aparece después de la dedicatoria de la novela («En ce temps les hommes chercheront la mort et ils ne la pourront trouver; ils souhaiteront de mourir et la mort s'enfuira d'eux») se complementa con los párrafos que Jean Blanzat presenta, en letra cursiva y acabado el último capítulo²:

1 BLANZAT, J., *Le Faussaire*, Paris, Gallimard, 1964.

2 Se trata de la única licencia de intervención directa del narrador, que rompe su distancia habitual con esa «realidad ficticia» y que mantiene una actitud neutral y carente de

A moins que Dieu et le Diable, son complice, ne disparaissent ensemble. Qu'ils ne s'avisent que leur Justice est injuste, que les âmes humaines se valent ou à peu près, qu'aucune ne mérite un bonheur éternel, une autre, toute pareille, une éternelle condamnation.

Qu'ils ne regardent autour d'eux et ne découvrent dans d'autres mondes des justiciables à leur taille. Que les hommes enfin, laissés en paix, aient droit au néant.

Si cela arrive, au moment même, la Châtaigne reprendra son âge, celui de l'impalpable poussière, ou plutôt du souvenir très ancien d'une noire pincée de poussière.

Así es este libro de Jean Blanzat³, novelista y crítico literario, nacido en Eymoutiers (Haute-Vienne) en 1906, en el seno de una familia campesina. Gran parte de su infancia y adolescencia las pasó en Bellac. A la edad de 23 años publicó su primer libro, *Enfance* (1930), testimonio lleno de tacto sobre los primeros amores, que la revista *Europe* le publicó, verdadero himno al mundo rural; luego vendría *À moi-même ennemie* (1932). En un principio se dedicó a la enseñanza, pero su buen hacer de escritor le valió con *Septembre* la beca Blumenthal en 1933. En 1941, durante la guerra, Blanzat fue uno de los siete primeros miembros del «Comité National des Écrivains clandestins» de la zona norte, y uno de los primeros fundadores de las «Lettres Françaises» en la clandestinidad, junto con Jean Paulhan, Jacques Decour y Charles Vildrac. *L'orage du matin* obtuvo el Grand Prix du Roman de la Academia Francesa en 1942, obra que pasó casi inadvertida por no haberse divulgado suficientemente debido a la escasez de papel. Después de la guerra, trabajó como crítico en «Le Figaro Littéraire», y luego en el mundo editorial con Grasset. En 1957 publicó *La Gartempe*, a la cual seguiría *Le Faussaire* (premio Fémina de 1964). Fue miembro del consejo de lectura de las ediciones Gallimard, hasta su muerte, acontecida en 1977.

compromiso. *Le Faussaire* puede definirse como una novela de «lo real maravilloso», según los términos aplicados a la novela hispanoamericana (Cf. LLANERA, A., *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas de Gran Canaria, Hispamérica, 1997, 306. «Así, en la escritura magicorrealista la solidaridad entre narrador y personajes es estrecha y evidente, mientras que en lo real imaginario la instrumentalización del personaje da como resultado la abstención de un compromiso verosimilizador absoluto».

³ Cf. BERGER, Y., «Jean Blanzat, par Yves Berger», *Biblio. Bibliographie-Littérature. XXXIII année*, 4, abril, 1965.

UNA COMPOSICIÓN SUPEDITADA AL ELEMENTO ESPACIAL

Una noche de invierno, en un rincón provinciano, lo más lejos posible del «Otro», el Demonio llama a la vida a seis muertos de un cementerio enclavado en el campo: un niña, una joven esposa, un campesino, un joven pelirrojo, un viejo y una vieja. Pretende devolverlos, si ellos quieren, a la condición de vivos que fueron. Cada uno reencuentra su existencia y —olvidando o no la muerte⁴— trata de recobrar la relación con su pasado. De esta manera, el Demonio —*Le Faussaire*— consigue engañar a cada una de sus víctimas. Como vivos provisionales, están marcados —sin quererlo— por la muerte. En ellos, en un inefable compromiso, coexisten la Muerte y la Vida. Es lo que, en dramáticas confrontaciones, deben descubrir los vivos de verdad.

En aras de una mayor comprensión de cada una de esas «historias» personales de los resucitados, Jean Blanzat distribuye el cuerpo de esta novela según un esquema expositivo que comprende ocho capítulos, dentro de los cuales se numeran las escenas correspondientes, excepto en el primero. He aquí los títulos:

- Entrevue sous un cyprès (escena única).
- Conversations sous un cyprès (3 escenas).
- La Petite Fille (7 escenas).
- La Jeune Femme (6 escenas).
- Le Grand Paysan (9 escenas).
- Le Roux (5 escenas).
- Le Vieux (7 escenas).
- La Vieille (8 escenas).

Si bien es cierto que el autor ha sabido construir un todo coherente, el lector se ve abocado a querer descubrir o adivinar cada uno de los diferentes desenlaces que espera encontrar en las micronarraciones. Esto se debe a que la intriga, muy viva desde las primeras líneas, se orienta hacia polos diferentes según se considere la aventura en sí o la evolución psicológica de los protagonistas. Con ello, la intriga dependerá ahora más que nunca de una

4 Existe una relación evidente entre este recurso de Jean Blanzat y el que ha aplicado magistralmente Alejandro Amenábar en el guión de su película *Los otros* (2001). En efecto, todo su argumento, todo su clímax se basa en un equívoco: los muertos han olvidado que están muertos. Todo el horror del desenlace se concentra en el momento en que la protagonista (Grace, interpretada por Nicole Kidman) descubre que «ellos» son los muertos y que «los otros» son los vivos.

relación entre la situación externa (componentes geográficos, sociales, etc.) y la situación interna de los personajes (sentimientos, acciones, pensamientos). Esta relación sufre modificaciones, orientándose hacia el «exterior» o hacia el «interior» según se trate de un capítulo u otro, según interese enfocar la acción y siguiendo los objetivos estéticos del novelista.

Pero antes de continuar, y a fin de facilitar la comprensión de este estudio, procede resumir el contenido de los dos primeros capítulos; sin ello resultaría imposible desarrollar de manera concreta los factores espaciales, verdaderos condicionantes de la composición de la novela.

Entrevue sous un cyprès

Con objeto de mezclar la Muerte y la Vida para que coexistan en algunos seres y se contaminen una de otra, el diablo llama de la tumba a seis escogidos, cuyas situaciones quedan anotadas en una tabla de la página 14 de la edición empleada, que a continuación se reproduce⁵:

NOMS	<i>Age de la vie</i> (en années)	<i>Age de la mort</i> (en mois)	<i>Moment de la mort</i>	<i>Oubli de «l'absence»</i>	<i>Renseignements</i>
LA FILLETTE	Cinq	Huit	Mai-juin-juillet		Parents, deux frères
LA JEUNE FEMME	Vingt-deux	Vingt	Mars-avril-mai	Oui	Mariée
LE GRAND PAYSAN	Quarante-trois	Dix-huit	Mai-juin-juillet	Non puis oui	Marié, trois enfants
LE ROUX	Dix-neuf	Sept	Juin-juillet-août		Seul, sans foyer
LE VIEUX	Soixante-douze	Vingt-quatre	Novembre-décembre -janvier	Non	Femme, fils, bru, petit-fils
LA VIEILLE	Quatre-vingt-six	Six	Mai-juin-juillet	Non	Nombreuse descendance

⁵ No resulta nada habitual encontrar de manera tan explícita el planteamiento de una novela dentro de la propia novela. Quizás Jean Blanzat haya recogido, de manera inconsciente, la consigna que Hérault de Séchelles expresaba en el capítulo *La forme des livres de su Théorie de l'ambition*: «Faire la charpente ou le squelette de son sujet, avant que d'écrire de plein vol; c'est-à-dire, ordonner les propositions générales, puis ébrancher à l'aide d'une composition numérique». Cf. HÉRAULT DE SÉCHELLES, M.-J., *Théorie de l'ambition, par feu Hérault de Séchelles, avec des notes par J.-B. Salgues*, Paris, Bouquet, 1802, 1759-1794.

Después de las descripciones correspondientes y la sorpresa de los «recién llegados», el Amo les pregunta si quieren olvidar que han estado ausentes. A continuación, desaparece.

Conversation sous un cyprès

Todos esperan con impaciencia el alba, aunque no podrán abandonar el lugar (el cementerio) hasta que no sean capaces de distinguir netamente sus uñas, según órdenes del Amo.

Excepto el Pelirrojo y la Niña —por eso queda en blanco el recuadro de la tabla anterior—, los demás comprenden que se hallan «fuera» de lo natural, partícipes de las dos naturalezas. Tras agruparse por afinidades (Vieux-Vieille / Jeune Femme-Fillette-Grand Paysan / Le Bestial), hablan del tiempo atmosférico (recurso habitual entre los humanos) y se encierran, luego, en sí mismos, lo que es aprovechado por el novelista para desvelar los deseos que tienen de convertirse en seres distintos, de cumplir sus sueños de viajes. El resultado comparativo queda reflejado en el siguiente esquema:

Personajes	Identificación personal con...	Viajar a...
LA FILLETTE	son père	
LE ROUX	grand taureau rouge, étalon, bélier	
LA JEUNE FEMME	Brigitte Bardot, Grace de Monaco, Elisabeth d'Angleterre	pays de la Dame choisie
LE GRAND PAYSAN	oiseau-guide, un boxeur, un général, le chef de son partil	Allemagne, «pour casser la figure du sale Allemand qui le gardait au camp»
LE VIEILLARD	à l'âge de 60 ans	Béziers, rejoindre un camarade du régiment
LA VIEILLE	solution que tout le monde doit ignorer	sa solution résout la question des voyages

Sin embargo, muy pronto toman conciencia de los inconvenientes de sus sueños («Vouloir rajeunir est une autre niaiserie, un autre piège», p. 33). Nadie debe rehuir su destino, por lo que todos serán fieles al pasado. Aún tienen tiempo, antes de ver amanecer, de quejarse de las dificultades que les esperan:

- La Vieille: ve mal y será la última en poder verse las uñas.
- Le Vieux: vive lejos.
- Le Grand Paysan: vive todavía más lejos.
- La Jeune Femme: se regocija, vive más cerca que los demás.

- La Petite Fille: está contenta porque va al encuentro de su madre.
- Le Roux: todos los lugares valen.

Poco antes de tomar sus respectivos caminos, una frase viene a resumir el ambiente que reina entre ellos (p. 36): «A mesure que l'aube approche, les gens du groupe sont irrités, jaloux les uns des autres: ils sont devenus des humains».

LA ESPACIALIDAD Y SU IMPORTANCIA FUNCIONAL

Del estudio del fenómeno espacial en *Le Faussaire* se deduce que éste forma parte de un sistema integrado a la perfección en el texto, y que es fiel reflejo —a su vez— de una representación figurativa que se encuentra más allá de la simple descripción espacial.

En efecto, la importancia funcional de la espacialidad viene expresada abundantemente en cada uno de los capítulos de esta novela, si bien es cierto que el contenido de alguno de ellos —que debe considerarse como excepción— se presta más a la faceta descriptiva. Como ya se ha dicho, el punto de partida es un recinto nocturno —el cementerio— (capítulos 1 y 2) que da paso al desarrollo de seis historias diferentes, en las que tienen especial relevancia los trayectos recorridos por sus protagonistas: de ida (esperanza) y de vuelta (decepción). En conjunto, el final de cada uno de esos seis capítulos conducirá de nuevo al «ciprés»⁶.

Pero esa aparente homogeneidad no resulta tal si las circunstancias son diferentes y variadas, si los personajes las encaran de una manera o de otra, si el destino les ha sido favorable, etc. Para entenderlo mejor, no estará de más presentar un esquema inicial que será desarrollado profusamente:

⁶ El ciprés es el árbol funerario por excelencia en el Mediterráneo; además, su resina incorruptible y su hoja perenne evocan la inmortalidad y la resurrección. Cf. CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

Le Démon

Cimetière						
	Petite Fille	Jeune Femme	Grand Paysan	Roux	Vieux	Vieille
Itinéraire	0	- Route de la Gartempe - Plein champ - Village	-plein champ - son domaine - le chemin	- route - champs - une ferme	-ses champs - des chemins - une châtaigneraie - sous un chêne connu	0
But	sa ferme	son pavillon	sa ferme	0	sa ferme	sa ferme
Itinéraire	0	0	- à travers champs	- ruisseau - nouveau pays - chemin des bois - frondière - marre	0	- séuil de la porte - fossé de la route du cyprès - un champ lointain
Cimetière						

Espacio inicial

En la descripción detallada de esa noche de invierno, se nos sitúa en «la Gartempe», río francés de 190 kilómetros, afluente del Creuse. Este dato nos permite localizar un pequeño escenario enclavado entre los departamentos de Haute-Vienne y Vienne, precisamente donde indica el narrador (p. 11): «un coin de province écarté, presque désert, à la limite du Limousin et du Poitou». El punto de partida y de contacto es, pues, ese cementerio medio abandonado de un rincón provinciano, lugar donde el diablo cree sustraerse a la vista del Otro, de su rival (p. 11): «Cet abandon, cette solitude, convient au Démon. Il se tient près de l'entrée, adossé à un cyprès dont descend sur lui l'odeur amère».

Como premonición decepcionante de los sueños de viajes de los protagonistas y de sus primeras quejas por la lejanía de sus casas (espacios amados y protectores por excelencia⁷), el narrador dibuja una aurora que nada tiene que ver con las tópicas pinceladas que conoce todo lector; más que nunca se constituye en símbolo de todas las posibilidades, signo de todas

7 BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1989.

las promesas, aunque alejado aquí de la tradición judeocristiana, puesto que no supone el triunfo del poder del Dios celestial ni anuncia su victoria sobre el mundo de las tinieblas en tanto que recinto infernal (p. 36):

L'aube, l'aube attendue va se lever, dans un moment ou plus tard. Elle est toujours plus proche.

Le jour qui la suit, chacun le sait, est semblable à la nuit. Il se lève lentement de cette nuit même, en épousant étroitement sa couche.

Dans sa brume, il respecte ses confusions, il ne crée aucune ombre, aucune forme nouvelle. Il dure comme elle en heures égales. Il est une sorte d'envers de la nuit, pâle, languissant, timide. Bientôt il s'assombrit et, lentement, rentre dans la nuit même.

Espacios intermedios

La Petite Fille

Lo primero que llama la atención en este capítulo —si se compara con los demás— es la ausencia de itinerarios, tanto de ida como de regreso. La razón, sin duda, estriba en la corta edad de la protagonista (cinco años), lo que impide el uso de descripciones paisajísticas que la propia niña no está en condiciones de apreciar. No obstante, hay que tener en cuenta la frase del Amo en la que promete ayuda para los desplazamientos (p. 16: «Ceux qui seront empêchés de se déplacer eux-mêmes seront aidés»). Así pues, el lector no tiene más que centrarse en la meta («la ferme»), donde encontrará a su familia y, muy especialmente, a su padre, deseo frustrado que el autor expresa magistralmente en la frase que sigue, aprovechando al máximo sus connotaciones psicoanalíticas (p. 31): «La Petite Fille ne pense plus à devenir son père et manque une occasion unique».

Ya en la granja, será necesario seguir los movimientos de los personajes para poder constatar ciertas peculiaridades espaciales interesantes. El interior de la casa, por ejemplo, se constituye en refugio (espacio-refugio) donde esconder a la recién llegada; el campo es el escenario de las meditaciones del padre, fluctuantes entre la euforia y las dudas; la escuela es el sitio donde se desarrolla la imaginación del hermano mayor (cautivo de celos por el regreso de la pequeña), para quien la traición y el escándalo son comparables, respectivamente, al terrorista de Argelia que deposita bombas en los cafés, y al comandante al mando en la matanza del tristemente célebre pueblo de Oradour (p. 51: «On est comme un terroriste d'Algérie qui laisse des grenades sous les banquettes des cafés»; p. 52: «Ou si l'on découvrait tout à coup qu'il est, lui, le chef allemand qui commandait à Oradour»).

Con el recuerdo del cerezo⁸, bajo el cual dejó olvidado su sombrero de paja, la niña revive en la madre la imagen de su muerte, acontecida bruscamente, y, llegada la noche, cuando la granja duerme y la niña está en su cama, los padres conversan angustiados ante la proximidad de un incierto nuevo día, precedido de una oscuridad llena de tensión y de mal tiempo, premonición aciaga de un doloroso desenlace (pp. 71, 73):

Personne, pense la mère, n'oserait me la reprendre par une telle nuit.

La mère entend la cavalcade sauvage du vent. La pluie cingle les toits, les arbres gémissent. Personne n'osera me la reprendre cette nuit.

La Jeune Femme

Las indicaciones geográficas («la route de la Gartempe»), la exposición de detalles paisajísticos, la descripción del pueblo donde ha residido con su marido, acompañan a la joven esposa hasta su casa, un «pavillon» al que le falta el jardín y donde constata una «ausencia» prolongada: pocas provisiones, falta de limpieza... (exploración que significa la exploración del ser humano; Bachelard, 1989) ¿De dónde viene? ¿De una fiesta, de una clínica, de casa de unos parientes? («espacio-incógnita donde todo es azar y puede ser peligro»)⁹.

También la casa se erige, en este episodio, en refugio contra los posibles curiosos, donde la joven se encuentra como «de paso», y donde se establece un claro paralelismo entre la cama, sobre la que se acuesta hieráticamente, y la tumba (p. 87):

Une pression légère la pousse au centre du lit comme si elle devait l'occuper seule, pèse sur ses épaules, la couche sur le dos. Ses jambes s'allongent et se rassemblent, ses mains se joignent sur sa poitrine, sa tête se redresse.

Sous ses paupières fermées, elle trouve ou retrouve une profondeur noire, intense, silencieuse, au-delà de laquelle commence, dirait-on, un très lointain tumulte.

La primera reacción del marido es la huída pavorosa, alejándose de aquella aparición, sobrepasando la cantera donde trabaja y refugiándose bajo

8 Símbolo de la felicidad y de la existencia en la tierra (CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *op. cit.*), al que se añade aquí el de la pureza de su blanca floración.

9 GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p 18.

un viejo roble¹⁰, cuya descripción enlaza perfectamente con los momentos trágicos del personaje. En su regreso al pueblo, ni siquiera una taberna o un café pueden cobijarle. La atracción por lo desconocido, a pesar de todo, le hace vencer el espacio que le separa de su amada esposa (p. 96: «Mais à mesure que la protection du temps et de l'espace diminue, à mesure peut-être que l'ivresse tombe, la peur regagne du terrain»; p. 97: «chemin connu vers l'inconnu»).

Después del encuentro, y al final de la escena con un visitante no esperado, el deseo de huida se constituye ahora en liberador de una realidad a la que teme (p. 112: «Du haut du perron, le mari voit son visiteur happé par la nuit, mais il écoute longtemps le clapotis des pas. Comme il aimerait les suivre, s'en aller n'importe où —n'importe où ailleurs, sur terre»).

Finalmente, consumado el acto de amor, cabe resaltar los adjetivos que son empleados por el novelista (p. 114: «caverne froide, vaste, sans contours. [...] dans une grotte sonore»¹¹; son frases que podrían calificar muy bien el sótano en el que se esconde posteriormente el joven esposo.

De nuevo se constata en esta historia la ausencia de itinerario de regreso, cuya causa hay que buscarla en el interés por culminar el capítulo de una manera cortada, donde el clímax de la acción resulte ascendente hasta el final. La decepción que sufren los «resucitados» en las demás narraciones se ha trasladado aquí al personaje del marido, con lo cual se ha cumplido el deseo de venganza de la joven, que había sufrido una violación por parte del esposo.

Le Grand Paysan

El espacio vital de este campesino ocupa un lugar de protagonismo en el capítulo: las descripciones de los campos (bien cuidados o no), de su hacienda (que espera encontrar muy rica y en plena producción), demuestran por parte del novelista un conocimiento profundo del campo.

En su itinerario de ida, cargado de esperanzas, se sugieren algunas novedades que el protagonista cree se deben a su prolongada ausencia a causa de

10 Además de significar fuerza moral y física (a partir de su etimología latina: *robur*), este roble es símbolo de la hospitalidad y del equilibrio del templo en el que el joven viudo se refugia (CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *op. cit.*).

11 La caverna o gruta suele ser el arquetipo de la matriz materna, pero también es símbolo del inconsciente y de sus peligros, así como de las puertas del infierno (CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *ibid.*).

la guerra. La riqueza de los detalles descriptivos y la estima por la tierra harán que su desengaño final sea más trágico (pp. 141, 142, 143):

Le Grand Paysan a dépassé la mi-côte, il découvre sa ferme. Sur la ligne d'horizon, dans la brume et la bruine, c'est une clarté blanche, basse, où veille une lampe solitaire.

Voici Canaan, la Terre promise, vers laquelle le coeur léger, sûr de soi, de sa force, il se hâte.

Pour arriver, il faut prendre un chemin creux entre deux haies qui semblent mortes, mais semblent épaisses.

C'est le chemin de toutes les années, de toutes les saisons, dans son tracé général, avec le petites transformations qu'il subit selon les avancées, les retraits de l'herbe, la pluie, l'entretien.

L'homme, avec ce chemin, idéal et vrai, a des liens serrés, commencés dès l'enfance [...].

Una vez llegado a la casa, será la cocina —con la presencia de la anciana desconocida— el lugar revelador de que todo ha cambiado, de que ya no es el propietario, extranjero en su propia hacienda. Únicamente el aprisco y un roble (símbolo de nuevo de refugio) le acogerán en sus meditaciones, que desvelan el profundo apego que siente hacia el lugar de sus antepasados.

Después de renunciar a la búsqueda de su mujer, quizás en la ciudad —a unos 15 kilómetros—, reemprende el regreso de donde ha venido, decepcionado pero sin vacilación (p. 170):

Dans la nuit épaisse, quelqu'un —une bête?— dévale à toute allure le chemin creux. [...] dépasse le vallon, bute sur des cailloux, reprend sa course.

Arrivé en plein champ, il n'hésite pas. Son chemin va tout droit.

Le Roux

La naturaleza, que en los demás capítulos se muestra dominada por la mano del hombre, se manifiesta aquí en su faceta más silvestre. Los paisajes de este episodio están hechos a la medida del protagonista, puesto que le encubren de la vista de los hombres, sus enemigos, y se vuelven apacibles una vez ha pasado el peligro (pp. 173-174, 183):

Quand l'homme est loin, en bas, le Roux s'arrête, son souffle s'apaise. [...].

Il voit devant lui un brouillard roux et mauve. Puis tout reprend sa place, les prés jaunâtres, les champs bruns, les haies, les arbres.

Les hommes soulèvent leurs chapeaux, se grattent la tête, regardent devant eux le pays vide, haussent les épaules et s'en retournent.

Le Roux, passé le ruisseau, entre dans un pays plus riche. Les prés, les champs sont plus grands, la terre est partout labourée, le blé pousse dru, les prés sont encore verts, les haies plus rares.

Durante su camino hacia el bosque¹², que considera como refugio, todavía tendrá que esquivar varias redadas de hombres que pretenden capturarle, y de nuevo la naturaleza será su aliada (pp. 187-188: «il se jette dans une frondière. [...] Le Roux se réfugie dans une carrière, dans un fourré. A un moment, il est si pressé qu'il doit se jeter dans une mare¹³ [...]»).

En resumen, el aspecto espacial se erige en el mejor modo de describir la soledad y la miseria humana de un personaje que carece de una meta concreta. El itinerario inicial, hasta el encuentro con una granja, supone la aventura de lo desconocido, mientras que el itinerario de regreso significa la decepción y la persecución, cuyo ansiado final será el ciprés, símbolo de esperanza y de reposo.

Le Vieux

Si se recupera el esquema introductor de este apartado, puede constatarse en este caso la inexistencia de itinerario de vuelta y una abundancia de lugares y descripciones en el de ida. Efectivamente, hasta su llegada a la granja, la narración está plagada de referencias paisajísticas que alargan el camino y pretenden dar fe de la experiencia de un viejo campesino. Todo resulta familiar: nombres de plantas y de pájaros, efectos del invierno y de la lluvia en los árboles y en las sendas (pp. 192-193):

C'est sur les deux versants d'un vallon, une enclave dans une région de marécages, de frondières, dans les fonds. De bruyères, d'ajoncs, de houx, de gênets, de broussailles sur les hauts.

Dans chaque buisson, il y a un oiseau. Non seulement les oiseaux communs, mais les plus rares; la huppe, le coucou, les hérons, grands échassiers.

Les rainettes coassent toute la nuit, les chèvre-feuilles, les iris d'eau, les reines-des-prés, les nénuphards, d'autres fleurs des lieux humides mêlent leurs haleines.

12 Su simbolismo lo asocia a la seguridad que ofrece la matriz materna (CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *op. cit.*).

13 En su condición de agua tranquila a la que nada perturba, la charca simboliza también asilo y protección (CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *ibid.*).

En contraste con el paisaje y con el lugar «inmenso» de donde viene (hospital-hospicio-asilo), su granja se le aparece ahora de reducidas dimensiones. Precisamente, la duda respecto al lugar de procedencia se manifiesta puntualmente en los episodios siguientes:

- 2 (hôpital / l'autre hôpital?).
- 3 (hôpital / asile?), (hôpital-hospice?).
- 4 (l'asile des fous).
- 6 (cet asile).
- 7 (il s'en retourne par la route, à l'Asile —à ce qu'il croit encore être l'Asile...).

Por último, cabe anotar un detalle que resulta valioso en cuanto que revive el momento de su muerte y en el lugar exacto donde aconteció, que el narrador nos presenta como sigue (pp. 211-212):

Le Vieux regarde ses pieds? nus, saignants sous la boue. Ses jambes tremblent. On vient de le frapper sur la nuque, il a un éblouissement...

C'est à cet endroit, pendant que son fils abattait le chêne¹⁴, qu'un jour de décembre, le Vieux est tombé pour toujours, tué par la deuxième «attaque».

Le Vieux ne fait pas attention à ce malaise, très explicable après une longue marche.

La Vieille

A la vieja, último de los «resucitados», se le ha ahorrado el desplazamiento hasta su granja, donde, convertida en castaña por su propia voluntad, tiene pocas probabilidades de movimiento. El hecho de haber sido inválida y de encontrarse ahora en el interior de un saco, no le impide cumplir su propósito de espiar a los habitantes de la casa, cuyo interior puede ver parcialmente (p. 241):

La fenêtre s'éclaircit. La Vieille voit la cuisine émerger de l'ombre. A vrai dire, pas toute la cuisine, la place de la Châtaigne sur le sac est telle que la Vieille n'aperçoit pas ce qui est trop près ou trop de côté, la pendule vers la droite, un coin de l'âtre vers la gauche. Mais elle découvre l'essentiel, l'es-

14 De nuevo el roble cumple su función simbólica de protección. En este caso, talar el árbol es el indicio de la pérdida de la vida.

calier des chambres, les deux grandes armoires, l'immense table de merisier, les deux bancs.

La importancia funcional de la espacialidad

Es el momento de recoger las conclusiones que pueden derivarse del estudio del elemento espacial de *Le Faussaire*.

En primer lugar, es de destacar la abundancia y variedad de las descripciones. A tal efecto, la ralentización del ritmo narrativo se ve compensada por la riqueza y la singularidad de los signos descriptivos. Con toda evidencia, el narrador-autor posee un profundo conocimiento del campo, si bien este aspecto está siempre en función del personaje de que se trate.

Por otra parte, los factores de contraste y de simetría son muy variados, como puede preverse de una novela en la que, por ejemplo, resulta determinante poner en contraposición luminosidad y oscuridad, día o amanecer y noche, brisa suave y fuerte viento a ráfagas. Esa misma contraposición se hace mucho más evidente entre «itinerarios de ida» (esperanza de felicidad, deseo, reencuentro) e «itinerarios de vuelta» (decepción, deseo de regresar al cementerio).

Los espacios con valor de refugio —como no podía ser de otra manera— ocupan un lugar destacado en la novela. Según la idiosincrasia de los personajes, unas veces es la casa, la granja o el aprisco, y otras simplemente el bosque, la charca de aguas tranquilas o el árbol emblemático y protector.

En *Le Faussaire* está latente la escenificación de dos planos espaciales, representados por la «realidad» de un estado físico provisional y el «sueño» individual de cada protagonista; este conflicto culminará, después de procesos distintos (como se ha visto), en el retorno a la nada. Precisamente por ello, en *Le Faussaire* el espacio no puede resultar indiferente, antes al contrario es determinante en la manera de ser de cada personaje, de forma que su relación con él, aunque pueda ser armoniosa o conflictiva, se basa en la pura percepción de lo individualizado y de lo concreto, donde tanto lo óptico como lo táctil, lo acústico como lo kinestésico ocupan un lugar preponderante. En esta novela, el cosmos novelesco se corresponde con un espacio simbólico.

En *Le Faussaire* —esencialmente por su condición de novela fantástica—, Jean Blanzat inyecta un espacio-metáfora, en el que el viaje queda asimilado a la vida (aunque ésta sea provisional), es decir a la búsqueda infructuosa de lo perdido, al descenso irremisible a los infiernos, al espacio y al tiempo congelado para toda la eternidad. Es el espacio clausurado por

excelencia, el de la tumba definitiva (asimilado al del hogar de la «otra» vida) que sugiere la idea de orden y de seguridad, en contraposición evidente con el espacio de los itinerarios de ida, de los viajes imaginarios o recordados, sinónimos de libertad pero también de desconocimiento, de inseguridad y de caos.

Por otra parte, la distribución de las escenas de *Le Faussaire*, en especial las seis relativas a los personajes (engañados por el falsario y sujetos a las leyes de la noche), sugiere una serie de compartimentos contiguos donde habitan diferentes conciencias, según la manera descrita por Georges Poulet¹⁵ cuando alude a las novelas de Henry James. Por añadidura, las aproximaciones detalladas en cada uno de esos compartimentos tienen el propósito de hacerlas familiares al lector, hasta el punto de que éste —a pesar de hallarse ante una realidad fantástica—, se sitúa en el plano de la fábula y acepta sin dificultad el engaño¹⁶. En ese momento, aceptadas las reglas del juego, «lo improbable resulta ser el principio rector de la narración, y de sus variaciones se nutre un discurso que despliega obsesionante cadena de indicios y de signos, un sistema de referencias cerrado sobre sí, sobre la irrealidad que lo constituye»¹⁷.

En definitiva, esta novela es el paradigma de la subordinación total del espacio a la idiosincrasia de los personajes, lo que supone la revelación de su personalidad a través del medio ambiente o de su entorno.

UNA CRÍTICA MESURADA PARA UN ESTILO VIGOROSO

Desde la leyenda de Cipriano de Antioquía, que dará tema a Calderón de la Barca para *El mágico prodigioso*, pasando por Rutebeuf y Gonzalo de Berceo (con *El Milagro de Teófilo*) y Mira de Amescua (*El esclavo del Demonio*), hasta el *Fausto* de Goethe y *El Diablo Mundo* de Espronceda, el personaje demonio o diablo ha sido objeto de múltiples interpretaciones.

Pues bien, he aquí retomado una vez más ese motivo bajo el título de *Le Faussaire* —el falsario—, presentado de una manera trágica e ingenua, pero ciertamente cautivadora, en el cual aparecen seis breves y conmovedores relatos o fases de una superchería que el Demonio se ha permitido con otras tantas víctimas de su caprichoso proceder. A este respecto, resulta ilustrativo conocer lo que el propio autor dice acerca de su intento literario¹⁸. Jean

15 POULET, G., *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1961, p. 471.

16 GULLÓN, R., *op. cit.*, p. 19.

17 *Ibid.*, p. 39.

18 CARAVACA, F., «Los premios literarios franceses de 1964», *Arbor*, enero-abril 1965, LX, pp. 229-230.

Blanzat asegura, en primer lugar que su obra supone un retorno a la novela fantástica practicada por Hoffmann, Chamisso o Poe, más que un apólogo a la manera de Camus en *La Peste*. En cuanto al título, dice que llama al demonio «faussaire» porque éste «habiendo prometido a mis personajes, seis muertos del mismo lugar, resucitarlos íntegramente, los ha engañado. Durante su breve retorno al mundo de los vivos, el hedor de la muerte subsiste en ellos y ahuyenta a los perros». Y añade:

Naturalmente, he tenido que dar al demonio un poder inmenso, pues sabido es que es rival de Dios, provisionalmente vencido —digo provisionalmente, porque muchas creencias y herejías ven en él al verdadero creador del mundo... En cuanto a mí, creo en el diablo dentro de la iglesia, pero su existencia me escandaliza menos que la de la muerte¹⁹.

Aquí aparece ya, según el crítico Francisco Caravaca²⁰, la primera de las dos antinomias o inverosimilitudes de *Le Faussaire*. Tal y como se explica, da como universalmente sabido que el diablo no hace nada gratuitamente. Es más, cuando se entremete con los mortales es siempre para arrebatarles algo, bien el alma, el albedrío o la fe. Dicho esto, ¿qué interior se le puede seguir a tan conspicuo personaje en resucitar, por veinticuatro horas, a seis «pobres diablos» como son: La Fillette (muerta a los cinco años), La Jeune Femme (a los 22), Le Grand Paysan (a los 43), Le Roux (a los 19), Le Vieux (a los 72) y, finalmente, La Vieille (a los 86)? Cabe preguntarse si no resulta pueril ese diablo con capa talar y espaldas de acero, «protestation un peu puérile contre les écrivains, beaucoup trop familiers, qui ont pris la manie récente de le présenter comme un homme ordinaire» (*Le Faussaire*, p. 10), en una gélida noche que recuerda el clima de *The Fall of the House of Usher*, de E.A. Poe, o *Cumbres borrascosas*, de E. Brontë, en una desolada campiña del Limousin, con un cigarro en la boca, entreteniéndose en el juego estéril, «non rentable» de resucitar a seis seres que no lo han solicitado. Ciertamente es que en cada uno de esos seres se puede ver, a gusto de cada cual, bien — como asegura Blanzat²¹— «la négation d'une des passions humaines: la petite fille, celle de l'amour maternel, la jeune femme, celle de l'amour simple, le paysan, celle de l'amour des biens terrestres», bien un conato de rebelión contra la muerte, que hace imposible incluso la desesperación.

19 BLANZAT, J., *Le Faussaire*, op. cit.

20 CARAVACA, F., op. cit., p. 229.

21 CARAVACA, F., *ibid.*, p. 230.

La segunda de las antinomias que, según el crítico, ofrece *Le Faussaire* es presentar a un anciano de 72 años y, seguidamente, a una vieja de 86. Si se pretende que cada uno de los personajes resucitados simbolice una etapa de la vida, ¿no hay cierta tautología en esta doble representación? Ello explicaría el hecho de que, si bien los cuatro primeros relatos tienen vigor (sobre todo el de Le Roux, con la descripción de la lucha con el dogo, pp. 177-180), los dos últimos, agotada la inventiva del autor, desfallecen y se convierten en «vana palabrería» (sic).

La inspiración le viene a Blanzat, según parece, de los *fabliaux*, *lais*, *dits* y *moralités* medievales, con el recurso a la presentación de un texto cortado en párrafos casi simétricos de unas ocho o diez líneas, cosa que recuerda la disposición estrófica; esa manera calculada de distribuir en las páginas las palabras y las líneas contribuye sin duda a que el lector pueda descodificar el texto²². Con *Le Faussaire* Jean Blanzat queda enmarcado lejos de la novela «feliz», con personajes muy propios que denuncian la soledad de los humanos, con seres que, tras múltiples y difíciles pruebas, todavía tienen sed de amor y de vida. Habría que preguntarse, además, por la interpretación y el significado de su otoño, estación «malsana» por excelencia, estación de lo podrido. Efectivamente, como gran paisajista (recuérdese, además de su ascendencia campesina, que la región descrita en esta novela es La Gartempe, cuyo nombre coincide con el título de otra novela suya), Blanzat sabe plasmar con ardor incansable la contradicción entre su gusto por los paisajes, por la naturaleza, y el horror a esa misma naturaleza, donde el hombre —ser mortal— no puede vivir feliz y en paz, pues se mueve en lugares de eternidad.

En definitiva, con un estilo vigoroso, descriptivo y humorísticamente didáctico, del que se desprende —a un tiempo— una áspera poesía de tierra y de muerte, una poesía de desolación, color de ceniza, pero de noble calidad literaria, Jean Blanzat ha sabido aprovechar cada elemento inherente a sus personajes, que ha tomado siempre de la más estricta realidad humana, para redondear verosímilmente una trama divorciada de lo plausible y de lo tangible. Con su sinfonía ordenada de descripciones, con la calidad de su estudio psicológico, ha conseguido trasladar al lector un mensaje de amor al hombre, a su naturaleza débil y perecedera, más allá de todo compromiso religioso, siguiendo simplemente el rumbo de la sabia intuición de su avezado espíritu de novelista.

22 GULLÓN, R., *op. cit.*, p. 4.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1989.
- BERGER, Y., «Jean Blanzat, par Yves Berger», *Biblio. Bibliographie-Littérature. XXXIII année*, 4, abril 1965.
- BLANZAT, J., *Le Faussaire*, Paris, Gallimard, 1964.
- CARAVACA, F., «Los premios literarios franceses de 1964», *Arbor*, enero-abril 1965, LX.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- HÉRAULT DE SÉCHELLES, M.-J., *Théorie de l'ambition, par feu Hérault de Séchelles, avec des notes par J.-B. Salgues*, Paris, Bouquet, 1802.
- LLANERA, A., *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas de Gran Canaria, Hispamérica, 1997.
- POULET, G., *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1961, 1979.

UN ESPACIO FANTÁSTICO EN RABELAIS: EL CAPÍTULO 32 DEL *PANTAGRUEL*

ALICIA YLLERA FERNÁNDEZ
UNED, Madrid

INTRODUCCIÓN

No es fácil definir «lo fantástico» en un autor como Rabelais. El proyecto cómico que preside su obra conlleva una deformación grotesca de la realidad, por lo que los elementos que crean un «efecto de realidad» (como decía Barthes) se entremezclan con rasgos de pura fantasía. Lugares fantásticos se inscriben en enclaves muy reales¹, y lugares reales se sitúan en un contexto fantástico².

Diversos son los espacios fantásticos en Rabelais. En ocasiones se trata de espacios *irreales*, como en el viaje al otro mundo, en la bajada a los infiernos del sabio Epistemon (*Pantagruel*, capítulo 30³)⁴.

1 Así, a finales del *Tiers livre* (capítulo 49), Pantagruel, Panurgo y sus compañeros embarcan en el puerto de *Thalasse*, lugar fantástico tomado del griego *θαλασσα* «mar», situado cerca del muy real Saint-Malo.

2 Como es el caso del capítulo aquí analizado.

3 Capítulo 30 en la edición de 1542, considerada «definitiva» por ser la última revisada por el autor, aunque podría hablarse también de edición «expurgada» por el propio escritor, ya que en ella suprime algunos de sus ataques contra los teólogos de la Sorbona, mientras persisten otros. Salvo indicación contraria, los capítulos se referirán a esta edición.

4 Diversos pasajes de la obra posterior remiten a este episodio: alusiones a la «rama dorada» (*Tiers livre*, capítulo 17, aunque Panurgo la sustituya por un «anillo de oro»), búsqueda de la «Sibila» que acompañará a Pantagruel y los suyos en su descenso a los Campos Elíseos, Sibila que, en este caso, será el farol (*lanterne*) recogido en el país de Farolés (*Lanternois*; *Tiers livre*, capítulo 49; *Cinquième livre*, capítulo 32), etc.

Tras el *Gargantua* y el *Tiers livre*, situados en Turena y sus alrededores, el *Quart livre*, como también el *Cinquième livre*, probablemente apócrifo, presentan numerosas islas irreales, pobladas de extraños y grotescos personajes, como *Bringuenarille*⁵, el tragamolinosdeviento (*Quart livre*, capítulos 17 y 44), *Carêmeprenant* (*Quart livre*, capítulos 29-32) o *Messire Gaster* (*Quart livre*, capítulos 57-62).

A veces son espacios no *irreales* sino *inexistentes*, tan irreales como los anteriores, pero apoyados en la creencia de los antiguos, como las desconocidas islas *Ogygies* (*Tiers livre*, capítulo 24), según Plutarco situadas a cinco días de las costas inglesas, lo que Panurgo interpreta como no lejanas a Saint-Malo⁶. Otros espacios son *irrealizables*, utópicos, entre los que se situaría la celeberrima abadía de Thélème⁷, el país de Utopía⁸ o la isla de *Médamothi* (en griego «ningún lugar»; *Quart livre*, capítulo 2).

En realidad, Rabelais quiebra los lindes entre lo aparentemente real y lo resueltamente fantástico al situar, dentro de un marco insólito e inesperado, un mundo perfectamente cotidiano.

Un episodio situado en un espacio irreal ha interesado a diversos investigadores: la visita que hace el narrador, Alcofribas⁹, a la boca del gigante

5 El personaje de *Bringuenarille* procede de las *Navigations de Panurge*, obra publicada en 1538, inspirada en Rabelais y en la que éste se inspira posteriormente.

6 Una de estas islas está poblada de adivinos, y los pájaros alimentan a un Saturno encadenado, como un día lo harán con San Pablo, el primer eremita.

7 Se discute el carácter utópico de esta abadía. Ciertamente presenta grandes diferencias con la estricta y austera organización social ideada por Tomás Moro, y se aproxima más a las regiones encantadas o arcádicas de las novelas medievales que al mundo ideado por el humanista inglés. Sin embargo, comparte con las utopías el estar separada del resto del mundo, a pesar de carecer de muros. Cf. FRECERRO, C., *Genealogy and Narrative Structure in Rabelais*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991, pp. 104-105.

8 Utopía es el reino del padre de Badebec, madre de Pantagruel. Para llegar a él, Pantagruel y los suyos siguen primero el conocido itinerario portugués a las Indias Orientales (pasando por Porto Santo, Madera, las islas Canarias, Cabo Blanco, Senegal, Cabo Verde, etc.), más tarde hacen un periplo fantástico por las islas de Medén, Utí, Udén (tres términos que significan en griego «nada»), Gelásimo (en griego, «risible», «ridículo»), de las Hadas, cerca del reino de Acoria (en griego, «sin emplazamiento determinado»), y, finalmente, desembarcan en el puerto de Utopía (*Pantagruel*, capítulo 24).

9 Es *Alcofrybas* en el título de la llamada edición «original» (que acaso no lo sea) y en la de 1533; *Alcofribas* en el título de las restantes ediciones. En la edición «original» y en la de 1533 figura Alcofrybas Nasier. A partir de la edición de 1534, Rabelais sustituye *Nasier* por *abstracteur de quinte essence*, nombre con el que firma el *Gargantua*. En la edición de 1542 se añade *M.* a *Alcofrybas* y a partir de las ediciones de 1537 *feu*.

Pantagruel (*Pantagruel*, capítulo 32¹⁰: *Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur veit dedans sa bouche*).

Este capítulo muestra, como pocos, la manera de componer de Rabelais, fundiendo de forma original elementos procedentes de tradiciones diversas (mitos platónicos, elementos de las crónicas gargantuinas, recuerdos folclóricos, lecturas clásicas, episodios bíblicos, etc.) e introduciendo «variedad» (uno de los grandes principios de composición de entonces) en su epopeya paródica.

INTERPRETACIONES DIVERSAS

Ya Auerbach, en 1946, apuntó la doble fuente de este episodio, popular, inspirado en lo que él llamaba «almanaque popular del gigante Gargantúa», es decir, en las *Crónicas gargantuinas*, y clásico, en Luciano de Samosata. Añadía que Rabelais fundía ambas influencias, pintando ese mundo a su manera y desarrollando tres temas esenciales: la farsa grotesca del gigante, el descubrimiento del nuevo mundo y el hecho de que ese segundo mundo se parezca al nuestro como dos gotas de agua, aunque sea superior por cuanto sus habitantes saben de la existencia de nuestro mundo¹¹.

Otros autores han interpretado este capítulo en función de la representación grotesca del cuerpo, relacionando la imagen de la boca abierta con la puesta en escena de los misterios de entonces, en la que figuraba una gran apertura que era la boca del infierno¹².

10 Como la obra fue aumentando en las sucesivas ediciones corregidas por el autor, es el capítulo «XXII» en la edición más antigua conservada y en la de 1533; el «XXVII» en las ediciones de 1534, 1535 y en la de Lyon, François Juste, 1537, y el capítulo «XXXI» en la edición sin indicación de lugar de edición ni editor de 1537.

11 Cf. AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (coll. «Tel», 1977), pp. 267-286. La obra se escribió en Estambul entre mayo de 1942 y abril de 1945; el original alemán apareció en Suiza en 1946.

12 Es la interpretación de Mijail Bajtin, en un estudio no publicado hasta 1965, en el que consideraba a Rabelais el portavoz de una cultura popular que hallaba su mejor expresión en el carnaval. Cf. BAKHTINE, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970, pp. 346-347. El autor afirma: «L'influence du carnaval —dans l'acception la plus large du terme— a été énorme à toutes les grandes époques littéraires, mais dans la majorité des cas elle a été latente, indirecte, difficile à cerner, tandis que sous la Renaissance elle a été à la fois extraordinairement forte, directe, immédiate et nettement exprimée, même sous ses formes extérieures. La Renaissance est en quelque sorte la carnavalisation directe de la conscience, de la conception du monde et de la littérature» (*op. cit.*, pp. 272-273). Sin embargo, sorprende la parquedad de los datos aportados sobre el carnaval en Francia durante el siglo XVI.

Se ha señalado que el narrador obliga en él al lector a abandonar lo imaginario verosímil —el relato de hazañas— para encontrarse con lo real inverosímil —la boca del gigante que reproduce la Turena natal del escritor¹³—.

La deglución de diversos personajes por el gigante tiene gran importancia en las crónicas gargantuinas, según se ha observado. Las crónicas recogen una doble tradición del gigante-ogro que traga a diversos personajes, aunque alguna versión funde ambas tradiciones. En unos casos Gargantúa ingiere a guerreros, que caen inopinadamente en su boca al querer asaltarlo. En un segundo grupo de crónicas, es un pastor el que cae en su boca, cuando sigue a sus ovejas, a las que el gigante mata tomándolas por piosos. Dentro de una de sus muelas el pastor encuentra un hermoso juego de pelota¹⁴ y se alimenta del pan comido por Gargantúa que cae en él¹⁵.

Se ha propuesto interpretar esta visita del narrador a las entrañas del gigante como una metáfora política y religiosa, metáfora del Estado como «cuerpo político» del Rey, y de la Iglesia como «Cuerpo místico» de Cristo¹⁶.

Se comparó el episodio del capítulo 32 del *Pantagruel* con el del capítulo 38 del *Gargantua*, que también desarrolla el tema de la deglución de hombres por un gigante¹⁷.

13 Cf. RIGOLOTT, F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972, pp. 119-126. Compara, además, este episodio con Las Meninas de Velázquez, según la interpretación que de ellas hace Foucault. (FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 19-31).

14 También el narrador de Rabelais descubre, dentro de la boca del gigante, «beaulx grands jeux de paulme». RABELAIS, *Œuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p. 332.

15 Cf. ANTONIOLI, R., «Le motif de l'avalage dans les chroniques gargantuines», *Études seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève, Droz, 1980, pp. 77-85. Antonioli ve en estos relatos un viejo resabio del ancestral temor a ser devorado por el gigante y el recuerdo de los gigantes celtas, grandes comedores y grandes bebedores, como los personajes de Rabelais, pero también ogros, pues los gigantes caníbales son frecuentes en las leyendas irlandesas.

16 Cf. DUVAL, E. M., *The Design of Rabelais's «Pantagruel»*, New Haven & London, Yale University Press, 1991, pp. 112-134. Para el autor, el cuerpo de Pantagruel sería tanto el Cuerpo de Cristo como el cuerpo político del Estado. Sin embargo, sólo existe una referencia bíblica en este capítulo, por otra parte secundaria: la comparación de Pantagruel cubriendo a su ejército para salvaguardarlo de la lluvia con la gallina que cubre a sus polluelos (Mateo, 23, 37). Es difícil ver en esta obra fundamentalmente jocosa, que sacrifica a la hilaridad no pocas contradicciones, un Pantagruel imagen de Cristo y modelo del príncipe cristiano.

17 Cf. LESTRINGANT, F., *Écrire le monde à la Renaissance. Quinze études sur Rabelais, Postel, Bodin et la littérature géographique*, Caen, Paradigme, 1993, pp. 129-138. Señala que el primero de los textos es, en apariencia, el más innovador (a pesar de ser muchos

A pesar del interés suscitado por este extraordinario episodio, muchas cuestiones quedan pendientes. Partiré de una hipótesis diferente a las hasta aquí presentadas, y es que, posiblemente, la sorpresa del narrador ante lo que ve en la boca del gigante, un mundo cotidiano que en nada difiere de la Francia del momento, sea la imagen de la sorpresa que esta peculiar reescritura de un tema trillado producía en el lector de la época. Pero antes plantearé la «función» de este episodio en el conjunto de la obra.

UN NARRADOR ÉPICO QUE REHUYE LAS HAZAÑAS GUERRERAS

A diferencia de las crónicas gargantuinas, el protagonista del episodio, como en los *Relatos verídicos* de Luciano, es el narrador mismo. Rabelais lo personaliza y, en las dos primeras ediciones revisadas por el autor y conservadas, le da un nombre que es el acrónico de su propio nombre, Alcofribas Nasier.

En el prólogo del *Pantagruel*, Alcofribas afirma con rotundidad el carácter veraz de su relato, veracidad que procede de su conocimiento directo de los sucesos de los que fue testigo presencial, ya que cuenta los «horribles faitz et prouesses de Pantagruel, lequel j'ay servy à gaiges dès ce que je fuz hors de page, jusques à present, que par son congíé je m'en suis venu visiter mon pais de vache, et sçavoir si en vie estoyt parent mien aulcun»¹⁸.

Alcofribas es pues un narrador «fidedigno», porque sólo cuenta lo que vio. Una de las principales razones de Rabelais para echar mano de nuevo de Luciano, dos capítulos después de haber recurrido a él (en el capítulo 30), al narrar el descenso a los infiernos de Epistemon, es evitar un nuevo relato militar¹⁹.

La visita a la boca del gigante se sitúa entre el comienzo de la expedición para conquistar Dipsodia y el reencuentro de Alcofribas con Pantagruel, más de seis meses después.

los autores que defienden la radical superioridad del *Gargantua* sobre el *Pantagruel*), pues en el *Gargantua* la principal innovación, frente a los relatos de las crónicas gargantuinas, está en la sustitución del pastor o los soldados enemigos por los peregrinos. Sin embargo, un análisis minucioso demuestra, según el autor, que el episodio de *Gargantua* no es inferior ni en importancia simbólica ni en poder de evocación cósmica.

18 RABELAIS, *op. cit.*, p. 215.

19 Sólo Berlioz apuntó que el episodio era un subterfugio para evitar contar unas hazañas militares que inspiraban muy poco al escritor. Añadió también que este capítulo y el siguiente son de puro «relleno». Rabelais los compondría a petición del impresor para evitar dejar páginas en blanco en el cuadernillo. (BERLIOZ, M., *Rabelais restitué. I. Pantagruel*, Paris, Didier érudition, 1979, pp. 585 y 591).

El *Pantagruel* es una epopeya paródica y como toda epopeya —sería o paródica— ha de incluir relatos bélicos. El pretexto para introducirlos es muy simple: la tierra del protagonista, Utopía, ha sido invadida por los dipsodas. Pantagruel y los suyos retornan para repeler la invasión: es una guerra defensiva, indefectiblemente considerada justa por todos los moralistas de la época. La guerra se desarrolla en tres fases. Una primera estrategia permite a Panurgo achicharrar a seiscientos caballeros, avanzadilla del ejército enemigo, sin disparar un tiro (capítulo 25). En un segundo momento, tras anegar en orina el campamento enemigo, Pantagruel y el jefe de los gigantes, *Loupgarou* («Licántropo»), luchan cuerpo a cuerpo, como en los relatos medievales y populares (capítulo 29). Un tercer momento comprende la guerra de ocupación del país de Dipsodia, al que Pantagruel se dirige con un ejército formado por un millón ochocientos cincuenta y seis mil once guerreros, según la versión de 1542²⁰ (capítulo 31). El narrador interrumpe el relato de tan gloriosa expedición para contar la degradación a la que Panurgo somete al vencido rey Anarche («Anarco»).

El capítulo 32 se abre con la entrada de Pantagruel y su ejército en tierras de Dipsodia, donde todos lo reciben con gran alegría y le entregan las llaves de sus ciudades. Pero el sueño de todo conquistador de ser recibido en olor de multitudes se quiebra con los almirodas, que se le resisten. Su nombre, los «salados» en griego, simboliza esta resistencia a Pantagruel, una de cuyas características consiste en provocar la sed²¹. Cuando las gentes de Pantagruel van a tomar al asalto la ciudad, al pasar por una llanura, sobreviene un chaparrón que atemoriza a tan resueltos y osados soldados. Ante esto, Pantagruel, jugando con su descomunal tamaño, saca la mitad de su lengua para resguardarlos. El tema no era nuevo. En el *Mystère de la Passion de Semur*, se alude de pasada a un tal Jobridam, rey de Esnaye, que, cuando llovía, protegía con su nariz a cien hombres²².

Al no tener ya sitio Alcofribas bajo la protectora lengua de su amo, se sube a ella y se introduce en la boca del gigante. Allí permanece durante más de seis meses, por lo que no puede presenciar esta guerra de conquista, ni,

20 En la versión considerada «original» es «un millón ochocientos cincuenta mil», en las ediciones de 1533, 1534, 1535 y en las dos de 1537 es «un millón ochocientos cincuenta y seis mil». En sucesivas ediciones acrecienta y precisa cómicamente esta cifra. Añade, además, «sin contar a las mujeres y los niños», expresión bíblica que aparece, por ejemplo, en Mateo, 14, 21.

21 Herencia del diablillo de los misterios medievales, cuyo nombre lleva.

22 COHEN, G., «Rabelais et le théâtre», *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 280.

por lo tanto, narrarla. Un buen día se cansa de ver mundo y sale de la garganta del gigante, intercambiando con él un jocoso diálogo que acaba con el obsequio que Pantagruel le hace del señorío de Salmigondin. La estancia en la boca de Pantagruel permite al narrador eludir el relato de una guerra de ocupación e introducir un nuevo tema, de gran éxito en el momento: el del hombre engullido por un ser de extraordinarias dimensiones. Es un tema bíblico, clásico y folclórico (frecuente sobre todo en la literatura celta), cuyo éxito tradicional muestra, por ejemplo, el *Motif-Index of Folk-Literature*²³.

EL «OTRO MUNDO» Y EL «NUEVO MUNDO»

En su recorrido por la boca del gigante, el narrador encuentra a un compadre que caza pichones. Al preguntarle de dónde proceden estas aves, el cazador contesta que «ils viennent de l'aultre monde»²⁴. El «otro mundo» designa aquí el mundo exterior al cuerpo del gigante, el macrocosmos, mientras que en otras circunstancias puede indicar el «más allá». En este caso es un recuerdo de la vieja oposición entre dos mundos, en apariencia muy diferentes, pero en el fondo unidos por una estrecha analogía, el microcosmos y el macrocosmos, viejo motivo que cuenta en la época con nuevo favor y que Rabelais recoge en diversas ocasiones.

Así, en el célebre y debatido capítulo 8 del *Pantagruel*, en la carta que Gargantúa escribe a su hijo durante la estancia de este último en París, le recomienda que, tras consultar los libros de los médicos griegos, árabes y latinos, así como a los talmudistas y cabalistas, «par fréquentes anatomies acquiers toy parfaicte cognoissance de l'aultre monde, qui est l'homme»²⁵. En el *Tiers livre*, capítulos 3 y 4, en su paradójico elogio de las deudas, Panurge vuelve a aludir a «l'aultre monde, qui est l'home»²⁶, y precisa «notre microcosme, *id est*, le petit monde, c'est l'home»²⁷, recogiendo una vieja idea platónica, presente en la Edad Media y frecuente en el

23 Véase fundamentalmente F531.3.11 «Giant swallowing men» y G100.1 «Giant ogre (Fomorian). Irish myth». *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fable, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Revised and enlarged edition by Stith Thompson, 6 vols., Bloomington & Londres, Indiana University Press, s.f.

24 RABELAIS, *op. cit.*, p. 331.

25 *Ibid.*, p. 245.

26 *Ibid.*, p. 364, n. 2: «L'analogie du fonctionnement du corps humain avec celui des astres (...) est un lieu commun néoplatonicien; voir GIORGIO, *L'harmonie du monde*, traduction de Lefevre de La Broderie, Paris, J. Macé, p. 606, où le soleil est le cœur du ciel».

27 RABELAIS, *ibid.*, p. 365. La edición de 1552 precisa el sentido de *microcosme*, al añadir «*id est*, petit monde, c'est l'home», que no figuraba en la edición original de 1546.

Renacimiento, que concibe al hombre como un resumen en reducido del universo, lo que es fuente de exaltación de la dignidad humana.

Platón habla del hombre como microcosmos en su obra más emblemática para el Renacimiento, en el *Timeo*, texto con el que Rafael representa al filósofo en *La Escuela de Atenas*. La idea aparecía anteriormente en el poema *Sobre la naturaleza* de Empédocles y en Hipócrates²⁸. Posteriormente, recogen el motivo diversos Padres de la Iglesia²⁹.

Unas décadas después de la publicación del *Pantagruel*, Maurice Scève redacta su largo poema en el que canta los logros humanos, desde la caída de Adán, y le da el título significativo de *Microcosme* (probablemente ya acabado en 1559, publicado en 1562)³⁰.

Existe, además, en este capítulo de Rabelais, una alusión al «nuevo mundo», a las tierras americanas recientemente descubiertas, en la que este tema de actualidad se enriquece con recuerdos de viejos mitos platónicos. En el primer encuentro de Alcofribas con el hortelano que cultiva coles, al comprobar el narrador las semejanzas entre este mundo que descubre y el que conoce fuera de la boca del gigante, se pregunta si no se encuentra ante un «nuevo mundo»:

— Jesus (dis je) il y a icy un nouveau monde.

— Certes (dit il) il n'est mie nouveau: mais l'on dist bien que hors d'icy il y a une terre neufve où ilz ont et Soleil et Lune: et tout plein de belles besoignes: mais cestuy cy est plus ancien³¹.

Aunque no es seguro que Rabelais conociese estas expediciones parece interesarse por los nuevos descubrimientos que se han producido en su siglo. Por esos años, Francisco I intenta promover la expansión marítima francesa. Patrocina la expedición de Giovanni Verrazano de 1524, que en vano busca un paso por el norte de América hacia la China, y explora la costa este de los actuales Estados Unidos. Más tarde el almirante Chabot patrocina tres viajes hacia Brasil del mismo Giovanni Verrazano, aunque el tercero, en 1529, lo dirigirá su hermano, pues Giovanni es devorado por los indios al sur del Río

28 Cf. RIVAUD, A., «Notice» a Platon, *Œuvres complètes*. Tome X, *Timée — Critias*. Texte établi et traduit par—, Sixième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 117-118.

29 Cf. JOUANNA, A., «Le temps de la Renaissance en France (vers 1470-1559)», AA.VV., *La France de la Renaissance. Histoire et Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2001, pp. 33-35.

30 SCÈVE, M., *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Pascal Quignard, Paris, Mercure de France, 1974, pp. 239-345.

31 RABELAIS, *op. cit.*, p. 331.

de la Plata durante el segundo viaje (1528)³². Aunque no es seguro que conociese estas expediciones parece interesarse por los «nuevos descubrimientos».

Rabelais contempla este nuevo mundo con una visión relativista, como más tarde hará Montaigne en el capítulo *Des Cannibales*³³. El hortelano contesta displicentemente a Alcofribas, sorprendido por la existencia de este «nuevo mundo», que no es nuevo para él: lo novedoso sería el mundo del narrador, aquél al que consideramos «viejo mundo». La novedad o antigüedad depende del punto de vista. Esta visión relativista es, en la época, menos sorprendente de lo que podría suponerse: el siglo XVI busca las coincidencias entre los hombres de todos los tiempos y lugares, convencido de que «todo el mundo es uno». Desde el Romanticismo, en cambio, se insiste en las diferencias entre gentes de distintas épocas y países.

En la observación del sensato hortelano se desliza una alusión al Sol y a la Luna de los que goza la «tierra nueva». El mundo encerrado en la boca del gigante no puede sino carecer de ellos, pero esta alusión parece remitir a un viejísimo mito: el de la caverna de Platón (*República*, VII)³⁴. Como más tarde hará Montaigne y como era usual en su siglo, Rabelais mira los nuevos descubrimientos de su tiempo a través del prisma de su cultura clásica.

El tema tradicional del hombre engullido por un ser de descomunal tamaño se enriquece con alusiones a los nuevos descubrimientos geográficos y recuerdos de dos temas platónicos, el del hombre como microcosmos, comparado con el macrocosmos que es el universo, y el del mundo de sombras contrapuesto al mundo de la realidad o mito de la caverna.

A ello se añaden imágenes de la medicina grecolatina: las ciudades cuyo nombre recuerda Alcofribas se llaman, según su situación en la boca y garganta del gigante, Asfárago³⁵, Laringe y Faringe. Estos términos anatómicos parecen indicar que, a la imagen folclórica y lucianesca de la visita a las entrañas de un ser de tamaño descomunal, se añade el recuerdo del tratado

32 Cf. JOUANNA, A., *op. cit.*, pp. 108-109.

33 Essais, I, 31. MONTAIGNE, *Œuvres complètes*. Préface d'André Maurois. Texte établi et annoté par Robert Barral en collaboration avec Pierre Michel, Paris, Seuil, «L'intégrale», 1967, pp. 98-103.

34 Cuando a uno de los cautivos encadenados en la caverna se le hace ascender a la región superior, una vez que sus ojos se han acostumbrado, «elevando sus miradas hacia la luz de los astros y de la luna, contemplará durante la noche las constelaciones y el firmamento más fácilmente que durante el día el Sol y el resplandor del Sol». PLATÓN, *República*. Traducción directa del griego por Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1986, p. 383.

35 *Aspharage*, del griego ασφαραγο o «gaznate», «garganta».

de Galeno³⁶ *De usu partium*, en el que se desarrolla la vieja imagen, ya presente en Hipócrates y Asclepiades, de la boca como una cavidad recorrida por diversas carreteras, el esófago como un istmo, el estómago un granero y el cuerpo una ciudad de mercaderes en la que cada uno se afana en sus ocupaciones³⁷.

Todo el capítulo se construye en torno a una doble oposición física (topográfica) e intelectual (epistemológica): el aquí y el allí, el aquende y el allende, lo conocido, y por lo tanto viejo, y lo desconocido o nuevo. Una barrera de ignorancia separa ambos mundos, barrera que el narrador franquea y desea hacer franquear a los demás, pues «la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit»³⁸.

UN MUNDO LUCIANESCO

Recuerdos platónicos se funden con recuerdos de la medicina griega y sucesos del momento, pero el capítulo se sitúa bajo el signo de Luciano, lo que Rabelais apunta antes de introducir a maese Alcofribas en la boca del gigante, presentándolo como «je qui vous fais ces tant veritables contes»³⁹.

Es bien conocida la relación entre este capítulo y el final de la primera parte y el comienzo de la segunda de los *Relatos verídicos* de Luciano⁴⁰. Habría que insistir en las notables diferencias que los separan, ya que éstas muestran rasgos muy característicos del quehacer de Rabelais.

Después de un accidentado viaje por los aires, con visita a la Luna y lucha contra los habitantes del Sol, una ballena traga la nave del narrador de Luciano y sus compañeros. El resuelto relator descubre en las entrañas del gran cetáceo un templo de Posidón, un perro y una alquería, en la que

36 Rabelais publicó, en 1532, diversos tratados de Hipócrates y Galeno, en versión latina, junto a una versión griega de los *Aforismos* de Hipócrates, de los que poseía un manuscrito fiel.

37 Cf. ANTONIOLI, R., *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p. 155.

38 RABELAIS, *op. cit.*, p. 331. De ahí el imaginario gran libro que el narrador declara haber compuesto, titulado la *Histoire des Gorgias*. *Gorgias* es un juego de palabras entre un derivado de *gorge* «garganta», lugar en el que transcurre la historia (los «gorgias» son los habitantes de la garganta de Pantagruel), y *Gorgias*, nombre del rector griego que dio tal vez una elegante versión del texto de Empédocles antes citado. Además, *gorgias* se empleaba en la época como adjetivo y significaba «alegre», «vano», «deseoso de elegancia», «coqueto», «lindo».

39 RABELAIS, *ibid.*, p. 330. *Véritables contes* remite al título de la obra de Luciano en la que se inspira.

40 *Relatos verídicos* I, 30 - II, 2. LUCIANO, *Obras*. I. Introducción general de José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 195-204.

residen un anciano (Escíntaro) y su hijo, antiguos mercaderes reducidos a cultivar hortalizas y a alimentarse de peces y frutos secos. Los engullidos viajeros sufren con sus salvajes e insociables vecinos, seres extraños y fabulosos:

En la zona occidental del bosque, correspondiente a la cola, viven los saladores, tribu de ojos de anguila y rostro de bogavante, belicosa, cruel y carnívora. Al otro lado, junto al costado derecho, viven los tritoncabritos, en su parte superior semejantes a los hombres; en la inferior, a los peces espada, y son menos agresivos que los otros. A la izquierda están los manosdecan-grejo y cabezatuques, que han establecido un pacto de defensa y amistad recíprocas. En el interior viven los coladuras y los aletasdebarbada, pueblos belicosos y grandes corredores. La zona de levante, junto a la boca, es desierta en su mayor parte, al ser arrasada por el mar. No obstante, yo vivo en ella, pagando a los aletasdebarbada un tributo de quinientas ostras al año⁴¹.

Luchan contra tan insólitas tribus y acaban derrotando a sus adversarios y exterminándolos, enseñoreándose así de esta «prisión enorme e infranqueable»⁴² que son las entrañas del cetáceo. Tras diversos intentos infructuosos por salir de la ballena, logran herirla de muerte, apuntalar su boca antes de sus últimos estertores y escapar.

Dentro de la ballena, descubren seres insólitos, *lo que explica la sorpresa de Alcofribas al ver que en la boca del gigante descubre un mundo que es una réplica del reino de Francia*. Allí descubre sierras rocosas —ante las que Rabelais no puede evitar introducir un juego de palabras y compararlas a «les mons des Dannoys»⁴³—, grandes prados, grandes bosques, fuertes y populosas ciudades como Lyon, Poitiers, Ruán o Nantes, hermosos juegos de pelota, viñedos y casas de campo según la moda italiana.

El viejo mito que recoge Luciano aparece también en la Biblia, con la historia de Jonás, tragado por un gran pez. Es un viejo tema folclórico común a diversos pueblos: el hombre tragado por un ser de enorme tamaño y más tarde devuelto a la libertad⁴⁴. Parece muy probable que Rabelais recuerde el episodio bíblico al redactar este capítulo: el nombre de Jonás, en

41 *Ibid.*, p. 199.

42 *Ibid.*, p. 201.

43 Rabelais, *op. cit.*, p. 331. Juego de palabras entre *danois* y *dent*, el primero entonces pronunciado [dānwε].

44 Cf. A535 «Culture hero swallowed and recovered from animal», F912 «Victim kills swallower from within», F913 «Victim rescued from swallower's belly», etc. *Motif-Index of Folk-Literature*, *op. cit.*

hebreo *yônah*, significa «paloma»⁴⁵, lo que acaso explique la presencia de pichones en el «otro mundo» de las entrañas del gigante, que entran en su garganta cuando él bosteza, confundiéndola con un palomar. Rabelais juega en ocasiones con nombres de origen hebreo⁴⁶. Además, el tema de Jonás, frecuente en la iconografía cristiana desde los primeros tiempos, contó con numerosas representaciones escultóricas o pictóricas en el siglo XVI, entre las que destaca la de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Un elemento, sin embargo, distingue la estancia de Alcofribas en las entrañas del gigante de los relatos tanto de Jonás como del narrador de Luciano: en el *Pantagruel* se trata de una visita intencionada; Alcofribas se introduce deliberadamente en la boca del gigante para resguardarse de la lluvia, y la abandona sin dificultad cuando así lo desea. Tanto Jonás como el narrador de Luciano son tragados por el monstruoso animal en contra de su voluntad. La involuntariedad y contrariedad aparecen, en cambio, en el capítulo 38 de *Gargantua*, «*Comment Gargantua mangea en sallade six pelerins*», donde los romeros son devorados por el gigante al comerse una ensalada, y corren el peligro de ser triturados por sus voluminosas muelas y ahogados en el vino que éste ingiere. En este caso se trata de una verdadera deglución, con todas sus connotaciones de descenso azaroso y peligroso, mientras que en el capítulo del *Pantagruel* es un amable paseo, descubriendo un mundo sorprendente precisamente por su semejanza con nuestro mundo, a pesar de no ser sino un «reflejo» del mismo, como en el mito de la caverna.

Los relatos de deglución de un ser por un gigante en las crónicas gargantuinas tienen este mismo carácter penoso e involuntario. Son, como numerosos relatos de deglución y descenso en el folclore, una imagen de la muerte y bajada a los infiernos, tema, este último, que Rabelais presenta en la misma obra dos capítulos antes. Aquí se aleja de este esquema, dando a este capítulo el tono desenfadado de una curiosa excursión, en la que a fin de cuentas se descubre un mundo bastante cotidiano. Acentúa este tono desenfadado el final del capítulo, con el jocoso y escatológico diálogo entre Alcofribas y el bonachón Pantagruel. También el capítulo 30 del descenso a los infiernos de Epistemon contrastaba con las fuentes anteriores, al suprimir

45 AA.VV., *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1993, p. 837.

46 Sobre todo en el *Quart livre*: islas de *Cheli* (hebreo *scheli* «paz» o *salî* «asado», capítulo 10), *Tohu* y *Bohu* (hebreo *tobu ubohu* «caos anterior a la creación del mundo», capítulo 17), *Ruach* («viento» o «espíritu» en hebreo, según se recoge en la *Briefve declaration d'aulcunes dictiones*, capítulo 43), etc. En el *Pantagruel*, el hebreo figura entre las lenguas habladas por el políglota Panurgo (*Pantagruel*, capítulo 9), etc.

el tono lúgubre de este viaje al otro mundo y presentar a los demonios como gente jovial, que trataban a los condenados mucho mejor de lo que cabía esperar.

EL PAÍS DE JAUJA

Para acrecentar el carácter festivo del episodio, Rabelais inserta en él otro viejo tema folclórico, muy extendido por toda Europa, el del «país de Jauja»⁴⁷. El tema presenta diversas variantes: país en el que ocurre cuanto es imposible, tierra en la que sucede todo lo que uno desea, lugar donde corren ríos de leche y miel, etc.

La última aventura del narrador en la boca del gigante es su estancia en un pueblecito, en el descenso de los dientes posteriores hacia los labios. En este lugar, cuyo nombre no recuerda, se gana dinero durmiendo.

En los *Relatos verídicos* de Luciano, el narrador y sus compañeros, después de escapar de la ballena y de pasar por un mar de leche y una isla de queso, llegan a la isla de los Dichosos. Allí se eleva una ciudad de oro, rodeada por una muralla de esmeralda; las vides del país dan doce cosechas al año; existen fuentes de agua, miel y mirra, y ríos de leche y vino; se practica el amor con mujeres u hombres a la vista de todos, etc.⁴⁸. La isla de Luciano es la parte feliz del Hades, la residencia de los héroes tras su muerte, el paraíso futuro. Es posible que éste sea el origen del motivo.

La versión de Rabelais se aproxima más a un texto francés compuesto hacia 1250 en Picardía: el *Dit* (o *fabliau*) de *Cocaigne* describe un país de las maravillas, al que el narrador es enviado por el papa. En él las cercas de las casas están hechas con lubinas, salmones y sábalos, los cabios con esturiones, las techumbres con jamones y las traviesas con salchichas; las ocas se asan solas por las calles; las mesas están dispuestas en los caminos para que coman quienes quieran y cuanto quieran, sin pagar; corren ríos del mejor vino tinto y blanco; el año cuenta con cuatro vendimias, todos los días son fiestas y domingos, y la cuaresma sólo viene una vez cada veinte años; por los campos se encuentran bolsas con dinero que nada vale, pues nadie compra ni vende; hombres y mujeres se unen a voluntad, lo que les trae honra y no deshonra; pañeros y zapateros regalan hermosos trajes y bellos zapatos; allí se encuentra la fuente de la eterna juventud, etc. Es un mundo de abundancia, lograda sin esfuerzo, y de libertad sexual. Es probablemente

47 F701 «Land of plenty», X1503 «Schlaraffenland (*Land of Cockayne*)». *Motif-Index of Folk-Literature*, *op. cit.*

48 *Relatos verídicos*, II, 5-28. *op. cit.*, pp. 206-214.

el reverso del *contemptus mundi* («desprecio del mundo») preconizado por los moralistas de la época⁴⁹.

Rabelais recuerda sólo un elemento ya presente en el texto medieval, aunque le añade la prima jocosa que reciben quienes roncan bien fuerte:

Li país a à non Coquaigne,
 Qui plus i dort, plus i gaaigne:
 Cil qui dort jusqu'à miedi,
 Gaaigne cinc sols et demi⁵⁰.

El tema reaparece en la novela corta italiana. En el *Decamerón* (VIII, 3), para burlarse del ingenuo pintor Calandrino, el astuto Maso le habla de Bengodi, región de Berlinzone, país de los vascos, tierra de abundancia en toda suerte de víveres, donde las viñas se atan con salchichas, abundan las pastas, existe una montaña de parmesano rallado y un río del mejor vino blanco, etc.⁵¹

CONCLUSIÓN

Dos capítulos después del descenso a los infiernos de Epistemon, Rabelais recurre de nuevo a un tema lucianesco para escamotear un nuevo relato militar. Al mismo tiempo introduce un tema tradicional que cuenta entonces con gran éxito: el del hombre engullido por un ser descomunal.

Al describir la visita a la boca del gigante, Rabelais quiebra las expectativas de sus primeros lectores, familiarizados con el relato bíblico de Jonás, con las aventuras de los *Relatos verídicos* de Luciano y con los relatos folclóricos de hombres engullidos por seres monstruosos. Invierte todos los

49 Cf. PAYEN, J.-Ch., «Fabliaux et Cocagne. Abondance et fête charnelle dans les contes plaisants du XIII^e et du XIII^e siècles», in *Épopée animale. Fable. Fabliau*. Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne. Évreux, 7-11 septembre 1981. Édités par Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 435-448.

50 «C'est li fabliaux de Coquaigne», *Fabliaux et Contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles, tirés des meilleurs auteurs*. Publiés par Barbazan. Nouvelle édition, augmentée et revue sur les Manuscrits de la Bibliothèque Impériale par M. Méon, ... 4 vols., Paris, B. Warée, 1808. Reimpresión: Genève, Slatkine Reprints, 1976, 4 tomos en 2 vols., t. IV, pp. 175-181. Existen otras ediciones de este texto: la de Veikko Väänänen, «Le fabliau de Cocagne», *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 48, 1-2, 1947, pp. 3-36; y la edición y traducción italiana de G. C. Belletti, en *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivree, 1982.

51 BOCCACE, *Décameron*. Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», Bibliothèque classique, 1994, p. 618.

tópicos de las historias de deglución: viaje azaroso y peligroso, angustia del personaje tragado, dificultad para recuperar la libertad, etc. Al mismo tiempo contamina este tema con diversos recuerdos platónicos (temas del microcosmos y de la caverna) y con elementos del momento, época de grandes descubrimientos geográficos. Finalmente, para acentuar el tono festivo del relato, añade una exagerada mención al tema folclórico del país de Jauja.

En pocos autores como en Rabelais se aprecia el gran principio de la creación, durante el Renacimiento, como reelaboración a partir de elementos anteriores, en el caso del autor como impregnación en un doble mundo clásico y tradicional. En ocasiones, los elementos que toma son apenas perceptibles, como la presencia de pichones que recuerda el significado en hebreo del nombre de Jonás. Cuando el préstamo es más evidente, lo manipula hasta alterar su sentido y darle un «aire» radicalmente «nuevo».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1993.
- ANTONIOLI, R., *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976.
- «Le motif de l'avalage dans les chroniques gargantuines», *Études seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève, Droz, 1980, pp. 77-85.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Traduit de l'allemand par Cornélius Heim), Paris, Gallimard, 1968.
- BAKHTINE, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970.
- BERLIOZ, M., *Rabelais restitué. I. Pantagruel*, Paris, Didier érudition, 1979.
- BOCCACE, *Décameron* (Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec), Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», Bibliothèque classique, 1994.
- COHEN, G., «Rabelais et le théâtre», *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 280.
- DUVAL, E. M., *The Design of Rabelais's «Pantagruel»*, New Haven & London, Yale University Press, 1991.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FRECERRO, C., *Genealogy and Narrative Structure in Rabelais*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991.

- JOUANNA, A., «Le temps de la Renaissance en France (vers 1470-1559)», in AA.VV., *La France de la Renaissance. Histoire et Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2001, pp. 33-35.
- LESTRINGANT, F., *Écrire le monde à la Renaissance. Quinze études sur Rabelais, Postel, Bodin et la littérature géographique*, Caen, Paradigme, 1993.
- LUCIANO, *Relatos verídicos*, in *Obras*. I (Introducción general de José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón), Madrid, Gredos, 1996.
- MÉON, M. (éd.), *Fabliaux et Contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles, tirés des meilleurs auteurs*, 4 vols., Paris, B. Warée, 1808. Reimpresión: Genève, Slatkine Reprints, 1976.
- MONTAIGNE, *Œuvres complètes* (Préface d'André Maurois. Texte établi et annoté par Robert Barral en collaboration avec Pierre Michel), Paris, Seuil, coll. «L'intégrale», 1967.
- PAYEN, J.-Ch., «Fabliaux et Cocagne. Abondance et fête charnelle dans les contes plaisants du XII^e et du XIII^e siècles», in BIANCIOTTO, G.-SALVAT, M. (éds.), *Épopée animale. Fable. Fabliau* (Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne. Évreux, 7-11 septembre 1981), Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 435-448.
- PLATÓN, *República* (Traducción directa del griego por Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré), Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1986.
- RABELAIS, F., *Œuvres complètes* (Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.
- RIGOLOT, F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972.
- RIVAUD, A., «Notice» a Platon, *Œuvres complètes*. Tome X, *Timée — Critias*. Texte établi et traduit par—, Sixième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- SCÈVE, M., *Œuvres complètes* (Texte établi et annoté par Pascal Quignard), Paris, Mercure de France, 1974.
- THOMPSON, S. (ed.), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fable, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Bloomington & London, Indiana University Press, s.f.

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA

ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

Para la realización de la presente publicación se ha contado con ayudas económicas procedentes de las siguientes instituciones:

Ministerio de Ciencia y Tecnología. Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Acción Especial con n.º de referencia: BFF2002-10802-E.

Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante,
con la colaboración del Ministerio de Ciencia y Tecnología
y la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)

© Ángeles Sirvent Ramos (Ed.)

© de la presente edición: Universidad de Alicante, 2005

**ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE**

ISBN O.C.: 84-7908-851-6
Depósito legal: XX-XXXX-2006

Tomo I

ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINARIOS
ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES
ISBN: 84-7908-789-7

Tomo II

EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESA
L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
ISBN: 84-7908-790-0

Tomo III

EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESA
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET TRADUCTION FRANÇAISES
ISBN: 84-7908-791-9

Enumeración de palabras clave: Espacio, texto, cultura francesa, literatura francesa, espacio autobiográfico, espacio femenino, teoría literaria, lingüística francesa, lengua francesa, FLE, lengua francesa especializada, espacios multimedia, traducción francesa, Alicante, Ángeles Sirvent, Universidad de Alicante.

Signaturas de referencia: 840.0 (082), 840 (082).

Diseño portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica (Universidad de Alicante)

Composición: Buena letra, S.L.

Impresión y encuadernación: XXXXXXXXXXXXXXXX

Portada: Eusebio Sempere.

La primavera, 1965. Serigrafía. Carpeta Las Cuatro Estaciones.

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera—, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

ÁNGELES SIRVENT RAMOS (ED.)

ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE

COORDINADOR DEL COMITÉ DE EDICIÓN

José Luis Arráez Llobregat

COMITÉ DE EDICIÓN

Marina Aragón Cobo - José Luis Arráez Llobregat - Mireia Carol Gres
Maribel Corbí Sáez - Víctor D. Domínguez Lucena - Mercedes Eurrutia Cavero
Ángeles Llorca Tonda - Mireia López Simó - Amelia Peral Crespo
Montserrat Planelles Iváñez - Fernande Ruiz Quemoun
M.^a Carmen Serrano Belmonte - Ángeles Sirvent Ramos - Chistine Verna Haize

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Para la realización de la presente publicación se ha contado con ayudas económicas procedentes de las siguientes instituciones:

Ministerio de Ciencia y Tecnología. Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Acción Especial con n.º de referencia: BFF2002-10802-E.

Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante,
con la colaboración del Ministerio de Ciencia y Tecnología
y la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)

© Ángeles Sirvent Ramos (Ed.)

© de la presente edición: Universidad de Alicante, 2005

**ESPACIO Y TEXTO
EN LA CULTURA FRANCESA
ESPACE ET TEXTE
DANS LA CULTURE FRANÇAISE**

ISBN O.C.: 84-7908-851-6
Depósito legal: XX-XXXX-2006

Tomo I
ESPACIOS REALES. ESPACIOS IMAGINA-
RIOS
ESPACES RÉELS. ESPACES IMAGINAIRES
ISBN: 84-7908-789-7

Tomo II
EL ESPACIO EN LA TEORÍA LITERARIA
Y LA LITERATURA FRANCESA
L'ESPACE DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
ISBN: 84-7908-790-0

Tomo III
EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESA
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET TRADUCTION FRANÇAISES
ISBN: 84-7908-791-9

Enumeración de palabras clave: Espacio, texto, cultura francesa, literatura francesa, espacio autobiográfico, espacio femenino, teoría literaria, lingüística francesa, lengua francesa, FLE, lengua francesa especializada, espacios multimedia, traducción francesa, Alicante, Ángeles Sirvent, Universidad de Alicante.

Signaturas de referencia: 840.0 (082), 840 (082).

Diseño portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica (Universidad de Alicante)

Composición: Buena letra, S.L.

Impresión y encuadernación: XXXXXXXXXXXXXXXX

Portada: Eusebio Sempere

Coordinador del Comité de Edición:

José Luis Arráez Llobregat

Comité de Edición:

Marina Aragón Cobo - José Luis Arráez Llobregat - Mireia Carol Gres
Maribel Corbí Sáez - Víctor D. Domínguez Lucena - Mercedes Eurritia Caveró
Ángeles Llorca Tonda - Mireia López Simó - Amelia Peral Crespo
Montserrat Planelles Iváñez - Fernand Ruiz Quemoun
M.ª Carmen Serrano Belmonte - Ángeles Sirvent Ramos - Chistine Verna Haize

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera—, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

TOMO III

**EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
Y LA TRADUCCIÓN FRANCESAS**

**L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE
ET LA TRADUCTION FRANÇAISES**

ÍNDICE

TOMO III

EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA Y LA TRADUCCIÓN FRANCESA L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE ET LA TRADUCTION FRANÇAISE

ESPACE ET TEXTE: PANORAMA HISTORIQUE ET CONTEMPORAIN DES LANGUES	1347
<i>André CLAS</i>	
7. LA EXPRESIÓN DEL ESPACIO EN EL FLE. L'EXPRESSION DE L'ESPACE EN FLE	1369
ESTRUCTURAS LOCATIVAS EN FLE: INTERPRETACIONES SEMÁNTICAS .	1371
<i>Rosa M.ª ALONSO DÍAZ - Carlos MORIYÓN MOJICA</i>	
EL USO DE LAS PREPOSICIONES DE LUGAR EN FLE: PROBLEMAS DE APRENDIZAJE	1389
<i>Maud BENETEAU - Silvia VALDESPINO</i>	
L'IMAGINAIRE ET LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE NARRATIF EN FLE	1403
<i>Javier DE AGUSTÍN GRIJALBO</i>	
L'ESPACE RÉSERVÉ À LA PHRASÉOLOGIE DANS LA DIDACTIQUE DU FLE	1421
<i>M.ª Isabel GONZÁLEZ REY</i>	
ESPACE THÉÂTRAL ET REPRÉSENTATION CULTURELLE: JOUER LA LANGUE ET LA CULTURE FRANÇAISES	1441
<i>Cécile VILVANDRE DE SOUSA</i>	

8. EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA. L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE	1455
RIQUEZA SEMÁNTICA DE LOS NOMBRES DE LOS ESPACIOS URBANOS .	1457
<i>Anna-Maria CORREDOR PLAJA</i>	
LA PRÉSUPPOSITION COMME ESPACE MENTAL	1469
<i>Mónica DJIAN CHARBIT - Javier VICENTE PÉREZ</i>	
EL ESPACIO (DISCURSIVO) DEL OTRO EN LA LENGUA / EN LA ENUNCIACIÓN	1481
<i>María Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ</i>	
ESPACES GÉOGRAPHIQUES / ESPACES MÉTAPHORIQUES: DU TEXTUEL À L'ICONIQUE DANS LA CONSTRUCTION DU SENS	1495
<i>Mercedes FERNÁNDEZ MENÉNDEZ - María del Mar DÍAZ</i>	
EL ESPACIO DE LA ACCIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE DE LA DIMENSIÓN TEMÁTICA Y COMPOSICIONAL EN EL TEXTO DE UN <i>FAIT DIVERS</i> DE LA PRENSA FRANCESA	1513
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
EL ESPACIO DISCURSIVO EN CUATRO GRAMÁTICAS ESPAÑOLAS PARA FRANCESES DE LA ÉPOCA MODERNA	1527
<i>María Elena JIMÉNEZ DOMINGO</i>	
L'ESPACE BLANC, AU CARREFOUR PLURIDISCIPLINAIRE DE L'ÉCRITURE	1543
<i>Elena LLAMAS POMBO</i>	
ÉTUDE DE LA RELATION ESPACE-TEMPS: LE CAS DE «PUIS»/«PUES» .	1559
<i>Noelia MICÓ ROMERO</i>	
SEMÁNTICA, SINTAXIS Y PRAGMÁTICA DEL ESPACIO EN LAS LENGUAS DE SIGNOS	1571
<i>Carlos MORIYÓN MOJICA - Silvia VALDESPINO NÚÑEZ</i>	
L'ÉLABORATION D'UN ESPACE PERSONNEL PAR L'EMPLOI DES PRÉPOSITIONS	1591
<i>Guilhem NARO ROUQUETTE</i>	
DEUX MARQUEURS REVISITÉS: LE CAS DE «ALORS» ET DE ..«DONC» DANS L'ESPACE DISCURSIF	1603
<i>M.ª Amparo OLIVARES PARDO</i>	

UN ANTIGUO ESPACIO: LA EVIDENCIA	1623
<i>José PÉREZ CANALES</i>	
DEIXIS ESPACIAL Y LOCALIZACIÓN EN EL DISCURSO PUBLICITARIO TURÍSTICO	1643
<i>María Luisa PIÑEIRO MACEIRAS</i>	
CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO TEXTUAL: LOS CONECTORES DE REFORMULACIÓN PARAFRÁSTICA	1653
<i>M.ª Jesús SALÓ GALÁN</i>	
9. LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO. LA TRADUCTION DE L'ESPACE.....	
EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN TRADUCCIÓN LITERARIA	1675
<i>Natalia ARREGUI BARRAGÁN</i>	
EL ESPACIO SOCIAL DE LA MUJER EN LA LITERATURA TROVADO- RESCA Y SU TRADUCCIÓN	1693
<i>M.ª Pilar BLANCO GARCÍA</i>	
L'ESPACE DANS LA PHRASÉOLOGIE : ANALYSE CONTRASTIVE FRAN- ÇAIS-ESPAGNOL	1707
<i>M.ª Paz CUBILLA ARRANZ - Ascensión SIERRA SORIANO</i> <i>Miguel TOLOSA IGUALADA</i>	
LES TRADUCTIONS ET LES LIVRES FRANÇAIS POUR LA JEUNESSE AU DÉBUT DU XIX ^e SIÈCLE EN ESPAGNE. LE CATALOGUE DE MALLÉN & SALVÁ (VALENCIA, 1819)	1725
<i>Brigitte LÉPINETTE</i>	
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES NOMS COMPLEXES DU TRANSPORT DANS A LEXICOGRAPHIE BILINGUE FRANÇAIS-ESPAGNOL	1745
<i>Mireia LÓPEZ SIMÓ</i>	
TRES POEMAS INSULARES DE ABDELLATIF LAÂBI: UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN POÉTICA	1757
<i>José M. OLIVER FRADE - Clara CURELL AGUILÀ</i>	
LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO DENOMINATIVO DE LA FONTAINE	1769
<i>M.ª Rosario OZAETA GÁLVEZ</i>	
LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS VERSIONES AL ESPAÑOL DE LAS OBRAS DE PATRICK MODIANO	1785
<i>Norma RIBELLES HELLÍN</i>	

EL ESPACIO EN LAS PAREMIAS FRANCESAS Y SU TRADUCCIÓN ESPA- ÑOLA	1799
<i>Julia SEVILLA MUÑOZ</i>	
10. EL ESPACIO EN LAS LENGUAS ESPECIALIZADAS. L'ES- PACE DANS LES LANGUES DE SPÉCIALITÉ	1811
LES ESPACES DE LA RESTAURATION : PASSÉ ET PRÉSENT DE LEUR LEXIQUE	1813
<i>Marina ARAGÓN COBO</i>	
EL ESPACIO DE INTERNET EN LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS: ESTUDIO COMPARATIVO FRANCÉS-ESPAÑOL SOBRE EL USO DE LOS ANGLI- CISMOS EN DICHO ÁMBITO	1831
<i>Mercedes EURREUTIA CAVERO</i>	
L'ESPACE VIRTUEL DE LA CLASSE EN FRANÇAIS LANGUE DE SPÉCIALITÉ	1849
<i>Brisa GÓMEZ ÁNGEL</i>	
EL DICCIONARIO EN LA ENSEÑANZA DEL FRANCÉS PARA FINES ESPE- CÍFICOS	1859
<i>Mercedes LÓPEZ SANTIAGO</i>	
LE FRANÇAIS COMME LANGUE SPÉCIFIQUE: LE FRANÇAIS DU TOU- RISME	1869
<i>Natalia MACIÁ ESPADAS</i>	
11. LOS ESPACIOS MULTIMEDIA. LES ESPACES MUL- TIMÉDIA	1879
L'INTERNET COMME ESPACE POUR LA DÉFENSE ET LA PROMOTION DE LA LANGUE FRANÇAISE	1881
<i>Mireia CAROL GRES</i>	
DE L'ESPACE LITTÉRAIRE À L'ESPACE FILMIQUE. <i>LA BELLE ET LA BÊTE</i>	1893
<i>Rafael RUIZ ÁLVAREZ</i>	

ESPACIOS VIRTUALES PARA EL APRENDIZAJE DEL FRANCÉS	1909
<i>Mercedes SANZ GIL</i>	
LES ESPACES DE LA MÉDIOLOGIE ET LES NOUVEAUX ENJEUX DE LA ÉDIATION. LA MÉTAPHORE DU VOYAGE DANS LE PROJET SMAIL	1925
<i>M.^a Luisa VILLANUEVA ALFONSO</i>	

ESPACE ET TEXTES: PANORAMA HISTORIQUE ET CONTEMPORAIN DES LANGUES

ANDRÉ CLAS
Université de Montréal

Le thème de votre Congrès «espace et textes» est, à ne pas en douter, un sujet de réflexion d'une extrême richesse. Sa vaste portée concerne à la fois la linguistique, la littérature, la traduction, la culture, l'histoire, la géographie, bref la civilisation dans toute sa complétude. C'est ainsi que l'on peut se pencher sur des auteurs particuliers ou sur toute une période littéraire, ou encore sur des comparaisons d'un auteur à un autre, sur des évolutions d'époques, sur des recherches spécifiquement linguistiques, des études de noms propres comme le passage du nom propre au nom commun ou vice versa, sur la portée des variations métaphoriques d'une langue à une autre, sur les problèmes de traduction soulevés par la présence de ces noms propres dans les textes, sur les formations des sens et leur évolution vers des concepts et leur adéquation par rapport aux propositions de généralisations, mais aussi avec des visées comparatives dans diverses langues et les possibilités de correspondance traduisantes puisque, comme on le sait, les mots imposent un découpage discret à une réalité qui, elle, ne l'est pas et créent ainsi des secteurs variables d'inadéquations, ou bien on peut encore y découvrir comment la raison visualise ses suggestions et coordonne les analyses de la sémantique structurale qui veulent qu'il y ait, dans les langues, un système sémique dont les écarts de signification ne se déduisent que par une activité métalinguistique relevant d'une logique linguistique qui oppose des traits du vocabulaire où la spatialité se diviserait en positions dichotomiques, telles que «haut / bas», «long / court», «haut / large», «long / large» ou encore «loin / proche», c'est-à-dire où les sèmes de verticalité, d'horizonta-

lité se rangeraient sous des noèmes de spatialité et de dimensionnalité¹. Le concept de structure dégage toujours des généralités intéressantes et fécondes. On peut encore pénétrer dans la version spatiale dynamique selon le modèle ensembliste (hors de / au contact de / dans / sortir de / partir de / s'éloigner de) ou encore dans le schème guillaumien, modèles au demeurant tout à fait utilisables dans le cadre d'explications pédagogiques, relèvent d'une sémantique interprétative psychologique².

Permettez-moi de rappeler que le vocable «espace» est, comme la majorité des mots d'une langue, et en fait cela constitue un trait typique des langues, extrêmement polysémique. Selon les dictionnaires Robert, le mot est attesté vers 1160 et tire son origine, comme vous le savez, du latin *spatium* dont la signification était d'abord «champ de courses, arène». Comme on pouvait s'y attendre, le mot a de très nombreux sens, certains très spécialisés et s'appliquant à des domaines scientifiques et techniques. Dans son sens courant, il désigne un «lieu, plus ou moins bien délimité (où peut se situer quelque chose)». La dimension temps y est également très intimement liée. C'est donc dans ce sens que nous allons l'employer, c'est-à-dire que, pour nous, l'espace est une entité géographique —un lieu quelconque—, de même qu'une période historique et donc aussi temporelle, mais également fondamentalement intellectuelle. Quant à la dimension «texte», rappelons tout simplement que l'écrit joue un rôle crucial dans les situations sociales du monde moderne et que son poids social est certainement plus lourd ou plus contraint normativement que n'est celui de la langue orale.

Mais avant d'aller plus loin, il convient peut-être, pour éviter des interprétations erronées, de définir ce qu'on entend par langue et d'en énumérer quelques attributs. Pour nous une langue est un instrument de communication avec des systèmes vocaux, morphologiques, sémantiques et syntaxiques spécifiques aux membres d'une même communauté. S'il n'y a pas de liens inhérents entre langue et culture, puisque la même langue peut être le reflet de cultures différentes, il y a cependant une étroite relation entre les deux. Ce qui explique que le vocabulaire d'une langue, c'est-à-dire au fond son contenu, est ainsi le reflet d'une complexité culturelle variable. Tout le monde est d'accord, je pense, pour admettre que la langue est un fait sociologique, c'est-à-dire qu'elle se produit, se développe, se modifie en fonction de la société à laquelle elle appartient. On sait que toute langue reflète dans son vocabulaire le milieu physique et social de ses usagers, c'est une bana-

1 Cf. GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

2 Cf. POTTIER, B., *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.

lité que de le rappeler, mais cela pose malgré tout un certain nombre de difficultés puisqu'il faut préciser ce cadre réel, social et historique. En d'autres mots, on peut encore dire qu'une langue est ainsi la somme des tous les intérêts, au sens très large du terme, qui ont retenu l'attention de la communauté au cours de l'histoire, ce qui veut dire qu'une langue est en fait une pluralité de langues. La communauté linguistique a ainsi forgé au cours des temps un système de classification que nous héritons avec l'apprentissage de la langue, une certaine vision du monde, pour employer une image banale et courante, mais qui entraîne parfois vers une tendance à croire à un figement en liant langue et pensée et donc à rendre prisonnier les locuteurs d'une langue. Disons tout de suite qu'il n'en est rien et que la langue n'est qu'un aspect de la pensée qui, elle, est beaucoup plus riche et qui peut s'extérioriser par d'autres moyens. Rappelons en passant que si aucune traduction n'est facile, les termes qui ont une marque culturelle très spécifique présentent bien entendu de très notables difficultés de recherches d'équivalences. Pour ne donner qu'un exemple, on sait que la traduction des menus de restaurant est très difficile et apporte souvent de multiples surprises aux touristes. Heureusement les langues possèdent toutes une extraordinaire puissance de créativité, et ce que le lexique ne peut faire, la syntaxe va y suppléer. Disons aussi que, pour bien comprendre l'évolution des langues, il faut les situer dans le contexte d'alors, c'est-à-dire qu'il faut retrouver certains conditionnements, certaines causes générées par des environnements, physiques, sociaux ou personnels ou, bien sûr, par tout l'ensemble à la fois. Peut-être peut-on exemplifier rapidement ce que nous voulons dire? Si nous prenons le mot *citoyen*, nous savons qu'il dérive de *cit*, latin *civitas*. Mais, nous savons aussi que le *citoyen romain* a peu de choses à voir avec celui de nos jours, car l'environnement est totalement différent pour l'un comme pour l'autre. Le texte fondateur du *citoyen*, au sens français, est peut-être la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de la Révolution française de 1789*, puisque avant cette date, il n'y avait que des sujets de sa Majesté. Bien entendu, les diverses modifications de contenu et les précisions supplémentaires ne peuvent venir que des divers textes documentaires. Le dérivé *citoyenneté* est, quant à lui, daté de 1783. De même le mot *poubelle*, attesté en 1890, dérive, comme vous le savez, du nom du préfet de la Seine qui imposa ce récipient pour les ordures. Cela montre bien que la langue n'est pas hors réalité, au contraire celle-ci est à l'origine des créations linguistiques qui s'insèrent dans le système linguistique et suivent alors ses possibilités sémantiques, morphologiques et syntaxiques. La métonymie et la métaphore, rappelons-le, sont de puissants développeurs linguistiques. On aura ainsi des *poubelles à pédale*, des *poubelles de salle de bain*, des *pou-*

belles de table, des sacs-poubelles, des voitures poubelles, des plages poubelles, des classes poubelles, des chaînes (de télévision) poubelles et les poubelles de l'histoire. Un signe linguistique est donc toujours relativement complexe puisqu'il est le produit d'un ensemble de déterminations externes et internes.

Les linguistes estiment que la Terre compte entre 4000 et 7000 langues et certains donnent même le chiffre très exact de 6528 langues recensées à l'heure actuelle. La différence s'explique bien entendu par une certaine prudence, puisqu'on peut admettre que toutes les langues ne sont pas recensées, mais aussi parce que les définitions de ce qu'est une langue peuvent varier en fonction de ce qu'on appelle un dialecte. Rappelons également que les langues sont, de nos jours, toujours en contact les unes avec les autres et l'espace d'une langue est forcément déterminé par celui des autres langues, en fait une langue subit l'influence d'autres langues. Il faut noter avec force que l'influence scientifique et technique est de plus en plus marquée dans nos sociétés et impose ainsi une nécessaire obligation de mise à jour. On comprend que certaines langues se trouvent naturellement soumises à de fortes pressions, et quoi qu'en disent certains, la mondialisation existe bel et bien, en fait, elle est présente depuis fort longtemps, comme le cours de l'histoire peut en témoigner facilement, même si elle se présentait sous une différente forme.

Il semble donc qu'on parle beaucoup, ces jours-ci, de ces bienfaits de ce pluralisme linguistique et des langues qui sont en difficultés ou qui meurent. Faut-il vraiment s'en inquiéter et si oui, que faut-il faire? Sans nul doute, une langue qui meurt est, d'une certaine façon une catastrophe écologique, c'est indéniablement une perte culturelle importante. Mais peut-on dire qu'une langue meurt ou ne vaut-il pas mieux dire que les utilisateurs cessent de l'utiliser et la laissent disparaître? Il y a également des langues qui naissent, ne l'oublions pas, et il suffit de penser aux langues romanes.

Mais qu'est-ce qui pousse un groupe à abandonner sa langue? Il y a sans nul doute des conditions externes, mais également des variations internes. Les conditions internes peuvent être les difficultés de mise à jour, ou encore le coût prohibitif pour la participation aux nécessités modernes et bien sûr la concurrence d'une autre langue présente, déjà inscrite dans l'internationalisation. On sait que la construction des anciens «empires européens» a sonné le glas de milliers de langues, en Amérique du Nord et du Sud, en Australie, en Afrique et en Océanie. Il en reste cependant quelques-unes qui semblent vouloir ou peuvent reprendre vie. Au Brésil, par exemple, 75% des langues autochtones ont disparues et il en subsiste environ 180. En Australie, il y avait, en 1788, environ 250 langues; de nos jours, il n'en reste qu'une ving-

taine. En Nouvelle-Zélande, le maori était presque éteint, mais il semble à l'heure actuelle renaître avec une certaine vigueur. Au Canada, la situation n'est pas bien meilleure, même si le déné, par exemple, est devenu une des langues officielles des Territoires du Nord-Ouest, tout comme l'inuktitut, celle du Grand Nord. Pour changer de continent encore, on sait qu'en Afrique, le wolof menace les autres langues du Sénégal, le sango triomphe des autres langues de Centrafrique et est devenu langue officielle de concert avec le français, en fait il s'agit d'un créole véhiculaire. Au Niger, le hausa progresse face au zarma, par exemple. Au Nigéria, où l'on compte plus de 400 langues, seuls le yorouba, l'igbo et le hausa semblent l'emporter comme langues transéthniques, tout comme le swahili se généralise de plus en plus en Afrique de l'Est. Le Cameroun a 250 langues, plus deux pidgins, l'un français et l'autre anglais. En Inde, on compte dix-huit langues officielles, mais un très grand nombre de langues orales sans statut reconnu. Il ne s'agit pas de présenter ici un panorama linguistique global, nous ne voulons qu'illustrer brièvement par quelques exemples typiques les situations linguistiques et les difficultés qui en résultent. Un calcul rapide permet de déduire que 95% des langues ont moins d'un million de locuteurs et que plus de 50% des langues comptent très peu de locuteurs. Même si ce n'est pas un critère de jugement ou de qualité, on peut constater que seulement deux cents langues environ peuvent être qualifiées de «grandes» langues, car elle atteignent ou dépassent un million d'usagers.

On peut admettre que ce qui libère l'Homme est à la fois physique, physiologique et mental. Il y a d'abord son cerveau et sa main avec le pouce opposable aux autres doigts. Ce qui lui donne une liberté de mouvement et une possibilité de déplacement et donc la conquête d'un espace personnel. Si l'homme peut être semblable à d'autres animaux, il n'en reste pas moins que sa supériorité vient du fait qu'il le sait et qu'il sait qu'il le sait.

La parole intérieure lui assure une analyse qui lui donne un savoir intelligent et son cerveau lui permet une adaptation à de très nombreuses situations et une certaine domination de ses instincts naturels. Son aptitude à vivre en commun et à développer une vie sociale, selon ses besoins et ses envies, lui assure une maîtrise de l'espace et du temps et lui permet de développer des habitudes, en fait des techniques dont son cerveau gardera le souvenir. La supériorité humaine s'appuie sur l'extraordinaire possibilité d'éducation de son espèce, elle est presque sans limite et son aptitude à apprendre est pour le moins prodigieuse, tout comme sa possibilité d'adaptation est phénoménale, même si elles ne sont pas tout à fait exemptes de risques.

Sans doute la première conquête est celle de l'espace de son cercle intime, c'est-à-dire la domestication du feu et donc la création d'une lumière artificielle qui lui a assuré un «petit espace» de sécurité, un vrai chez-soi qui ouvrait ainsi la porte à une plus harmonieuse socialisation et à la transformation de sa vie par la fabrication d'outils et d'armes, mais aussi de créations esthétiques. Les autres transformations suivent peu à peu et la mécanisation se perfectionne au fur et à mesure. L'espace primitif s'est agrandi très prodigieusement, mais il n'en reste comme témoins que des vestiges matériels jusqu'à l'invention pictographique des Phéniciens.

L'espace humain associé à l'espace physique fait un autre bond prodigieux par la découverte, en s'appuyant sur les réalisations égyptiennes et mésopotamiennes, des sciences pures par les Grecs. Les attestations textuelles sont de plus en plus nombreuses, même si les supports physiques sont encore délicats et relativement limités. Mais si l'espace romain s'étend de plus en plus et si Rome triomphe par son génie organisateur, l'espace des peuples conquis se rétrécit par la mise sous tutelle et, selon la tradition de l'époque et de tous les pays, par son étendue de l'esclavagisme. Mais, comme on le sait, les crises se succèdent, réduisent l'espace romain et le font disparaître.

Ainsi, dès le 2^e siècle ap. J.-C., la Gaule retrouve une certaine autonomie, tout comme l'Afrique au 3^e siècle et l'espace romain se rétrécit de jour en jour. L'empereur Constantin fait de Byzance la nouvelle capitale de l'Empire romain, mais en même temps s'ouvre un nouvel espace intérieur par la christianisation des populations et l'échafaudage des dogmes et l'organisation de l'Église. Mais déjà, en Occident, les peuplades barbares percent les frontières, Francs, Alamans, Wisigoths, Vandales, Huns, et détruisent l'homogénéité de l'Empire. Rome est mise à sac par les Wisigoths en 410, puis par les Vandales en 455 et Clovis devient le premier roi Mérovingien du royaume des Francs, en 481. L'espace est à nouveau réduit. La circulation des biens et des hommes tout comme les conditions matérielles deviennent difficiles. L'espace individuel se réduit de plus en plus puisque les désordres sont presque constants : luttes d'influences, brigandages, vols, rançons; la misère s'étend tout comme les famines et autres calamités. Mais depuis la conquête romaine, soit par les armes, soit par des négociations, la Gaule s'est romanisée et les Gaulois deviennent peu à peu des Gallo-romains, puis s'assimilent et vers l'an 400 très vraisemblablement, le gaulois a cédé le pas au latin vulgaire, en laissant sans nul doute des traces de substrat, aussi bien dans la prononciation, par exemple les voyelles nasales, que dans le lexique par la conservation de certains mots (bouc, mouton, chêne, bruyère, ruche, chemin, arpent...). Il en est plus ou moins de

même dans les autres régions de l'Empire, le latin s'est diversifié, et a donné naissance aux grandes langues littéraires comme le français (et le franco-provençal), l'italien, l'espagnol (et le catalan), le portugais et le roumain. Certaines de ces langues, comme on le sait, verront leur espace se développer au cours des siècles par leur transplantation en Amérique du Nord, en Amérique du Sud et dans les anciennes colonies des divers pays. On peut dire que d'une grande langue de civilisation on est passé à d'autres grandes langues de civilisation. Si des langues meurent, d'autres naissent!

Mais revenons au royaume des Francs qui se transforme lentement et voit son espace se modifier, tout comme sa structure et sa langue. La prononciation germanique (notamment le g et le h) influence les parlers, tout comme les mots germaniques qui prennent racine (marquis, baron chambellan, guerre, trêve, fauteuil, guetter, garant, jardin, bleu, brun...). On s'achemine vers un type féodal et chrétien hiérarchisé, du roi au serf. L'Église joue un rôle de plus en plus important et tend à soulager les misères du peuple. La vie recommence et tout est à refaire. Ce sont les monastères qui se donnent comme mission de faire des défrichements et des mises en valeur du sol, d'améliorer les cultures et de retrouver petit à petit un nouvel essor de civilisation. Charles Martel refoule les Arabes en 732, mais les invasions ne sont pas terminées, il y aura encore les Normands qui s'implanteront en Normandie, vers le début du 10^e siècle et seront également romanisés.

C'est Charlemagne, couronné empereur en l'an 800, avec une partie de son domaine roman et l'autre germanique, qui est à l'origine d'une expansion de l'empire franc, mais la querelle de ses fils et petits-fils aboutit à diviser à nouveau l'espace. Comme chacun le sait, ce sont les serments prononcés à Strasbourg, le 14 février 842, par Charles le Chauve qui s'adresse aux soldats de son frère, Louis le Germanique, en *teudisca lingua*, et celui-ci répond en *romana lingua*, texte qui constitue l'acte de naissance du français:

«Pro Deo amur et pro christian poblo et nostro commun saluament...».

C'est également de cette même période que datent les premiers textes littéraires destinés à l'édification religieuse, comme *La Séquence de Sainte Eulalie*, composée vers 880: «Buona pulcella fut Eulalia;

Bel auret corps, bellezour anima, ...».

La vie sociale et militaire, entre le 9^e et le 14^e siècle est marquée par la création d'une institution nouvelle, à savoir la chevalerie, en fait dans l'espace européen. Le mot chevalier apparaît en 1165, il a, bien entendu, comme racine le mot cheval, daté de 1080 (de *caballarius*); chevaleresque, cependant, n'est attesté qu'à partir de 1642. Cette organisation donnera naissance

à tout un code comportemental et surtout à une série de chansons de geste, longs récits épiques où sont racontés les prouesses des chevaliers, et les romans courtois. Il y a donc création d'un espace très particulier avec la naissance, au 11^e siècle, de la *Chanson de Roland* et du poème *Tristan et Iseut*. Au 12^e siècle, c'est la période des troubadours qui chantent l'amour courtois, dont le plus grand auteur sera Chrétien de Troyes. Ce siècle a été la période de départ d'un nouvel espace, celui de la renaissance intellectuelle. Les écoles des cathédrales, comme Chartres, par exemple, fournissaient un enseignement de base, notamment pour les chants et donc la lecture en latin. Le quadrivium était encore enseigné, c'est-à-dire, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Même si certains enseignements étaient très élémentaires et même si l'astronomie se confondait souvent avec l'astrologie, l'essentiel était le maintien d'une certaine lueur du savoir.

Il faut cependant rappeler un fait capital, soit celui de la naissance de l'islam au 6^e siècle et la conquête du Moyen-Orient, des pays de l'Afrique du Nord et de l'Espagne, entre le 6^e et le 7^e siècle, avec de nouveaux centres comme Bagdad, Kairouan, Séville et Tolède. L'espace s'est à nouveau transformée et a laissé un héritage, qui se manifeste encore de nos jours.

Le transfert de la connaissance a toujours été une obligation irréfragable pour la stabilité, le maintien et le développement d'une société. L'histoire du savoir est indubitablement liée à la puissance du mot dans lequel on trouve où l'on retrouve une pensée perdue ou nouvelle. Par exemple, la terminologie de l'astronomie, sans nul doute la science la plus ancienne avec plus de cinq millénaires d'existence dans la recherche de formes célestes et la possibilité de les prédire, permet de retracer l'histoire de la constitution de cette science. L'astronomie grecque a été transformée par les Romains, grâce aux traducteurs, notamment Cicéron, mais également par les compilateurs, les auteurs de manuels. C'est la *Naturalis Historia* de Pline le Vieux, cette œuvre monumentale de plus de 36 livres donnant la somme des connaissances de cette époque romaine —l'œuvre sera reprise, traduite et adaptée dans les diverses langues occidentales au seizième siècle—, qui imprime ainsi son influence sur toute la pensée occidentale. Si les Romains cherchaient à simplifier le vocabulaire utilisé dans les textes des sources grecques, les traducteurs, au contraire, introduisaient le vocabulaire scientifique de leur époque. Il ne faut cependant pas surestimer la part romaine dans la transmission des connaissances de l'astronomie, il faut tenir compte des apports grecs, plus particulièrement les érudits de Byzance et des communautés chrétiennes de Syrie qui parlaient le grec et le syriaque. À la transmission romaine des connaissances de l'astronomie s'ajoute ainsi l'apport des traductions du grec en syriaque, puis en arabe. Au 5^e et 6^e siècle, sans

doute à cause des interférences de l'église orthodoxe byzantine vis à vis des Nestoriens, des purges systématiques des empereurs Zénon et Justinien, les communautés se sont retirées vers l'est, vers les zones périphériques de l'empire byzantin et en Perse où elles ont établi des écoles et ont traduit les textes grecs. On sait, par exemple, que le syriaque a servi de langue source aux 8^e et 9^e siècles pour des traductions en arabe lors du califat des Abbassides (705-1258). La traduction d'œuvres grecques en syriaque ne s'est point arrêtée avec la conquête arabe après 632, en fait, elle a augmentée, plus particulièrement au 9^e siècle lorsque les califes des Abbassides ont encouragé de façon massive le transfert du savoir grec en arabe, le syriaque étant un intermédiaire. Il est vrai que la région du Moyen Orient était riche linguistiquement: en plus de divers dialectes de l'araméen, comme le syriaque, il y avait encore l'hébreu, l'arabe, l'arménien et le géorgien pour ne nommer que les plus importantes langues de la région. L'intérêt se portait spécifiquement vers la philosophie (Aristote), l'histoire et les sciences. L'arabe avait une raison religieuse particulière: les sciences islamiques, à savoir l'étude du Coran et ses applications à la littérature, au droit et à la politique étaient séparées de l'enseignement grec. La traduction faisait du syriaque une langue riche et développée, une langue scientifique concurrente du grec. L'astronomie arabe s'enrichissait des apports des langues grecques et syriaques. Ainsi la région sous domination arabe bénéficiait des apports des Syriens, des Grecs, des Perses, des Juifs, des Hindous, des Arméniens, tous héritiers de la science grecque, modifiée, adaptée aux diverses traditions et besoins particuliers, par des échanges de connaissances entre le 2^e et le 6^e siècle. Judishapur (lieu d'emprisonnement des soldats grecs de l'empereur romain Valérien, faits prisonniers, prisonniers syriens capturés lors de la prise d'Antioche, centre culturel de l'empire romain oriental, lieu de refuge des réfugiés des purges de Zéno), était un centre de traduction important pendant cinq siècles. Son annexion par les Arabes donnait une nouvelle dimension aux connaissances intellectuelles et aux transferts linguistiques en astronomie en apportant une source gréco-indienne, en pahlavi et en sanscrit, du savoir grec en arabe. Bagdad devint, un siècle plus tard, grâce à l'appui donné par les califes Abbassides, un centre de traduction florissant, un des lieux d'enseignement scientifique des plus importants. C'est le «Livre» qui imposait une série d'intérêts intellectuels et qui allait se répandre dans diverses directions. L'espace est a nouveau changé. Mais l'histoire n'est pas stationnaire et peu à peu, on voit apparaître de nouveaux centres. La technologie se développe, les manuscrits se multiplient, l'urbanisation progresse, les universités naissent, bref les conditions de vie changent. Les croisades ont eu lieu et influencent la pensée et la manière de vivre

de l'Occident en ramenant quantité de nouvelles choses. L'espace se modifie à nouveau. Les Mongoles s'avancent vers l'ouest, occupent un royaume qui va de la Chine à l'Europe. Nouveau changement d'espace. On redécouvre le grec et le latin, et l'Europe intègre dans de nouvelles traductions les travaux des Arabes, des Juifs, des Grecs, des Romains ainsi que, de façon indirecte, le savoir des Indiens et des Perses. Un fait capital qui transformera fondamentalement l'espace est l'introduction des chiffres arabes, en fait repris aux Indiens, et notamment du zéro.

La traduction, on le sait, peut être un puissant catalyseur de connaissances et de développement scientifique, technique, économique, politique, artistique, littéraire ou culturel et social et même linguistique. Les traductions faites à Tolède, après 1250, de l'arabe en castillan, ou du castillan en latin et en français, ont contribué au développement économique et linguistique de l'Europe. Nouvelle variation de l'espace. Si Bagdad s'est développée comme centre de traduction au neuvième siècle, c'est bien entendu à cause de la présence de nombreux traducteurs et du calife qui encourageait ce travail, mais c'est également grâce au développement local de l'industrie du papier, secret révélé par deux prisonniers chinois, et l'histoire semble se répéter d'une certaine façon en Castille, où les traductions commanditées par Alphonse X tirent avantage de la création de la même accessibilité au papier. Tout change, Christophe Colomb quitte l'Espagne à la recherche du Nouveau Monde, le 3 août 1492. L'espace se modifie à nouveau radicalement et l'Europe découvre quantité de nouveautés. Ainsi, Christophe Colomb a doute connu le caoutchouc, mais ce n'est que beaucoup plus tard qu'on a su tirer quelque chose de cette sève d'arbre que les indigènes appelaient *hévé*. La Condamine, envoyé par l'Académie des Sciences de Paris, signale les emplois possibles de cette matière que les Indiens Maïnas appelaient «caoutchouc», c'est-à-dire *caa* = bois et *o-chu* signifiant couler ou pleurer. Du même espace provient également le cacao. C'est à Cortez que nous devons l'introduction du cacao en Europe. Même si l'étymologie de cacao a souvent été contestée, on peut admettre aujourd'hui que le mot est aztèque, soit *cacahuatl*, racine que l'on trouve dans *cacahuaquahuïtl* (cacaoyer). Le mot chocolat dérive d'un mot maya, *xocoatl*. En 1585, arrive en Espagne le premier chargement de cacao. De là, le chocolat se répand dans toute l'Europe, transformation de l'espace à nouveau, et l'on sait ce que représente cette culture de nos jours pour l'Afrique, par exemple. Le cacao posera même certains problèmes théologiques, le débat a été acharné pour savoir s'il rompait le jeûne. Que dire du maïs, de la pomme de terre ou de la tomate? La découverte du Nouveau Monde transforme profondément l'espace européen et amènera, comme on le sait, de très nombreux changements

à tous les points de vue: politiques, économiques, linguistiques, culturelles, par exemple. Le français prend racine en Amérique du Nord, en la Nouvelle France.

Le bouillonnement intellectuel, la redécouverte des langues anciennes, le renouveau des arts et des lettres, tout comme d'ailleurs des faits économiques (commerce, commerce maritime par l'Atlantique, industrialisation, peinture à l'huile, faïence, tissus) et des sciences (Galilée invente, en 1609, la lunette astronomique) et techniques (chandelle, lunettes, moulin à vent), mais également le développement des langues vernaculaires créent dans tous les pays d'Europe un esprit nouveau, un espace nouveau que l'on a baptisé Renaissance. N'oublions pas que l'espace du monde occidental se rétrécit avec la prise, en 1553, de Constantinople par les Mongoles Turcs, installés depuis le 12^e siècle au Moyen-Orient et en Europe, dans les Balkans. Mais cette destruction de l'empire grec marque l'expansion des idées. Les maîtres de la Sagesse grecque affluent vers l'Europe occidentale en emportant avec eux de précieux manuscrits auxquels on donnera amplement diffusion, puisque vers 1440, c'est également la découverte de l'imprimerie. Virgile est imprimé en 1469, Homère en 1488, Aristote en 1498 et Platon en 1512, pour donner quelques exemples. C'est l'époque de Laurent de Médicis, du Pic de la Mirandole, de Michel Ange, de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Dürer et d'Erasmus. L'espace est à la curiosité intellectuelle dans tous les domaines, c'est aussi la recherche de l'espace plus individualiste et proche de la Réforme et le départ de l'espace moderne. La raison prend petit à petit le dessus sur l'impressionnisme et le mystérieux.

L'époque des dictionnaires, tout d'abord bilingues ou multilingues, s'ouvre, elle aussi. Les dictionnaires sont des témoins de l'époque, les textes qui résument un espace de connaissance de la période. Ainsi, en 1531, paraît le *Thesaurus latin-français* de Robert Estienne, premier dictionnaire bilingue, qui avec ses nombreuses rééditions, constitue un important texte témoin. Les dictionnaires, vocabulaires, glossaires ou lexiques ont contribué à fixer la langue et à répandre la connaissance. On sait que la première édition du *Dictionnaire de l'Académie*, de 1694, dont le rôle était normatif excluait tout terme des techniques, parce qu'on les jugeait indignes du modèle visé. On y privilégiait les domaines de spécialités aristocratiques, comme l'héraldique, la vénerie, par exemple. Il est vrai cependant que de nombreux termes techniques, de création populaires, étaient très imagés et considérés comme des termes vulgaires. Les choses vont changer peu à peu. La langue va s'enrichir de plus en plus de nombreuses formations ou emprunts, ou encore de mots qui se spécialisent dans un domaine particulier.

Si Aristote peut être considéré comme le fondateur de la biologie, le mot, lui, n'apparaît cependant qu'en 1802.

Les exigences de la communication, l'influence des médias —presse audio-visuelle, presse écrite—, la nécessité de l'enseignement, les facteurs politiques, économiques et sociaux créent toute une série de conditions qui favorisent l'homogénéité et cherchent à gommer les écarts régionaux et sociaux d'une langue. Pourtant, il faut constater qu'aucune communauté linguistique n'est parfaitement homogène puisqu'un ensemble de facteurs —âge, sexe, occupation, emploi, géographie, statut social, profession, par exemple—, introduit des variétés dans l'usage. Un facteur important de diversification linguistique est la différenciation des activités socio-économiques. On sait en effet que les développements de la science et des techniques ont largement influencé, —et même accéléré le changement, surtout à l'heure actuelle—, l'évolution de la langue. Ainsi, on peut montrer que le *Petit Robert* de 1982 contient plus de 4500 mots dont la datation est postérieure à 1960. Une étude sur le *Petit Larousse* entre 1945 et 1960 avait fait ressortir qu'en une dizaine d'années plus d'un quart du vocabulaire recensé par un dictionnaire avait changé. Que dire des éditions de ces dictionnaires de 2002? S'il y a donc d'une part, tendance à une certaine unification, il y a d'autre part, mouvement de renouvellement linguistique puisque de nouveaux mots apparaissent et pénètrent dans le vocabulaire usuel, et mouvement de dénomination scientifique et technique. Les scientifiques et les techniciens pour parler de leurs activités utilisent une langue qui est quelque peu différente de l'usage quotidien. Il semble donc que l'on puisse dégager des traits permettant de distinguer ce que l'on peut appeler langues de spécialité (langues spécialisées) en regard de ce que l'on nomme langue commune. Si d'un point de vue assez superficiel, il semble que l'on puisse facilement opposer langue commune à langues de spécialité, par le simple fait que l'une est la langue de tous et de tous les jours, l'autre ou plus exactement les autres ne s'emploient que dans des circonstances de communication liées à des activités particulières. C'est la différenciation de ces activités, et leurs transformations, qui créent les diversifications linguistiques. Si, il y a quelques dizaines d'années encore, les préoccupations technologiques et tout le vocabulaire qui y était relié étaient considérés comme en dehors de la langue, c'est-à-dire surtout la langue littéraire, de nos jours la banalisation scientifique et technique verse dans le vocabulaire de la langue de tous les jours un nombre de plus en plus considérable de termes ayant perdus quelque peu leur valeur technique ou scientifique. C'est ainsi que des termes comme électronique, transistor, nucléaire, enzyme, pour n'en citer que quelques-uns, sont devenus des mots «ordinaires». La distinction entre mot scientifique ou technique et mot courant n'est pas toujours

simple ou évidente. Un mot scientifique ou technique sera considéré comme tel s'il est utilisé dans une communication scientifique ou technique portant sur un sujet scientifique ou technique. En fait, les langues de spécialités doivent leur existence à la nécessité de dénommer des objets ou des notions qui n'ont pas de dénomination dans la langue commune. Les langues de spécialité se veulent donc être un moyen de communication traitant d'un domaine spécialisé par des spécialistes du domaine. On pourrait ici être tenté de conclure que les langues de spécialité sont tout ce qui est linguistiquement ignoré par la langue commune. Si ces affirmations peuvent être valables de façon très générale, il faut cependant faire intervenir toute la problématique de la banalisation des vocabulaires techniques et scientifiques, des niveaux de communication et des liens entre langue commune et langues de spécialité.

Il est évident que les langues de spécialité ne sont pas des entités autonomes, même si la plupart des utilisateurs de ces langues ont subi une certaine initiation: «toute langue technique conserve le caractère initiatique inclus dans l'obligation de n'accéder au secret des mots qu'après avoir été instruit du secret des choses», écrit Bernard Quemada³. En effet, les langues de spécialité utilisent les mêmes moyens lexicologiques, morphologiques, syntaxiques que la langue commune et conservent des rapports étroits avec celle-ci. Il existe même un échange constant entre les deux. Nous devrions toujours utiliser l'étiquette langues de spécialité, au pluriel pour bien montrer qu'il y a des langues différentes selon les domaines de spécialité, mais aussi selon les niveaux de spécialité et toute la zone de transition entre elles et la langue commune. On peut donc, comme le font Robert Galisson et Daniel Coste⁴ distinguer:

- *Les langues scientifiques* qui s'utilisent pour rendre compte d'un domaine de «champs d'expérience caractérisés par un objet ou une méthode d'investigation déterminés et de connaissances fondées sur les relations objectives vérifiables».
- *Les langues techniques* qui renvoient aux domaines des applications pour décrire les produits et les productions, les opérations, les procédés, les moyens de production, les agents de production, les producteurs, etc.

3 QUEMADA, B., «Technique et langage» in *Histoire des Techniques*, Paris, Encyclopédie de la Pleiade, 1968.

4 Cf. GALISSON, R. - COSTE, D., *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette, 1976, pp. 307-308.

- *Les langues professionnelles ou de métiers* qui décrivent les champs d'expérience que les individus exercent soit de façon manuelle ou mécanique.

En plus de cette classification, il faudrait distinguer les «champs d'expérience non professionnalisés» et de passe-temps. Galisson et Coste réservent l'appellation «langues spécialisées» aux champs d'expériences non professionnalisées (par exemple, le football) et désignent par «langues vulgarisées» ou «langues banalisées» les langues qui permettent l'acquisition d'informations aux non-spécialistes. Pour être honnête, il faut rappeler que cette classification n'a pas pour but de montrer que les domaines d'activité sont très clairement tranchés, en fait, il n'en est rien, et de moins en moins puisque les spécialités s'interpénètrent et se chevauchent souvent. Où s'arrête une spécialité et où commence une autre? Est-ce que la chimie ne fait pas appel à la physique, à la biologie? Est-ce que la biochimie est totalement différente de la biologie et de la chimie ou est-ce un amalgame, et dans quelles proportions des deux? Et que dire de la médecine, de l'anatomie, de la biologie, de la physiologie, de la chimie? Il en est de même pour la distinction entre langue scientifique et langue technique. La frontière reste floue et ce qui appartient à la langue scientifique se retrouve aussi dans la langue technique. Il est vrai que l'appellation langue de spécialité fait problème, comme le signale d'ailleurs Bernard Quemada lorsqu'il écrit que la linguistique descriptive «condamne les désignations» de langues technique et scientifique qui sont également impropres. Il convient plutôt de parler de vocabulaires, s'agissant d'emplois particuliers du français et de ses variétés, qui font appel, pour la prononciation, la morphologie et la syntaxe, au fond de la langue commune, caractère à partir duquel notre analyse établit des rapports fonctionnels mais non hiérarchisés, l'appellation langue commune n'est pas non plus tout à fait sans ambiguïté. On trouve en effet encore les adjectifs courant, général, usuel pour désigner la langue de tous. Il est très difficile de circonscrire exactement la notion langue commune. On pourrait dire qu'il s'agit de la langue utilisée par tous, c'est-à-dire le noyau commun, mais cela ne règle rien puisqu'en effet on peut théoriquement mesurer la performance des locuteurs, mais non leur compétence linguistique. Peut-être faut-il simplement admettre l'existence de la langue commune et reprendre la formulation de R. Lagane lorsqu'il écrit: «...c'est la somme de (...) larges aptitudes à l'intercompréhension. (...) Sa réalité est prouvée par les faits, mais il est vain d'espérer en définir les contours avec précision.»

Faut-il rappeler que les mots ne sont pas de simples étiquetages de concepts, mais qu'ils sont des représentants d'une catégorisation. Tout clas-

sement suppose une structuration, mais elle n'est pas universelle. Les systèmes de dénomination dans les langues de spécialité sont le plus souvent le reflet d'observations précises qui imposent une création linguistique consciente et, d'une certaine façon, proche et différente des symboles de la langue courante. On connaît les procédés de formation de mots et les exemples montrant avec précision l'incidence des découvertes scientifiques et des applications techniques ne sont pas rares. On a ainsi des études sur la formation du vocabulaire de l'aviation, du chemin de fer, de l'atome, du cinéma, du cyclisme, du rugby... Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples puisque le processus semble être toujours le même et que seul le cheminement théorique nous intéresse, car il peut être valable pour tous les domaines spécialisés. Louis Guilbert⁵ dans *La formation du vocabulaire de l'aviation* a montré les relations entre les découvertes scientifiques, les applications techniques et la constitution d'un vocabulaire de spécialité. On peut ainsi voir «comment à un signifié nouveau vient s'attacher un signifiant nouveau» et comment s'opère la différenciation du lexique d'une technique naissante par rapport à celui d'une technique mère. Cette étude de Louis Guilbert est une bonne illustration de la constatation de Ferdinand Brunot⁶ lorsqu'il écrit: «Les réalités de la vie et de la pensée d'une part, le mouvement du lexique de l'autre suivent une marche parallèle, mais ils ne la suivent pas à la même allure ni avec une concordance régulière et constante». Un lexique d'une technique nouvelle est tout d'abord un ensemble d'usages, une série d'emploi de mots. Les locuteurs ont recours aux signes linguistiques déjà dans la langue et les néologismes apparaissent d'abord en parallèle avec eux. Ainsi l'Académie des sciences écrivait en 1696: «la botanique ou science des plantes». La diffusion des termes de Newton, «gravitation» et «attraction», néologismes à l'époque, est combattue puisque ces termes remplaçaient «pression» et «impulsion». Mais les adversaires de Newton doivent utiliser les termes de Newton pour les rejeter, et donc les diffusent indirectement. On voit ainsi que les «querelles linguistiques» ou scientifiques ne sont pas étrangères à la diffusion de mots. Louis Guilbert montre que le néologisme «aviation» est d'abord accolé à «navigation aérienne». On voit aussi que ce terme change de contenu sémantique au fur et à mesure de l'évolution technique. L'opposition de départ «navigation aérienne/navigation aquatique» se modifie et l'on trouve une floraison synonymique de caractère descriptif:

5 Cf. GUILBERT, L., *La formation du vocabulaire de l'aviation*, Paris, Larousse, 1965.

6 BRUNOT, F., *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1966, préface, t. VI.

«navigation dans l'air, navigation horizontale dans l'air, navigation dans l'espace, navigation dans l'éther». Les changements techniques apportent de nouvelles séries synonymiques: «navigation aérienne sans ballons, navigation aérienne au moyen d'appareils plus lourds que l'air, navigation aérienne par les graves, navigation aérienne par les corps plus lourds que l'air, navigation aérienne artificielle, navigation aérienne par l'hélice, navigation aérienne par l'hélicoptère et sans ballon, navigation aérienne à traction mécanique, navigation aérienne par les moyens mécaniques, navigation aérienne par le vol, navigation aérienne à vapeur». Il semble donc que la première étape, la phase néologique, emprunte les dénominations aux domaines voisins et est essentiellement descriptive, peut-être pour ne pas effaroucher le public intéressé, mais surtout faute d'autre signifiant et pour être complet et compréhensible. C'est une phase de transition surtout lorsque la technique est encore à ses débuts. Il convient de rappeler ici la remarque de Tarin, telle que citée par Brunot, «Une science ou un art ne commence à être science ou art que quand les connaissances acquises donnent lieu de lui faire une langue»⁷. Pour revenir au vocabulaire de l'aviation, il faut encore signaler que le choix du domaine voisin servant à créer la métaphore entraîne naturellement les termes qui appartiennent à la même aire de signification, à la même «constellation». Ainsi, parallèlement à «navigation aérienne» se présente naturellement «navire aérien», puis «vaisseau»: vaisseau volant, vaisseau aérien, vaisseau aérostatique, et tous les cohyponymes, soit: nef, nacelle, esquif, bateau, steamer. Si de «navire aérien», on passe à «aéronef», on trouvera aussi «hydronef, aéro-hydronef, iptéronef, iptéronaval». Tout se passe comme si le système de formation de mots est utilisé dans sa plénitude. Le vocabulaire de l'aviation se constitue au fur et à mesure de l'intégration de données scientifiques et techniques. Les domaines mis à contribution sont la physique, l'ornithologie, mais aussi l'ancienne technique de la navigation maritime. La formation d'un vocabulaire technique repose sur l'utilisation de signes linguistiques anciens et nouveaux qui s'associent à de nouveaux concepts. Un nouveau vocabulaire est donc le regroupement de certains lexèmes d'autres domaines mais ayant acquis une nouvelle autonomie dans un nouveau cadre, et de néologismes. La possibilité de transformer un lexème en mot polysémique est amplement utilisée pour répondre au besoin de dénomination.

⁷ *Ibid.*, p. 597.

Ferdinand Brunot⁸ a montré, avec de nombreux exemples, le processus de création des langues scientifiques. Ainsi, Réaumur dans son *Histoire naturelle des insectes*, utilise «la langue des sciences les plus voisines, pharmacie, botanique, médecine, anatomie, physiologie». Il est vrai qu'aucune spécialité, aucune science ne peut créer d'emblée tout son vocabulaire. Selon les besoins et les progrès des créations isolées sont possibles, puis avec la maturité, la simplification se fait, l'abstraction prend le dessus et la formation savante se développe. Ainsi la «poussière prolifique» ou «poussière fécondante» est devenue «pollen» et l'«âpre artère» ou «canne des poumons» s'appelle la «trachée artère», le «cannepin», la «surpeau» ou la «fleur de peau» porte à présent le nom d'«épiderme»⁹.

Comme l'a affirmé Benveniste «l'esprit ne contient pas de formes vides, de concepts innommés», il y a donc nécessité de trouver immédiatement un «symbole» pour dénommer une entité nouvelle. Or, la création d'un signe linguistique entièrement nouveau n'est pas facile ni surtout spontanée. On comprend donc que la «formation sémantique», c'est-à-dire la conservation de la lexie, la création métaphorique ou métonymique, soit plus productive que la formation morphologique, c'est-à-dire la composition, la dérivation, la conversion, la brachygraphie. Comme l'écrivait déjà Ullmann: «...la mobilité sémantique compense la faiblesse des autres ressources autochtones». Guilbert avait lui aussi fait la même constatation lorsqu'il écrivait:

Malgré la nouveauté du domaine d'activité, les néologismes d'emploi l'emportent de beaucoup en nombre sur les néologismes de forme. La langue fait face aux besoins de l'expression par le transfert de signes existant dans un domaine d'activité déjà formé à un nouveau domaine d'activité. C'est là une démarche naturelle qui résulte du nombre nécessairement limité de signes de la langue par rapport à l'infinité des connaissances et des virtualités de situation¹⁰.

L'espace et le texte sont à l'œuvre dans le travail que nous menons à l'heure actuelle, soit la préparation, avec des étudiants, d'un dictionnaire bilingue canadien. Le français au Canada montre, comme on peut s'en douter, des «variations» par rapport au français de l'Hexagone. Le français a été introduit au Canada au 16^e siècle, soit avant l'unification linguistique française en France, et le français du Canada (le franco-canadien) a passé par

8 *Ibid.*, p. 577

9 Cf. BRUNOT, F., *ibid.*, p. 605.

10 *Op. cit.*, p. 334.

une phase d'harmonisation plus précoce que français de France (le franco-français). Les dialectes pour ne pas dérégler la communication ont dû trouver une «moyenne» linguistique acceptable par la société nouvellement formée. Cette société a évolué à cause de circonstances historiques indépendamment de la société d'origine. On comprend donc que par rapport au franco-français, on y trouve, outre des traits phonétiques ou phonologiques ou encore mélodiques directement perceptibles, des variations morphologiques, syntaxiques et lexicales tout à fait différentes. Il en est un peu de même pour l'anglo-canadien qui subit dans une large part, comme le franco-canadien d'ailleurs, une forte influence de l'américain. Or les dictionnaires cités sont plutôt très majoritairement de facture franco-française et anglo-anglaise. Ainsi le lexique du franco-canadien sera marqué, par rapport au franco-français, de

Dialectalismes: achaler, bordée (de neige), dallot, s'enfarger, gadelle, garrocher, gossier (= tailler au couteau), gourgane...

Archaïsmes: s'abriier, adret, astheur, bas, bâcler (conclure), beigne, ber, blé d'Inde, blonde, couverte, échapper qq ch, échevin, encan, ennuyant, fève, frette, grafigner, grouiller (bouger), licher, niaiser, noirceur...

Anglicismes de maintien (appelés ainsi par rapport à la proximité du mot anglais) appartement (pièce), appointment, audience, aviser (conseiller), barbier, brassièr, breuvage, cédule, discontinuer...

Provincialismes: avant-midi, bec, déjeuner, dîner, souper, goûter...

Emprunts : *amérindianismes* (atoca, chicoutai, pimбина, achigan, carcajou, maskinongé, ouaouaron, ouananiche...; *anglicismes* : condo, constable, coroner, bécosse, bine, pinotte, backer qqn, bitcher, botcher, checker... : calques et faux amis : charger, copie, diète, élaborer, favoriser, construction, détour, aller en grève, changer l'huile, mettre l'emphase sur, parler à travers son chapeau, le chat est sorti du sac...

Créations : acériculture, atocatière, aubaine, bas-culotte, castonguette, croustille, débarbouillette, ivressomètre...

Bien entendu, cela pose également la question épineuse de la norme et donc une prise de position par rapport aux usages décrits, tout comme les niveaux de langue à déterminer.

Pour disposer d'un outil documentaire facilement accessible et qui réponde à certains critères, nous avons créé une énorme base textuelle, baptisée TEXTUM, c'est-à-dire Text et U(niversité de)M(ontréal), parce qu'elle est à l'université de Montréal. La lexicographie doit s'appuyer sur un corpus aussi riche et diversifié que possible pour obtenir les attestations voulues qui permettent de dégager tous les mots et tous les sens possibles de ces unités. TEXTUM est donc une base de données bilingue d'environ 310,4 millions

d'occurrences de mots qui est à l'heure actuelle exploitée avec le concordancier PAT qui répond aux divers besoins du lexicographe, concordance, mais aussi classement d'occurrences par fréquences. Elle est constituée:

- D'un premier fichier de 168 540 articles dont 22 952 proviennent de *La Presse*, quotidien de Montréal, 145 498 du *Soleil*, quotidien de Québec, du *Droit*, quotidien d'Ottawa, de la revue *Actualité*, magazine pancanadien et de la revue *Voir*, magazine d'information. L'ensemble représente 77 millions d'occurrences.
- D'un deuxième fichier contient 21 romans, pièces de théâtre, recueils de poésie et ouvrages plus généraux des années 1991 et 1993 de la production de la maison d'édition Leméac de Montréal. L'ensemble représente 9 millions d'occurrences.
- D'un troisième fichier contient un certain nombre de textes d'Interfaces (résumés de communications vulgarisées de l'ACFAS (Association canadienne-française pour l'avancement des sciences)).

A cela, il faut ajouter un fichier contenant le journal français *Le Monde*, janvier à septembre 1993, soit 17,1 millions d'occurrences, et un autre fichier avec le journal *Ouest-France*, de 1989, de 1991 et 1992, soit un total de 4,9 millions d'occurrences.

Pour l'anglais du Canada, TEXTUM comprend

- Un fichier de 6,7 millions d'occurrences de *The Gazette*, quotidien anglophone de Montréal.
- Un fichier de 136,9 millions d'occurrences de *Can_News*, soit les articles de toute l'année 1993 de *The Gazette*, *The Ottawa Citizen*, *The Toronto Star*, *The Spectator*, *The Toronto Sun*, *The Edmonton Journal*, *The Province* et *The Vancouver Sun*.
- Un fichier de 41,8 millions d'occurrences de *Wall Street Journal* des années 1987, 1988 et 1989.
- Un fichier de 27,2 millions d'occurrences de comptes rendus scientifiques et techniques du Department of Energy des Etats-Unis.
- Un fichier de 0,23 millions d'occurrences de la revue *Canadian Geographic*, de 1993 et 1994.
- Un fichier de 41,8 millions d'occurrences de Strathy Language Unit de l'Université Queens, constitué d'extraits de journaux, de magazines, de revues et d'ouvrages divers.

Nous considérons TEXTUM comme un corpus ouvert et nous aimerions l'élargir autant que faire se peut.

Nous ne prétendons pas que TEXTUM est le corpus idéal, nous pouvons simplement dire qu'il répond, dans une très large mesure, à beaucoup de nos besoins. On pourra peut-être s'étonner de la présence des fichiers avec le Monde et Ouest-France, documents non canadiens. Ces fichiers nous servent de référence pour des études comparatives entre le franco-français et canado-français. Par définition, les spécificités linguistiques canadiennes n'apparaissent que dans les documents franco-canadiens et ont donc une fréquence nulle dans les documents franco-français. L'équipe de Montréal a comme tâche principale de préparer les articles de dictionnaire en prenant l'anglais (l'anglo-canadien) comme langue source et le franco-canadien comme langue cible.

Comme nous l'avons déjà dit, la constitution d'un corpus est directement liée aux objectifs de la recherche. Cela ne signifie pas que ce même corpus ne puisse pas servir à d'autres études. Elles doivent cependant avoir certains objectifs généraux communs, par exemple relever de la même typologie linguistique, par exemple étude syntaxique de la langue générale franco-canadienne. Notre principal objectif est de rédiger un dictionnaire bilingue canadien de la langue générale, il va donc de soi qu'il faudra identifier les caractéristiques du français canadien et de l'anglais canadien qui sont le plus pertinentes. Les critères qui ont été élaborés pour la constitution du corpus de Cobuilt nous ont servi de guide. Dans une situation idéale, le corpus devrait être composé:

- De textes écrits (75%) et oraux (25%).
- De textes de langue générale plutôt que de langues de spécialité.
- De textes contemporains.
- De textes rédigés normalement et non des préparations théâtrales.
- De textes écrits en prose et non de la poésie.
- De textes écrits par des adultes (16 ans et plus).
- De textes rédigés dans une langue générale standard et non dialectale.
- De textes rédigés surtout dans la ou les langues du pays concerné.

En plus pour ne pas biaiser le corpus, la connaissance des auteurs et les circonstances de production des textes sont des facteurs qu'il convient également d'examiner avec soin, en fonction des objectifs de la recherche. Les critères utilisés pour le corpus de Cobuilt sont les suivants:

- Répartition des auteurs de livres : 75% masculin, 25 % féminins.
- Variations de langue : 70% anglais d'Angleterre, 20% d'américain, 5 % autres.
- Variation du type d'énoncé : 75% écrit, 25 % oral.

Nous n'avons pas tenu compte de la répartition des auteurs dans TEXTUM, car la majorité de nos documents est d'origine journalistique et nous croyons que la proportion entre les hommes et les femmes est respectée. D'un autre côté, nous avons tenu compte d'un autre critère important, celui de la diffusion. Il est bien entendu évident qu'un texte, livre ou journal, lu par de nombreuses personnes a une influence non négligeable par le contenu mais aussi par la langue utilisée. Nous n'avons pas non plus tenu compte de la répartition des variations de langue puisque nous préparons un dictionnaire bilingue qui reflète le français et l'anglais du Canada et que d'autres dictionnaires bilingues donnent très majoritairement les équivalents franco-français et anglo-anglais. Ainsi, nous avons retenu des équivalents ou des entrées comme *bien-être social* et non l'équivalent franco-français *sécurité sociale*. Si une grande partie de nos textes français sont d'origine québécoise, il n'en demeure pas moins que nous avons tenu compte des variations franco ontariennes (Journal le Droit d'Ottawa), acadiennes (textes dans Leméac) et nous avons pris contact avec des collègues dans d'autres provinces pour des suggestions spécifiques, mais notre objectif n'est pas de ramasser des dialectalismes. Nous utilisons également les résultats consignés dans des relevés antérieurs dans la littérature québécoise (Seutin et Clas 1982). Nous n'avons pas tenu compte de l'oral à cause de la difficulté des enregistrements et de leurs transcriptions. Nous croyons cependant avoir suffisamment d'attestations de la langue orale puisque nous avons accès à TransSearch, corpus parallèle des débats du Parlement canadien. Nous avons aussi considéré que certains textes journalistiques pouvaient refléter suffisamment une langue orale standardisée.

Au cours de ce panorama partiel, nous avons voulu montrer que l'espace était fort variable, qu'il s'étendait ou se rétrécissait selon les périodes, qu'il était non seulement spatial, mais également temporel et surtout qu'il avait une dimension intellectuelle fondamentale, liée sans nul doute à des événements réels ou des faits de pensée dont l'ensemble constitue ce que l'on appelle la civilisation et dont les textes demeurent les témoins des floraisons du savoir et des attestations des répercussions individuelles et sociales.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRUNOT, F., *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1966.
- CLAS, A., *Bibliographie des chroniques de langage publiées dans la presse au Canada*, Département de linguistique et philologie, Montréal, Université de Montréal, vol. 1 (1950-1970), vol 2 (1879-1949), 1975-1976.
- *Néologismes-Canadianismes*, Montréal, Département de linguistique et philologie, Université de Montréal, 1976
- CLAS, A. - SEUTIN, E., *Richesses et particularités de la langue écrite au Québec*, Département de linguistique et philologie, Université de Montréal, 8 volumes, 1979-1982.
- COHEN, M., *Histoire d'une langue: le français*, 3^e éd., Paris, Éditions Sociales, 1967.
- DAUZAT, A., *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je», 167, 1959.
- GALISSON, R., COSTE, D., *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette, 1976.
- GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- GUILBERT, L., *La formation du vocabulaire de l'aviation*, Paris, Larousse, 1965.
- HENRY, A., *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne, A. Francke, 1953.
- KOTKER, N., *Middle Ages*, New York, American Heritage Publishing Co, 1968.
- LE GOFF, J., *Les intellectuels au moyen âge*, Paris, Seuil, 1976.
- MONTGOMERY, S.-L., *Science in Translation*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2000.
- PERRET, P., *Le parler des métiers*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- POTTIER, B., *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.
- PYM, A., *Negotiating the Frontier. Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2000.
- QUEMADA, B., *Les dictionnaires du français moderne, 1539-1863*, Paris, Didier, 1968.
- «Technique et langage », in *Histoire des techniques*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1978.

7. LA EXPRESIÓN DEL ESPACIO EN EL FLE

L'EXPRESSION DE L'ESPACE EN FLE

ESTRUCTURAS LOCATIVAS EN FLE: INTERPRETACIONES SEMÁNTICAS

ROSA M.^a ALONSO DÍAZ
CARLOS MORIYÓN MOJICA
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista lingüístico, el tema de la localización en el espacio aparece relacionado tanto con cuestiones terminológicas como con aspectos relativos a su definición y conceptualización. Propositiones o complementos circunstanciales, adverbios, preposiciones o pronombres personales de origen adverbial —como es el caso de «en» e «y»— son los apartados habituales en los que las gramáticas morfológicas más tradicionales abordan este tema. Algunas se refieren a esta noción en el capítulo dedicado a los demostrativos, dado su carácter deíctico de designación situacional de un ser en un entorno comunicativo. M. Riegel¹ se refiere incluso a la localización espacial como una de las posibles interpretaciones semánticas de los atributos del sujeto, en frases del tipo: *Pierre est dans / derrière / sous / à côté de la voiture. Pierre y est. Il est ici / dehors / ailleurs*. En todas ellas, el verbo *être* funciona como un verbo de localización, equivalente a *se trouver*.

El problema que se plantea es que, por un lado, una misma noción semántica aparece en diferentes partes del discurso y, por otro, distintas nociones semánticas pertenecen a una misma categoría discursiva, pues, como afirma P. Le Goffic, «Les structures syntaxiques, tout comme le

1 RIEGEL, M. - PELLAT, J.-C. - RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 1994.

lexique sont affectées par la polysémie (l'ambiguïté) et la synonymie (la paraphrase), l'une et l'autre réduites ou accentuées en contexte»².

Aprovechando el material ofrecido por las gramáticas descriptivas, pero desde la óptica de las gramáticas de tipo comunicativo, más preocupadas por la descripción semántica y pragmática de la lengua, queremos presentar la localización en el espacio como una noción que puede ser expresada de muy diversos modos con los recursos que proporciona la lengua. Y en particular, queremos centrar nuestra atención en la interpretación semántica del amplio repertorio de estructuras sintácticas que, en la lengua francesa, permiten expresar, entre otras, esta noción de espacialización o localización en el espacio. En este sentido, hablaremos de estructuras locativas en tanto que sirven para situar en el espacio un determinado proceso verbal o cualquier otra referencia básica manifestada por ciertos sintagmas nominales presentes en el enunciado.

El acto de «localización» exige la existencia de tres elementos: un ser o proceso que debe ser ubicado, un ser que sirva de referente y un punto de vista —por lo general el del locutor— que relacione entre sí estos seres o procesos, de acuerdo con su propia conceptualización del espacio; es decir, con su particular visión del mundo o, en concreto, con la imagen mental que tiene de él. Ahora bien, en la construcción de esa visión del mundo intervienen factores de distinto orden, todos ellos determinantes por igual. En primer lugar habría que situar los factores de orden antropológico que organizan las relaciones espaciales en referencia a la propia situación ocupada por el ser humano; obviamente, son posiciones compartidas por todas las sociedades (*devant, derrière, à côté, en haut, en bas, etc.*), aunque puedan ser expresadas a través de sistemas lingüísticos diferentes. En segundo lugar, estarían los factores de orden sociocultural, dependientes de cada comunidad lingüística. Es aquí donde surgen las diferencias interpretativas y donde se hace necesario el análisis comparativo de las lenguas. Por ejemplo, para un español resulta difícil comprender por qué *on marche dans la rue* pero *sur un boulevard*, pues ambos son concebidos como lugares de paso no representativos de volumen alguno. Tampoco entiende fácilmente la expresión *prendre quelque chose dans la main* cuando ésta se presenta extendida y no actúa como contenedor sino como soporte o sustentáculo. Lo mismo ocurre con la preposición *sur* en *L'appartement donne sur la rue*, pues la superposición de planos expresada por esta preposición en francés se interpreta como orientación en español (*da a la calle*). En tercer y último lugar

2 LE GOFFIC, P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 5.

hay que hablar de factores individuales o subjetivos, según los cuales el locutor impone su propio punto de vista y decide, en cada caso, la relación espacial que quiere expresar. Así, podrá elegir entre *trouver qqch à Rome* o *dans Rome*, dependiendo de que Roma sea considerado como simple lugar, por oposición a cualquier otra ciudad, o de que se quiera concebir la ciudad de Roma como espacio dentro de cuyos límites nos situamos. Tendrá incluso la libertad de referirse a espacios físicos o figurados (*tomber dans l'oubli*), concebidos como tales por su propio yo.

Independientemente de las categorías gramaticales que sirven para este fin —adverbios, preposiciones, locuciones, etc.— y que proporcionan al hablante el conocimiento léxico y gramatical (su competencia lingüística), la dinámica comunicativa guía la elección del locutor en la estructuración de su discurso, estructuración que trataremos de abordar tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico. Distinguiremos, a este efecto, dos grandes tipos de estructuras locativas: complementos locativos esenciales³ del verbo, tradicionalmente considerados complementos directos o indirectos, y complementos locativos accesorios (del verbo o de la frase), conocidos en sintaxis como circunstanciales de lugar. La distinción entre complementos esenciales y accesorios no se refiere en modo alguno al grado de importancia semántica de los mismos en el conjunto de la frase, sino a la unión que éstos mantienen con el verbo, es decir, a su dependencia sintáctica. En este sentido, los primeros serán imprescindibles para una correcta construcción desde el punto de vista de la sintaxis, su supresión llevaría a una construcción agramatical o dotaría al verbo de otro significado; no ocurre así con los segundos.

CONSTRUCCIONES CON COMPLEMENTOS ESENCIALES

Dependiendo de la forma del predicado, en este tipo de construcciones, podemos establecer distintas subdivisiones:

Estructuras locativas con être

Este verbo pertenece a la categoría de los llamados «estáticos». Las construcciones locativas con *être* se sitúan en el mismo plano que la construcción atributiva y a veces, efectivamente, están muy próximas a la atribución. Un ser puede ser caracterizado o descrito por elementos externos que lo sitúan en el espacio, caracterización que se lleva a cabo con el verbo *être* o equiva-

3 Terminología tomada de LE GOFFIC, P., *ibid.*

lente (*sembler, paraître*) seguido de un complemento unido a él directa o indirectamente.

El poder locativo de este verbo hace de él una pieza clave. Interpretado como *tener lugar* o *acontecer* (*avoir lieu*), permite la localización en el tiempo; en el sentido de *encontrarse* (*se trouver*), nos sitúa, por el contrario, en el espacio. Pero además de esta localización real, también permite una localización metafórica, o figurada, con valores diversos. Es lo que B. Pottier⁴ llama «espacio nocional». Por ejemplo, *Jean est à la maison* (espacio real) o *Jean est dans les nuages* (locativo figurado = *absent*). En ambos casos se trata de complementos representados por grupo preposicionales en estrecha relación con el verbo y absolutamente imprescindibles (no pueden suprimirse ni desplazarse, aun cuando estos criterios no resulten absolutamente probatorios en todos los casos); son complementos esenciales por cuanto que sin ellos el sentido del verbo estaría incompleto. No se han de confundir, pues, con un grupo preposicional circunstancial en función de complemento accesorio.

El verbo *être* puede ser equiparado, en cuanto a su funcionamiento, a los verbos de movimiento. En principio puede ser interpretado como un verbo de estado que, al igual que *rester* o *demeurer*, marca la ausencia de movimiento o «movimiento cero». Aunque también puede suponer la realización pasada de un desplazamiento, en frases del tipo *J'ai déjà été à Paris*, equivalente a *Je suis déjà allé à Paris*. En ocasiones, puede incluso funcionar como verbo impersonal, habitualmente como locativo metafórico, como en *Il n'est pas dans mes intentions de te faire des reproches*.

En cuanto a la naturaleza sintáctica de los complementos locativos esenciales regidos por *être*, habría que distinguir entre:

- ÊTRE + GN sin determinante: A menudo nos encontramos esta estructura con nombres de calles, plazas o avenidas (*Je suis Place de la République*) que admiten la construcción directa, sin preposición ni determinante alguno. Desde el punto de vista de la sintaxis podría identificarse como una atributiva, pero la naturaleza del GN nos impide establecer este tipo de relación. Son estructuras que admiten la pronominalización con función anafórica (*J'y suis*), aunque esta forma de estructura pronominal también da lugar a expresiones que hacen referencia a una localización vaga, indeter-

4 POTTIER, B., *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1987.

minada, o incluso metafórica: *Ça y est! J'y suis!* pueden ser interpretadas como *J'ai fini! J'ai atteint le but!*

- ÊTRE + GPrep con o sin determinante: La preposición *à* sirve para establecer la relación de localización por excelencia, ya sea en sentido real (*Marie est à la gare*) o metafórico (*être à la dérive*). Como se indicó anteriormente, la idea de movimiento puede estar implícita (*J'ai été au marché*). Sin embargo, en este último ejemplo, el GPrep *au marché* podría desplazarse si se introdujera otro complemento, como en *J'ai été acheter de la viande au marché*, por lo que su carácter de complemento esencial podría ser cuestionado.

El empleo de otras preposiciones induce a matices interpretativos diferentes en este tipo de complementos: *de* puede marcar tanto el lugar de origen (*Mon oncle est de Marseille*) como la atribución (*être de passage*); *chez*, *dans*, *sur* y *en* se encuentran entre las más usadas y encierran valores de permanencia en un lugar, interioridad, superposición o incluso desplazamiento (*La serviette est sur la table*), admitiendo también empleos figurados con valor atributivo (*Il est sur pied dès six heures du matin*); *entre* indica una posición en un lugar entre dos o más referencias (visión extensiva del espacio), por lo que el lugar ha de ser expresado en plural o bien por dos términos relacionados por «et» (*Le village est entre Paris et Dijon*).

Al igual que el GN, el GPrep puede ser sustituido por un pronombre anafórico: «le» en el caso de las construcciones atributivas (*Je suis de passage > Je le suis*); «y», de origen adverbial, representando un complemento preposicional de lugar (*Marie est en Amérique > Elle y est*). Aunque sea corriente encontrar estructuras con dos, o incluso tres, pronombres clíticos, las construcciones con valor locativo sólo admiten uno de ellos.

- ÊTRE + ADVERBIO DE LUGAR: El grupo adverbial es, por excelencia, complemento accesorio del verbo. No obstante, su empleo como complemento esencial con valor locativo no es inusual. En construcción con el verbo *être*, su valor está muy próximo de la atribución (calificación o identificación). Los adverbios suelen emplearse solos (*C'est là, c'est loin*), pero la gran mayoría admite ser cuantificado (*C'est très / trop / bien loin*). También pueden adoptar diversos tipos de expansiones, antepuestas (en el caso de la cuantificación por otro adverbio, GN, o GPrep) o pospuestas, entre las que cabe destacar su funcionamiento como:

- Rectores de un GPrep introducido por *de: près de, loin de, hors de, ...* consideradas también como locuciones prepositivas.
 - En composición con otro adverbio, adjetivo o preposición: *là-dessus, là-dedans, là contre, ici-bas...* A diferencia del español, el francés no admite la combinación con un sustantivo antepuesto (monte arriba, pendiente abajo, mar adentro).
 - Conectores de una sub-frase (integrativa adverbial), considerada tradicionalmente como una subordinada relativa con antecedente sustantivo o adverbial de referencia espacial: *Je suis dans la pièce où se trouve le piano. Je suis là où tu m'as dit d'être.*
- ÊTRE + INFINITIVO: Conjugado en pasado simple, o en cualquier otro tiempo del pasado, el verbo *être* se construye con un infinitivo para marcar, por lo general, un desplazamiento en el espacio, en el sentido de *aller* (*Il a été acheter des cerises = Il est allé acheter des cerises*). Se comporta, en efecto, como verbo de movimiento y, como tal, puede ir seguido de un infinitivo sin preposición, que se distingue netamente de las construcciones transitivas con infinitivo. No obstante, si bien es cierto que este infinitivo funciona sintácticamente como complemento del verbo rector y que su controlador parecer ser el propio sujeto, no puede, sin embargo, conmutarse por un GN o una completiva, ni admite, como éstas, la pronominalización en «le». Sin embargo, sí sería posible utilizar el pronombre anafórico «y» (*J'y ai été*), lo que sucede con bastante frecuencia con el verbo *aller*, pero no con el resto de verbos de movimiento. Su interpretación semántica tampoco puede ser la de un complemento directo, pues no se trata de una verdadera construcción transitiva; sería más acertado, entonces, considerarlo como complemento esencial indirecto que marca la finalidad y sinónimo de las construcciones en «pour + infinitivo». Nos parece importante señalar que esta construcción directa es absolutamente imposible en español, donde la finalidad aparece claramente marcada por la preposición A (*He ido a comprar cerezas*) y la existencia de un desplazamiento previo sólo podría marcarse por un gerundio (*He estado comprando cerezas*). Existe en francés una construcción con infinitivo precedido de la preposición *à*⁵ (*Mon mari est à travailler*), complemento esencial de localización al que hay que añadir un aspecto durativo. El sujeto

5 Cf. GREVISSE, M., *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, § 1517.

del verbo *être* ejerce aquí el control de la acción indicada por el infinitivo, lo que explica el uso del gerundio en español (*Mi marido está trabajando*).

Localización por otro verbo

En este grupo son habituales los verbos de movimiento, estado, o cualquier otro cuya acción pueda conceptuarse como de localización (situacional o posicional), susceptibles todos ellos de un empleo transitivo o intransitivo⁶ (a veces ambos), en construcción directa o indirecta. Desde el punto de vista de la sintaxis, destacaremos las siguientes estructuras:

- VERBO + GN: Es el caso de verbos como *habiter* que, al igual que *être*, admiten la construcción directa sin preposición (*Habiter une maison de campagne*), aun cuando puedan funcionar también como transitivos indirectos, y de otros como *quitter*, *traverser*, *atteindre...*, de construcción transitiva directa. Este empleo sin preposición también es posible con verbos como *sortir* o *passer*, pero en este caso, aun admitiendo que la acción expresada por el verbo lleva implícita la conceptualización de lugar, es decir, que éste parece haber absorbido la semántica de la preposición⁷, el complemento regido por él no tiene por qué ser un nombre de lugar (*Je sors un mouchoir*), si bien puede ir acompañado de un segundo complemento (*Je sors un mouchoir de la poche* o *Il passe son temps à la plage*), que sirve para la localización del primero (locativo del objeto), lo que desde el punto de vista de la sintaxis plantea problemas de análisis.

Los GN complementos directos de estas construcciones admiten ser pronominalizados en «le» (*Je le sors de ma poche* o *Il le passe à la plage*).

- VERBO + GPrep: Independientemente de la preposición rectora, este complemento de lugar puede referirse tanto a la localización estática de seres animados o inanimados (*rester à la plage*, *sur le sable*), como a la dinámica (*aller à la plage*, *courir chez des amis*), esta última expresada por verbos de movimiento. En los comple-

6 *Ibid.*, son transitivos «...ceux qui expriment une action sortant du sujet et passant sur un objet», § 1344, e intransitivos «...ceux qui expriment une action limitée au sujet et ne passant sur aucun objet», § 1345.

7 BLINKENBERG, A., *Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntactico-sémantique*, Copenhague, Munksgaard, 1960.

mentos introducidos por una preposición, el movimiento marcado —de origen, separación o alejamiento, o incluso aproximación— nace del propio verbo (*provenir de / partir de / se diriger vers*); pero la semántica de la expresión de desplazamiento resulta de una interrelación entre la semántica del verbo y la de la preposición. Sólo de este modo puede entenderse la extraña construcción del francés *s'approcher de* —sobre el modelo de *loin del/proche de*— que combina un verbo de desplazamiento hacia un ser de referencia con una preposición que, generalmente, se emplea para marcar el origen concreto o abstracto, la separación del ser de referencia.

La pronominalización por «y» o «en» es bastante habitual con complementos introducidos por *à, de, sur, en* o *dans*: *Il reste à Marseille > Il y reste. Il vient de Marseille > Il en vient. Je me suis assis sur une chaise > Je m'y suis assis.*

Podemos encontrar empleos particulares, donde el pronombre de origen adverbial «y» puede representar un complemento de localización vaga. Esto ocurre, por ejemplo, en la expresión impersonal *il y a*, al igual que con ciertos verbos como *s'y connaître*.

Con algunos verbos, pueden emplearse complementos esenciales indirectos, marcando el punto de destino y el punto de llegada (*Le train va de Lille à Paris*), o con términos de «posesión inalienable» (*monter à la tête, marcher sur les pieds, venir à l'esprit*).

- VERBO + ADVERBIO DE LUGAR: Como ya ocurría en las construcciones con *être*, los verbos de movimiento y de localización pueden ver precisado, con ayuda de los adverbios y locuciones adverbiales de lugar, el espacio donde tiene lugar el proceso que describen. Este tipo de localización va, a menudo, acompañada de una designación —física o mental— del lugar (*Viens ici!*) y puede hacer referencia tanto a un entorno inmediato (*ici, autour, près, dedans...*) como alejado (*là-bas, ailleurs, loin, ...*); en un eje horizontal (*devant, derrière, ...*) o vertical (*là-haut, au-dessus, ...*). Por último, existen indicaciones espaciales más absolutas, pero también más indefinidas, como *partout, nulle part, n'importe où, o quelque part*.
- VERBO + INFINITIVO: Esta construcción ya ha sido mencionada en el apartado destinado al verbo *être*. Su sentido de finalidad parece probado, pero una construcción con «pour + infinitivo» introduciría una disociación entre dos procesos que aparecen sólidamente unidos en la construcción directa y, por lo tanto, indisociables. Esto se observa claramente en frases del tipo *Viens voir ce*

tableau o *Va chercher tes clés*, donde difícilmente podríamos operar la sustitución por «pour + infinitivo».

Puede ocurrir que el infinitivo no sea el único complemento esencial del verbo, lo que plantea un problema de jerarquía. En *Je pars vivre ma vie ailleurs* o *Je pars ailleurs vivre ma vie*, tanto el infinitivo como el adverbio son complementos esenciales y su lugar en la frase dependerá únicamente de la prioridad establecida por el locutor. Ambos complementos podrían ir introducidos por «a» en español, que también puede ser interpretada como equivalente a «para» de finalidad.

Como ya expresamos con anterioridad, los verbos de movimiento en construcción directa con infinitivo admiten la pronominalización en «y». En el ejemplo del párrafo precedente, habremos de elegir un único complemento, pero el problema de jerarquía se mantiene intacto: *Je pars y vivre ma vie* o *J'y pars vivre ma vie*.

CONSTRUCCIONES CON COMPLEMENTOS ACCESORIOS O CIRCUNSTANCIALES DE LUGAR

Por definición, se trata de elementos no necesarios para la construcción sintáctica de la frase; sin ellos, el sentido del verbo está completo. Pueden ser de tres tipos:

- Adverbios o grupos adverbiales.
- Grupos preposicionales.
- Grupos nominales (estructuras frásticas sin conector).

Entre ellos puede existir un cierto problema de identificación, pues algunos adverbios provienen de formaciones preposicionales fijas, mientras que ciertas preposiciones capaces de funcionar sin complemento, como es el caso de *avant*, se distinguen mal de un adverbio.

Estos constituyentes de frase accesorios e invariables son los llamados en la terminología tradicional complementos circunstanciales (CC), independientemente del semantismo de la circunstancia que representan. Para M. Riegel⁸, el CC es el tercer gran constituyente de la frase y esto por varias razones: es facultativo, se multiplica libremente y puede trasladarse dentro de los límites de la frase. Cuando se encuentran antepuestos al verbo enca-

8 RIEGEL, M. - PELLAT, J.-C. - RIOUL, R., *op. cit.*

bezando la frase, los GPrep circunstanciales conllevan, a menudo, la inversión del GN sujeto si el verbo es intransitivo.

Adverbios y grupos adverbiales

El funcionamiento del adverbio de lugar como complemento accesorio es el más frecuente y natural. Desde el punto de vista semántico, estos adverbios aportan marcas de localización espacial déctica (*ici, là, ...*) o anafórica (*en, y, ...*). En cuanto a su empleo, frecuentemente aparecen empleados solos (*Où vas-tu? Il fait beau ici. J'y ai acheté des cravates*), pero también funcionan como adverbios conectores, introduciendo una subordinada adverbial integrativa o relativa (*Je l'ai trouvé où tu l'as laissé. C'est la ville où je suis né*), o en grupos adverbiales, que pueden además ser cuantificados o modificados por otro adverbio, o incluso introducir un GPrep (*Il habite une maison très loin d'ici. Il est né dans un village près de chez nous*). Se da el caso también de grupos adverbiales que incluyen una sub-frase (*Là où j'habite il fait très froid*).

En el caso de los adverbios empleados solos, la indicación de lugar viene aquí marcada por un único término (*où, ici, là*), como es el caso, sobre todo, de los clíticos «en» e «y», que no pueden recibir expansión alguna. Salvo estos últimos, que ven limitado su empleo por su valor pronominal, el adverbio puede constituir por sí mismo una frase con sentido locativo, como respuesta a una pregunta formulada con anterioridad (*Où vas-tu? Ailleurs*).

Como adverbios conectores, normalmente aparecen en las respuestas a preguntas del tipo: *Où l'as-tu vu? Je l'ai vu où je t'ai dit*. Y en los proverbios o refranes *Où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir*.

En realidad, la noción de espacio aportada por el conector adverbial recae tanto en el verbo de la subordinada como en el de la principal, tratándose pues de una circunstancia común a ambos⁹. Por otra parte, desde el punto de vista semántico, *où* indica además una comparación de igualdad de espacio, una identidad en cuanto a la localización, si bien no aporta especificación alguna, por lo que su significación se mantiene abstracta o indefinida.

Grupos preposicionales circunstanciales

Con carácter general, los grupos preposicionales son considerados, junto con el adverbio, los típicos circunstanciales. En ellos podemos encontrar formas

⁹ Cf. DAMOURETTE, J. - PICHON, É., *Essai de grammaire de la langue française. Des mots à la pensée*, 7 vols., Paris, D'Artrey, 1930-1950, § 3046.

preposicionales simples o complejas (las locuciones prepositivas) y, al igual que los verbos, se distinguen por el tipo de complementos que rigen, es decir, que, portadoras o no de un sentido propio que las identifique, las preposiciones contribuyen al establecimiento de relaciones semánticas entre los términos que relacionan. Se da el caso de circunstanciales constituidos por preposiciones que no rigen complemento alguno, es decir, en empleo absoluto (*avant, après, depuis, devant, derrière* y la serie *dessus, dessous, ...*). Son limitadas, pero algunas de uso muy corriente y, por lo general, su empleo está considerado como familiar. Hay quien habla de ellas como adverbios, preposiciones-adverbios o preposiciones con complemento cero (elipsis del discurso). Generalmente se puede ver en este tipo de construcciones un complemento latente o virtual. Algunas, como *derrière, devant, dessus*, se mantienen en su significación de localización espacial real o figurada (*marcher devant ou derrière, tomber dessus qqn*); *après, avant* y *depuis* presentan en estas construcciones un significado de localización temporal; otras, como *contre* y *entre* son claras elipsis de discurso (*avoir qqch contre*).

Por lo referente a las formas preposicionales complejas, en su composición pueden entrar elementos de origen nominal (o equivalente) o adverbial. En cuanto a los de origen nominal, el nombre, en este tipo de construcciones, puede estar acompañado o no de un determinante y complementado o no por otro GPrep. En su empleo sin determinante, existen construcciones fijas: (*à côté, en face, sur place*), consideradas a menudo como adverbios o locuciones adverbiales. Complementados por un GPrep, constituyen las llamadas locuciones prepositivas, a menudo construidas con *de*, aunque también pueden aparecer con *à*.

Pero, por lo que respecta a los GPrep nominales con determinante, en la preposición locativa *en*, se dan en francés ciertas restricciones de empleo del determinante que le sigue. Así, en francés moderno, la tendencia es a no emplear *en* + artículo *le* o *les*. en el caso de *en le*, ya en francés antiguo derivó hacia *à el* y más tarde lo hizo a *ou*, para ser finalmente substituido por *au*. en cuanto a *en les* evolucionó hacia *ès*, manteniéndose hoy en día tan sólo en expresiones referentes a los diplomas (*Licence / Doctorat ès Lettres / Sciences*).

Las secuencias con otros determinantes (*en + la, mon, ce, un*) no pertenecen al lenguaje espontáneo y *en* pasa a ser sustituida por *à* o *dans* (*nous avons fait ce voyage dans la voiture de Jean*). No obstante, además de en algunas expresiones fijas, «*en* + determinante» subsiste cuando se opone semánticamente a *dans*:

- *En l'air* tiene un sentido abstracto o metafórico (= hacia arriba, en dirección al cielo).
- *Dans l'air* se usa en su sentido propio de localización espacial.

Aunque *en* no necesita ir seguido de determinante para oponerse semánticamente a *dans*:

- *En classe* indica una localización espacial y nocional (= en el curso de...).
- *Dans la classe* hace referencia a una localización puramente espacial.

Los valores semánticos de los GPrep dependerán no sólo del valor intrínseco de cada preposición, sino también de la naturaleza del N incluido en el complemento (animado o inanimado) y del lugar que ocupen en la frase (antepuestos o pospuestos al verbo principal). Los empleos destacados, iniciales o finales de frase, corresponden más bien a valores enunciativos, mientras que los postverbiales representarán valores actanciales.

Algunas preposiciones (*de, par, vers, ...*) se combinan fácilmente con adverbios de lugar funcionando como GPrep complementos accesorios: *d'où?, d'ici, de là, de près, de loin, de très loin, de plus loin, par où?, par ci, par là, ...*

Casos particulares de acumulación de preposiciones

Con la preposición *de*, se da un caso singular de fusión, dando lugar a compuestos de preposición + adverbio o preposición de lugar del tipo *deçà, delà, dessus, dessous*, que incluso pueden ir precedidos de una o más preposiciones, o incluso de otros adverbios (*par-dessus, par-dessous, d'en dessous, par en dessous, là-dessus, ci-dessous, ...*). En el caso de la serie *dessus / dessous*, pueden funcionar como simples preposiciones, como adverbios o como sustantivos (con artículo).

Este cúmulo de preposiciones no es un caso raro en francés, sino bastante frecuente, pudiendo regir a su vez otro GPrep (*en dessous de*). Sin embargo, esto no sucede con cualquier preposición. Limitándonos a los empleos que indican una localización en el espacio, resaltaremos algunos ejemplos de combinaciones con *de* y *sauf*:

- *De sur l'étagère* se señala como empleo familiar y surge por la necesidad de localizar el punto de origen del movimiento.

- *De par le roi*. *Par* es aquí una alteración de *part = de la part de*. Pero hoy en día su etimología está olvidada y expresa tanto el origen de un movimiento o acción como el medio a través del cual se obtiene algo.
- *Sauf dans ma chambre* indica una restricción en cuanto al espacio.

Mención especial merece la facilidad que presenta la preposición *chez* para ser regida por otra preposición, como *de, par, derrière, devant...* (*Pierre est venu de chez mon oncle, entre chez Marie et chez Laure*).

Nos encontramos a veces con grupos circunstanciales formados de dos partes indisociables. Tratándose de la expresión del espacio, una de ellas indica el punto de partida u origen y la otra el punto de destino o llegada. Éstas serán de dos tipos: Construcciones fijas del tipo *de-ci de-là* (= *de toutes parts*) o *par-ci par-là* (= *partout*); y formaciones libres como *de... jusqu'à, de chez... à chez, ...*

Grupos nominales circunstanciales

En el extremo opuesto a los empleos que acabamos de señalar, con sobrea-bundancia de preposiciones, ciertos tipos de GN pueden desempeñar por sí mismos, sin estar regidos por preposición alguna, el papel de complemento circunstancial, expresando una indicación de lugar o de tiempo. Por lo que se refiere al lugar, encontramos utilizados de este modo nombres de calles o lugares y expresiones diversas del tipo (*tout*) *le long* (se sobreentiende *d'un endroit*) y *nulle / autre / quelque part* (considerados adverbios).

También se da el caso de localización por frase nominal, de tipo descriptivo, propias de lenguaje teatral (indicaciones escénicas) o novelístico (inicio de una descripción): *À gauche, les parents de la mariée; à droite, ceux de son mari; au centre, le jeune couple. Partout, des gamins.*

Dislocación de enunciados: prolepsis y analepsis

Se trata de construcciones particulares, en las que un término nominal puede aparecer destacado en inicio (prolepsis) o fin de frase (analepsis), siendo además retomado, en la frase principal, por un pronombre representando la función que le corresponde. Nos encontramos, pues, con un pronombre que, siendo sémicamente más pobre que el nombre, detenta, sin embargo, la función remática. Es por ello por lo que se habla de «frase dislocada».

Desde el punto de vista sintáctico, han de ser considerados como complementos accesorios, pues podría prescindirse de ellos. Se trata, en realidad, de una duplicación de complementos: por una parte existe un término, de

carácter pronominal, que funciona como complemento esencial o accesorio, integrado en la frase; y, por otra parte, tenemos un término periférico y sintácticamente accesorio. Pero, paradójicamente, el término periférico, considerado accesorio, aporta al receptor del mensaje una información aislada necesaria para la inteligencia del complemento esencial representado por el pronombre. Es por eso por lo que G. Genette habla de prolepsis y analepsis «completivas»¹⁰.

Ejemplos de esta construcción se dan con bastante frecuencia en situaciones de lenguaje espontáneo (*Ce magasin, on n'y voit jamais personne. Je n'y vais pas souvent, moi, à Paris*), aunque a veces su empleo no es involuntario, sino que más bien se debe a un efecto estilístico.

El término en prolepsis o analepsis es, pues, un añadido a la frase, que, desde el punto de vista sintáctico y entonativo, estaría completa sin su presencia. En español, por ejemplo, aun en construcción destacada, no se siente la necesidad de repetición de los términos (*A esta reunión, jamás hubiera debido mandarte ir*). Ésta es la razón por la cual, el aprendiz español de FLE tiende a no insertar el pronombre en este tipo de construcciones (**À cette réunion, je n'aurais jamais dû te dire d'aller*).

INTERPRETACIONES SEMÁNTICAS DE LOS LOCATIVOS ESENCIALES

Independientemente del significado propio de los nombres de lugar que actúan como complementos de este tipo, los valores semánticos de estos complementos no dependen tanto de la preposición como de los constituyentes que introducen. Con carácter general, se puede decir que se establece una oposición regular entre el semantismo de los verbos que admiten de forma simultánea la construcción con *à* y *de*. La preposición *À* marca la dirección hacia un punto de destino, en tanto que *de* marca el alejamiento a partir de un punto de origen. No obstante podemos encontrar usos donde estas preposiciones se cargan de otros valores:

—Enunciados factitivos de localización (espacial, nocional o metafórica) del tipo *mettre qqch (ou qqn) quelque part*.

En este tipo de enunciados, *mettre* es equivalente de *faire être qqch ou qqn quelque part*. *À* funciona como preposición de lugar que marca el destino. Introduce un N no animado o desprovisto de su carácter humano y considerado, pues, como objeto manipulable:

10 Cf. GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Mettre la viande au congelateur.

Se mettre à l'aise. (noción)

**Mettre les enfants à l'école.*

**Mettre qqn à la porte.* (sentido propio o figurado)

Verbos como *lancer, envoyer, placer, installer, ...* funcionan del mismo modo.

—Localización dinámica expresada con un COI infinitivo o sustantivo de origen verbal: La construcción tipo es *mettre qqch (ou qqn) à (faire) qqch*. Se trata de una localización que se interpreta como un destino o finalidad, como proceso o actividad que constituyen un objetivo:

Mettre une amitié à l'épreuve.

Mettre le repas à cuire.

Mettre qqn au travail.

—Complemento de atribución expresado mediante un COI N humano: La construcción tipo es *mettre qqch à qqn*. Se trata de un verbo de localización dinámica y el N es el destinatario o beneficiario de la acción. *Lancer, jeter* y *envoyer*, entre otros, funcionan como *mettre*, aunque no son locativos propiamente:

Mettre le manteau à la petite.

Envoyer une lettre à Jean.

Lancer la balle à l'enfant.

Jeter de l'eau à / sur Pierre.

INTERPRETACIONES SEMÁNTICAS DE LOS COMPLEMENTOS ACCESORIOS

Resulta difícil establecer una lista coherente y exhaustiva de los tipos semánticos de los complementos circunstanciales, y todavía más lo es el intentar clasificar a cada circunstancial en una única categoría semántica sin pecar de arbitrariedad, pues el empleo discursivo del CC no es uniforme. Desde el punto de vista discursivo, puede ser un elemento del *tema* (situado entonces, por lo general, encabezando la frase) o del *rema* (generalmente tras el GV, sin pausa ni puntuación alguna).

En hiver, je fais du ski. (función escénica)

Je fais du ski en hiver. (valor remático)

Si se encuentra destacado tras el GV, o insertado entre el sujeto y el GV a modo de paréntesis, puede constituir un elemento retardado del *tema*, o bien tratarse de un *rema* secundario.

Un CC de lugar en posición inicial, separado por una pausa o una coma, proporciona la localización del resto de la frase en un marco espacial, crea un dominio en el que ésta se sitúa (valor escénico), formando parte esencial del tema, sirve de referencia que permite localizar un acontecimiento o situación en su conjunto:

*En Espagne, on peut trouver des vestiges de la culture arabe.
Dans cette maison, où peut-on trouver le calme?*

Los términos espacio-temporales como *là* se cargan, en posición inicial, de otros valores, pudiendo variar su interpretación semántica:

*Là, ne comptez-pas sur moi!
Alors là, j'en ai assez!*

La posición postverbal es la antítesis de la inicial. En esta posición, sin estar separado por pausa ni coma, el circunstancial alcanza su máxima integración en la frase:

*Il attend Place de l'Opéra.
Jean travaille à l'usine.*

À *l'usine* se encuentra, en este caso, unido a *travailler* (alcance intra-predicativo, es decir, circunstancial predicativo), constituye una unidad semántica con el verbo.

La interpretación de los locativos circunstanciales postverbales se ve limitada a su sentido propio. En esta posición, es posible confundir un CC y un COI. Por ejemplo, en *Je vais à Paris*, «à Paris» es un GPrep obligatorio—COI— y no un CC, pues su supresión afecta al significado del verbo *aller* que quedaría incompleto.

Hemos de comprobar también la movilidad del complemento para asegurarnos de su valor circunstancial:

*Il est tombé dans la cour.
≠ Dans la cour, il est tombé.
≠ Il est tombé, dans la cour.*

A simple vista podría pensarse que se trata del mismo mensaje. En los dos últimos ejemplos interpretamos que estaba en el patio y se ha caído. Pero

podiera ser que hubiera caído al patio desde algún otro lugar, la ventana, por ejemplo, en cuyo caso se trata de un GPrep COI y sólo es posible la primera construcción (valencia locativa de destino de un verbo transitivo indirecto).

La posición postfinal (final destacado) añade al circunstancial de lugar un valor marco de la acción (tema retardado), pero más debilitado que en la posición inicial. Esta es una posición muy apropiada para circunstanciales largos.

CONCLUSIÓN

Hemos abordado aquí los problemas planteados por la localización en el espacio en FLE, a través de un estudio que, sin pretender ser exhaustivo, ha intentado combinar los puntos de vista sintáctico y semántico. A partir de una presentación de las estructuras locativas diferenciadas en complementos esenciales y accesorios, hemos podido observar que, en los primeros, lo que diferencia a las construcciones con *être* de las construidas con otros verbos parece ser su proximidad a la atribución, principalmente aquellas que presentan como complemento un GN precedido o no de preposición. Por lo demás, el verbo *être* se asemeja bastante, en cuanto a su poder de localización, al resto de los verbos de movimiento. En cuanto a los complementos accesorios, su sentido intrínseco, unido al lugar que ocupan en la frase y al tipo de construcción al que pertenecen, proporcionan una importante información para la interpretación de su alcance y significado.

La comparación con el español se ha establecido sólo en aquellos casos en los que las diferencias nos han parecido significativas, pero han intentado dar cuenta, en todos los casos, de aquellas diferencias que puedan suponer un problema de concepción del espacio para el estudiante español de FLE.

Desde el punto de vista de la pragmática, es indudable que los conectores espaciales (adverbios, GPrep, o locuciones adverbiales) contribuyen a la estructuración del texto y representan un aspecto fundamental del conocimiento de una lengua.

Concluyendo, la mayoría de los CC se integran en la parte remática de la frase, algunos en la parte temática. En este último caso, se cargan de un valor escénico que se ve potenciado en posición inicial destacada, participando en la construcción del marco de circunstancias en que se sitúa el resto de la frase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLINKENBERG, A., *Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntactico-sémantique*, Copenhague, Munksgaard, 1960.
- DAMOURETTE, J. - PICHON, É., *Essai de grammaire de la langue française. Des mots à la pensée*, 7 vols., Paris, D'Artrey, 1930-1950. [réédition: 1968-1971]
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GREVISSE, M., *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980.
- LE GOFFIC, P., *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- POTTIER, B., *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1987.
- RIEGEL, M. - PELLAT, J.-C. - RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 1994.

EL USO DE LAS PREPOSICIONES DE LUGAR EN FLE: PROBLEMAS DE APRENDIZAJE

MAUD BENETEAU
SILVIA VALDESPINO NÚÑEZ
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

Las preposiciones forman un grupo sintáctico con el complemento que introducen y la correcta interpretación del mismo dependerá, no sólo del semantismo propio de la preposición, sino de la combinación de éste con el de los elementos que relaciona.

Es cierto que algunas preposiciones poseen un significado intrínseco, relativamente estable y fácil de precisar (DANS, SUR, SOUS, À CÔTÉ DE), pero otras, calificadas a menudo de «vacías» o «incoloras» (como es el caso de À, DE, EN), plantean serios problemas, siendo su interpretación harto difícil, debido a su carácter abstracto y fuertemente polisémico, así como por su diversidad en cuanto al origen y formación.

Centrando nuestra atención en aquéllas que representan un valor de localización, podríamos distinguir entre:

- a) Preposiciones fundamentales, «à tout faire», normalmente heredadas del latín, entre las que se encuentran À, DE, EN, PAR y POUR.
- b) Preposiciones esencialmente espaciales o espacio-temporales (algunas de ellas presentan este doble valor):
 - DANS, SUR, SOUS, VERS, DÈS (provenientes del latín clásico o latín tardío).

- AVANT, APRÈS, DEVANT, DERRIÈRE, DEPUIS (preposiciones adverbiales resultantes de antiguos grupos preposicionales fijos y frecuentemente empleados sin complementos).
- c) Preposiciones que evocan relaciones nocionales de origen y formación diversas:
 - CHEZ, CONTRE, ENTRE, ENVERS, PARI.
- d) Locuciones prepositivas:
 - Adverbios ampliados por preposiciones (À CÔTÉ DE, PRÈS DE, EN FACE DE, AU-DESSOUS DE, LOIN DE,...).
 - Compuestos de Prep. + adverbio o preposición de lugar:
 - DEÇA (= de + ça) / DELÀ (= de + là).
 - DESSUS (= de + sur) / DESSOUS (= de + sous).
- e) Casos particulares:
 - Formaciones aisladas con À: JUSQU'À (*adv. jusque + à*), FACE À (proveniente de sub-frases nominales).
 - Préstamos latinos: VIA.

Nuestra intención es analizar la distribución de aquellas preposiciones que plantean mayor problema al aprendiz de FLE, ya sea por la multiplicidad de reglas lingüísticas como por la abundancia de usos particulares, generalmente rechazados por los puristas en nombre de la norma, pero no exentos de justificación. Una revisión de los errores más frecuentes detectados en las producciones de nuestros estudiantes nos induce a centrar nuestro estudio, prioritariamente, en las preposiciones fundamentales, que analizaremos tanto de forma aislada como en su relación con otras preposiciones, o formando parte de locuciones prepositivas de uso habitual. De todos es sabido que el correcto uso de las preposiciones constituye, a menudo, una de las mayores dificultades en el aprendizaje de una lengua extranjera, y, debido al papel fundamental que desempeñan en la indicación de las relaciones sintácticas, supone un alto grado de dominio lingüístico. Nuestro planteamiento es que, únicamente si podemos llegar a comprender los motivos que inducen a nuestros estudiantes a cometer determinados errores, seremos capaces de elaborar una metodología adecuada a sus necesidades.

LA PREPOSICIÓN À

Sirve para la localización tanto en el espacio como en el tiempo, aunque también para determinar el destino o uso dado a un objeto, e incluso para caracterizar a un ser. Por lo que respecta al espacio, indica la presencia en un lugar o dirección hacia un punto de destino (*Il travaille à l'usine; Je vais à*

la gare), entrando en concurrencia con otras preposiciones (CHEZ, EN, DANS,...).

À / CHEZ: subrayamos como falta en nuestros estudiantes expresiones como *aller au coiffeur*, *aller au docteur*, *aller au boucher*, cuya expresión correcta sería *aller chez le coiffeur*, *chez le docteur*, *chez le boucher*. Aun respetando la construcción latina «ad + acusativo», lo cual podría justificar plenamente su empleo, la Academia y los defensores de la norma condenan las primeras como incorrectas; sin embargo, otros hablan de lengua popular o familiar. No se trata de que el verbo *aller* no admita la construcción con À; más bien al contrario, ésta es usual. ¿Cuáles serían entonces los criterios que justifiquen la prohibición., Según A. V. Thomas¹, *aller à* o *aller au* está reservado para las cosas. Por lo tanto la repartición entre À y CHEZ parece estar basada en una diferenciación entre seres humanos (personas) y cosas.

Eso explicaría, por ejemplo, *aller chez Renault*, pues, aunque actualmente designe un lugar relacionado con la fabricación o venta de automóviles, en su origen se refería a la persona que regentaba dichos lugares; también explicaría que no oigamos nunca decir **aller au père*, **aller à une amie* o **aller chez la maison de mon amie*. Pero, ¿podemos acaso decir **aller chez Bichet* para referirse al hospital? o **aller chez Pompidou* para el centro? Sin embargo, este empleo estaría tan justificado como *chez Renault*.

Paradójicamente, también se puede decir *aller chez IBM*, aun cuando estas siglas ni siquiera representen ser humano alguno.

Cabe, por lo tanto, preguntarse si la noción de persona o cosa es pertinente a la hora de elegir la preposición; y, si lo es, ¿cómo explicar al aprendiz de FLE estas desviaciones de uso? Por lo que se refiere a nuestro *aller au coiffeur*, la explicación sería que *coiffeur* designa una profesión — como *boulangier*, *boucher*, *dentiste*, *juge*, ...— una actividad social o un servicio prestado por una persona y que se desarrolla en un lugar específico. En aquellos casos en los que el oficio no cumple estos requisitos, su aceptabilidad, cuando menos, es dudosa. *Aller chez le professeur* sería interpretado en el sentido de acudir al lugar donde habitualmente éste se encuentra, mientras que *aller au professeur* equivaldría a *s'adresser à*, recurrir a él. No obstante, hay que admitir que en ambos casos se trata de un complemento de dirección.

1 THOMAS, A.V., *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1971, p. 24.

À / EN: también en construcción con el verbo *aller*, la preposición À compite con la preposición EN para marcar el medio de locomoción utilizado en el desplazamiento de un lugar a otro o bien el lugar de destino.

Como medio de locomoción decimos *aller à pied, à cheval, à bicyclette, à moto, à ski(s)*, pero *en voiture, en avion, en patins*. Y subrayamos como falta *aller en vélo*, cuya correcta expresión sería *aller à vélo*, por analogía con *aller à bicyclette* (sin embargo, es curioso que este cambio de preposición, cuyo uso aparece cada vez más extendido, no se produce nunca con *cheval* o *pied*).

Lo mismo ocurre con el verbo *monter*. Decimos *monter à cheval, à bicyclette, à vélo*, pero *monter en train, en bateau, en voiture* o *en avion*. La explicación que a este respecto nos proporciona A. V. Thomas² es la siguiente: «... *si nous considérons qu'en signifie «dans» et que nous voyageons bien dans une voiture ou dans un bateau, il est impossible d'admettre que nous montions dans une bicyclette. Aller à, en l'occurrence, a le sens d'aller sur. On est sur une bicyclette comme on est sur un cheval*».

Es cierto que tanto *cheval* como *bicyclette, vélo, moto* o *skis* hacen pensar en la posición de «erguido sobre»³ y, en cambio, EN estaría reservada para aquellos medios de locomoción que no admiten tal posición por ser espacios cerrados, contenedores o envolventes, poniendo así de relieve la localización en el interior de esos límites espaciales. Entonces, ¿por qué no se indica como incorrecto el empleo *aller en tandem* o *en luge*? Volvemos a encontrarnos con una regla gramatical que parece desafiar toda lógica. En estos casos la lógica del hablante se impone y asistimos, cada vez con mayor frecuencia, al empleo de la preposición EN referida a cualquier medio de transporte mecánico (*en vélo, en bicyclette, en moto, en ski*), reservándose la preposición À para medios de transporte animal o los propios del ser humano (*à pied, à genoux, à âne, à cheval, à quatre pattes*). Es ésta una evolución del uso del francés irrefrenable, tanto más cuanto que es conforme al sistema de la lengua y no contraria a él.

À / EN / DANS / CHEZ: no exageraremos al afirmar que en el empleo diferenciado de estas cuatro preposiciones se concentran la mayoría de los conflictos que esta categoría gramatical plantea al aprendiz de FLE. Además

2 THOMAS, A. V., *ibid.*, p. 25.

3 Hay quien opina que *ski* es un calzado, como *sabots* o *pantoufles*, y, por lo tanto, habría que decir *en ski*; no obstante, GREVISSE, M., in *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, § 2278, N.B. -2; es de la opinión de que el esquí no encierra el pie, no es un contenedor como lo puede ser cualquier otro tipo de calzado.

de en numerosos complementos de modo, À alterna con EN con valor temporal (*à Noël, en décembre*) y con el locativo À en los nombres propios geográficos (*au Portugal, en France*). Es en este último caso, en que las preposiciones À y EN se refieren a lugares geográficos, cuando la confusión es aún mayor, pues entran en competencia con una tercera, la preposición DANS. Normalmente aparecen en construcción con verbos de movimiento o que impliquen la existencia de un desplazamiento. Con el verbo *aller*, los errores más frecuentes consisten en utilizar la preposición À, seguida o no del artículo, para los países (por ejemplo, **aller à la France*) y en el caso del verbo *habiter*, la preposición que con mayor frecuencia aparece usada incorrectamente es EN seguida de nombre de localidad (**habiter en Paris*).

Se trata evidentemente de una interferencia de la lengua materna de los estudiantes, que, unida a la diversidad de la norma francesa, provoca una gran confusión en el alumno extranjero. Según la citada norma emplearemos:

Ciudades	À + nombre de ciudad sin artículo ⁴ . AU/ À LA + nombre de ciudad con artículo.	À <i>Madrid</i> . <i>Au Caire, à la Rochelle</i> .
Países	EN + nombre de país femenino o que comience por vocal o <i>h</i> muda. AU + nombre de país masculino que comience por consonante. AUX + nombre de país plural.	<i>En Angola, en Iran</i> . <i>Au Guatemala, au Portugal</i> . <i>Aux Pays Bas</i> .
Islas (No hay reglas, sino usos)	À (en la mayoría de los casos, con o sin artículo). EN + nombre femenino de grandes islas, próximas o lejanas. AUX + nombre plural	À <i>Cuba, à Chipre, à la Martinique</i> . <i>En corse, en Crète</i> . <i>Aux Antilles, aux Canaries</i> .
Departamentos	DANS ⁵ EN + nombre compuesto coordinado por <i>et</i> .	<i>Dans les Landes</i> . <i>En Loir-et-Cher</i> .
Provincias o regiones	EN (en la mayoría de los casos). DANS + nombre con artículo.	<i>En Aquitaine, en Bretagne</i> . <i>Dans le Cantal</i>

4 La recomendación de usar EN con nombre de ciudad que comience por A pertenece a un uso rebuscado o afectado de la lengua. Según HANSE, J. y BLAMPAIN, D., *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Bruxelles, Duculot, 2000, p. 19, «En Avignon, en Arles sont des provincialismes provençaux imités à tort et sans discernement en français et appliqués abusivement à d'autres villes».

5 Pero se dice *en Vendée* y *en Charente*.

La particularidad de EN reside en que se emplea siempre delante de un nombre sin artículo. En eso se diferencia de DANS, que ocuparía su lugar ante un nombre determinado (artículo, complemento determinativo o adjetivo). No obstante, cuando el sustantivo aparece adjetivado, el determinante artículo reaparece, imponiéndose entonces DANS: *dans le Paris moderne, dans une voiture de luxe*. Si bien esto no parece plantear dificultad alguna a nuestros estudiantes, pues existe análogo empleo en español.

Nuestra opinión es que el aprendizaje de la norma no aporta soluciones definitivas a los errores de uso, pues el problema estriba más bien en la no diferenciación en Español entre países masculinos o femeninos, islas grandes o pequeñas, regiones, provincias..., cuestión ésta determinante a la hora de elegir la preposición apropiada en francés.

Por otra parte, el alumno no carece de motivos para mostrarse dubitativo en la elección de la preposición, pues basta un cambio en el verbo de movimiento usado para que en la distribución, más o menos estable, que acabamos de plantear se introduzcan nuevas variantes. De modo que *On va à Bruxelles*, pero *On se promène à ou dans Bruxelles*, dependiendo de que adoptemos una visión puntual al proceso expresado por el verbo y queramos únicamente indicar la localización (À), o que apliquemos una visión extensiva, o de interioridad, para marcar la extensión del paseo en el interior de unos límites espaciales (DANS).

En cuanto a CHEZ, en su sentido propio indica una posición en un lugar ocupado por una persona, pero es necesaria una relación de pertenencia entre ese lugar (espacio cerrado) y la persona de referencia, es decir, que éste sea su alojamiento habitual o que ejerza en él su profesión. Así, podremos invitar a unos amigos, *chez nous* si se trata de nuestra propia casa; pero decimos *Je vous invite à passer quelques jours dans l'appartement que nous avons loué à la plage*. Por otra parte CHEZ «ne doit s'employer qu'avec des noms d'êtres animés»⁶, por lo que* *Aller chez la maison d'un ami* resulta a todas luces agramatical.

Por lo que respecta al sentido figurado de CHEZ, significando «*dans la personne de, dans l'oeuvre et la pensée de, dans la société de*»⁷ observamos en el estudiante extranjero una cierta resistencia a su empleo, sustituyendo, en el mejor de los casos, expresiones como *chez les espagnols* por *en Espagne* y dando lugar, en otras muchas ocasiones, a incorrecciones del tipo **dans Picasso* —refiriéndose a la obra o al pensamiento de dicho artista—

6 THOMAS, A.V., *op. cit.*, p. 85.

7 GREVISSE, M., *op. cit.*, § 2388.

o *dans la maison*, en lugar de *à la maison* o *chez moi*. Todas ellas tienen su justificación en la existencia, en español, de una única preposición para indicar la situación de alguien o algo en relación con su continente, su posición en el interior de unos límites espaciales o nocionales, frente a la diversidad que plantea la lengua francesa. Aunque, curiosamente, cuando se trata de formular una pregunta relativa al desplazamiento hacia un lugar geográfico o a la ubicación de un ser u objeto en un determinado lugar, se empleará la preposición **DANS**, independientemente de que la respuesta a la misma haya de ser expresada con **À**, **EN**, **CHEZ** o **DANS**:

Español	Francés	
EN	À	<i>Je vais à vélo</i>
	EN	<i>Je vais en voiture</i>
	DANS	<i>Je monte dans le train</i>
A	À	<i>Je vais à la cave</i>
	CHEZ	<i>Je vais chez moi</i>
	EN	<i>Je vais en France</i>
	DANS	<i>Je monte dans ma chambre</i>

LA PREPOSICIÓN DE

Es una de las preposiciones más polivalentes. Puede marcar el origen concreto o abstracto, el punto de partida, el alejamiento, la pertenencia, aunque también puede señalar, entre otras, una relación de temporalidad o de causa, o incluso formar parte de locuciones prepositivas. Es este último empleo el que atraerá en primer lugar nuestra atención y, más concretamente, el confusiónismo que produce en el alumno la existencia, en francés, de dos construcciones gramaticalmente diferentes, **À TRAVERS** (*regarder à travers une vitre*) y **AU TRAVERS DE** (*regarder au travers de la fenêtre*), consideradas hoy en día como sinónimas y equivalentes a una única expresión en español «a través de».

À TRAVERS / AU TRAVERS DE: a pesar de los intentos de algunos gramáticos por mantener el matiz distintivo existente en el período clásico —mayor o menor obstáculo opuesto al movimiento transversal que representan— en los usos actuales de estas locuciones, ambas indican el paso a través de un espacio o límite que sirve de referente, independientemente del grado de resistencia encontrado (*passer à travers la porte*). Cuando ésta no se produce, la preposición usada sería **PAR**, que indica una superficie o lugar

que hemos de atravesar para llegar a nuestro punto de destino (*regarder par la fenêtre*).

Empleos como **J'ai marché à travers de la foule* o **Il a marché au travers la ville* serían incorrectos, pues, según J. Hanse⁸, «...*on ne met jamais de après à travers, sauf si c'est un de partitif ou un des indéfini...*». La primera de las incorrecciones señaladas arriba aparece con una frecuencia bastante elevada en las producciones de los alumnos españoles, debido a una clara analogía con la construcción equivalente en su propia lengua materna (*caminar a través de*).

S'APPROCHER DE: volviendo a la localización expresada con DE, no olvidemos que esta localización se lleva a cabo a través de un movimiento —de acercamiento (*aller à*), de alejamiento (*venir de*) o de tránsito (*passer par*) con relación al punto de referencia— y que el resultado de ello es una posición fija en el espacio.

Por lo que respecta al movimiento de acercamiento, la ironía de la lengua reúne el verbo *s'approcher* (acercamiento) con la preposición DE (origen, punto de partida, alejamiento). Así es sentido también en español, por lo que es corriente que nuestros alumnos empleen erróneamente en su lugar la preposición À (**s'approcher à*), más fácilmente asimilable a la idea de aproximación.

DE / DEPUIS / DÈS / À PARTIR DE: éstos son los recursos de que disponemos, en la lengua francesa, para expresar un movimiento de separación o alejamiento con respecto a un punto de partida u origen, introduciendo, cada uno o de ellos, matices diferenciadores a menudo difíciles de captar por un «no-nativo».

DE y DEPUIS toman ambos en consideración el punto de partida, pero mientras que DEPUIS indica que el movimiento prosigue de forma continuada desde su origen e insiste en la duración del proceso, DE hace referencia a este mismo movimiento continuo, considerando un contacto previo con el punto de origen, pero sin insistir en la duración del movimiento. Tanto A.V. Thomas como M. Grevisse aconsejan el empleo de DEPUIS únicamente si existe una indicación correlativa expresada con JUSQU'À (*Je suis sorti de chez moi à neuf heures. J'ai marché depuis la forêt jusqu'à la ville*), que indica que la referencia ha sido alcanzada o se plantea como alcanzada.

8 HANSE, J. - BLAMPAIN, D., *op. cit.*, p. 579.

DÈS y À PARTIR DE podrían ser consideradas sinónimas, pues ambas focalizan la visión en el punto de partida; pero À PARTIR DE introduce, además, una referencia a un supuesto estado anterior diferente al que se contempla. En ambos casos su matiz locativo es indisociable de un cierto matiz temporal. Por ejemplo, *À partir de la frontière tout va être facile*, presupone que hasta la frontera no lo ha sido y que esa localización expresada marcará un cambio de estado, cambio que se mantendrá indefinidamente mientras no se vea limitado por otra indicación temporal.

DE / POUR: si la preposición DE servía por excelencia para marcar la procedencia o el origen (*venir de*), POUR toma en consideración el punto de partida y la referencia se sitúa en perspectiva, como punto de destino o término del movimiento, sin saber si éste se alcanzará o no. Se emplea con verbos que inherentemente indican un punto de partida o inicio de dicho movimiento: *partir, se mettre en route, s'enfuir, s'en aller, ...* En este sentido se pueden considerar preposiciones opuestas.

La construcción del verbo *partir* con À, EN, CHEZ, SUR o DANS es condenada por la mayoría de los gramáticos, pero, como dice M. Grevisse: «... *dans PARTIR POUR Rome, l'idée d'ALLER À Rome est sous-jacente; dès lors, il est naturel que l'on en soit venu à construire partir comme aller ...*»⁹.

LA PREPOSICIÓN SUR

Para el hispanohablante, esta preposición plantea ciertos problemas de interpretación. Como indicador de lugar, entra en concurrencia con À, AU-DESSUS DE, DANS y CONTRE. Los matices que las diferencian tienen que ver con la relación que existe entre el objeto o ser que hemos de ubicar y la superficie o espacio referencial (portador / portado, contenedor / contenido), así como con la direccionalidad de las fuerzas de apoyo (horizontales, verticales u oblicuas) que se establecen entre las superficies en contacto¹⁰.

SUR / À / DANS: la primera indica una superposición de un objeto o ser en relación con una superficie de referencia; la segunda considera el lugar como simple punto de localización; mientras que la tercera indica la posición de alguien o de algo en relación con su continente. Así: *On s'assoit à table* y no *sur la table*; *La lampe est au plafond* y no *sur le plafond*;

⁹ GREVISSE, M., *op. cit.*, § 2428 N.B.-1.

¹⁰ Cf. VANDELOISE, C., *L'espace en français*, Paris, Seuil, 1986.

L'assiette est sur la table y no à la table... En todos estos ejemplos se produce un contacto entre dos objetos o entidades, uno en el papel de portador —expresado entonces por SUR— y otro en el papel de portado, indicado por À. El soporte puede ser vertical (*Il y a une mouche sur le mur*) u horizontal (*Il y a un livre sur la table*). Precisamente, esa diferenciación que establecemos al interpretar un espacio como simple localización o como superficie de referencia es la que motiva expresiones del tipo *aller à la plage* y *monter au grenier* (simple localización), o *aller sur la plage* y *monter sur la terrasse* (superposición de planos y recorrido de esa superficie). Esta diferenciación entre SUR y À en francés se traduce por una cuádruple alternancia en español: SOBRE incide en el contacto entre las superficies; A insiste en la direccionalidad del movimiento; EN se refiere a la localización en un espacio delimitado, sin implicar forzosamente desplazamiento; y POR indicaría expresamente un desplazamiento en el interior de la superficie representada por el continente.

En cuanto a SUR y DANS, la confusión en el empleo de estas dos preposiciones surge en aquellos casos en los que, en español, ambas se traducen por EN, refiriéndose a la localización con contacto entre dos espacios o superficies, independientemente de que una de ellas sirva de contenedor a la otra (relación de inclusión total o parcial) o de que simplemente se superpongan (relación de portador / portado): «estar en la terraza» o «estar en la habitación». El francés, sin embargo, concede especial importancia a los rasgos diferenciadores de estas dos preposiciones. *On est sur la terrasse* como *sur le boulevard* y *On est dans la chambre* como *dans la rue*. En estos casos, la concepción del *boulevard* y la *terrasse* como espacios abiertos, no envolventes, por oposición a *chambre* o *rue*, en cuyo interior podemos localizar un ser, parecen aceptables. Pero, ¿cómo justificar *en pleine rue*, *mettre qqn à ou dans la rue* o *être à ou dans la rue* en el sentido de «estar sin hogar»? Volvemos a encontrarnos con una fluctuación del uso desencadenante, cuando menos, de dudas en el aprendiz de FLE.

Lo cierto es que cuando prevalece la noción de inclusión, total o parcial, real o figurada, el francés prefiere DANS (*être dans l'oubli*) reservando la preposición SUR para designar una superficie que hace de portador o sostén de otra. Por eso, aun cuando el uso de *s'asseoir sur un fauteuil* esté admitido, prevalece *dans un fauteuil* y *sur une chaise*, por un criterio de concavidad que permite actuar de contenedor al sillón y no a la silla. A modo general, podemos decir que, para los continentes abiertos, cuanto menos cóncavos sean, mayor será, en francés, la confusión de empleo entre DANS y SUR. Así tenemos que *On a des poils sur la poitrine mais dans l'oreille et sur le dos*, pero *On a des boutons dans le dos*. Al parecer, una superficie plana sólo auto-

riza el uso de DANS si el objeto penetra en ella, por eso **Le nez est dans la tête* sería incorrecto, pero sí se admitiría *Le nez est sur la figure*.

SUR / À / CONTRE: si en la triple oposición que acabamos de tratar prevalecían como distintivas las nociones de contacto y de inclusión, en la que ahora planteamos la idea de contacto concurre en el empleo de cualquiera de las tres preposiciones, dependiendo el empleo de una u otra de la direccionalidad tanto del soporte como de las fuerzas que se ejercen entre las superficies en contacto. Así, *Le tableau est sur le mur* si lo concebimos colgado de una pared que le sirve de soporte, pero *Le tableau est au mur* en el caso de que sólo interese como objeto de decoración de esa pared; *Le meuble est contre le mur* porque se entiende que la pared le sirve de soporte y, por lo tanto, el mueble descansa y ejerce fuerza sobre ella, al igual que una escalera que estuviera apoyada *contre le mur*; sin embargo *La lampe est au plafond* y jamás puede estar *sur le plafond*, pues no podría entenderse que ejerciera una presión sobre el techo.

Tres rasgos vienen a determinar, pues, en francés, el empleo de una u otra preposición de las arriba citadas: la localización en el interior de una superficie delimitada, la relación portador / portado y la existencia o no de presión (horizontal, vertical u oblicua) entre las superficies en contacto. De todos ellos participa, en español, la preposición EN.

SUR / AU-DESSUS DE: a pesar de sus semejanzas, no pueden intercambiarse en el mismo contexto. Ambas indican una posición de superioridad, a la que se añade ahora la de contacto (*Le livre est sur l'étagère*) o no contacto entre las superficies (*L'étagère est au—dessus de la table*). Es en esta interpretación donde cobran sentido expresiones como *Il se souleva sur sa couche*, donde *couche* representa el lugar sobre el que se produjo el «levantamiento» (*soulever qqch ou qqn au-dessus de qqch ou de qqn*), o *Il se souleva sur les mains*, que, aun tratándose de un GPrep CC con valor instrumental, considera *les mains* como superficie de apoyo. En relación con esta interpretación, llama la atención la construcción *La fenêtre donne sur la cour*, puesto que el contacto físico es inexistente. Y en caso de que lo hubiera, éste sólo se concebiría entre la línea de proyección de la mirada del locutor y la superficie de referencia.

AU-DESSUS DE, al igual que su antónimo AU-DESSOUS DE y todas sus series de compuestos¹¹, indica la localización de un ser u objeto sobre un

¹¹ Todos los compuestos se escriben con guión salvo *en dessus*, *de dessus*, *en dessous* y *de dessous*.

eje vertical. Normalmente, expresan posiciones objetivas que no ofrecen grandes problemas de uso, ni siquiera en su empleo absoluto con valor adverbial (*Il habite au-dessus*). Por este motivo, sorprende encontrar intercambiadas estas posiciones, algo que sucede con relativa frecuencia en contextos en los que el referente no es el propio yo del locutor: *Pierre habite au troisième étage. L'appartement de Marie est au quatrième; alors, l'appartement de Marie est au-dessus de celui de Pierre*. En un contexto como éste no es raro encontrar: *Alors, l'appartement de Marie est au-dessous de celui de Pierre*. Si tenemos en cuenta que DESSUS y DESSOUS tan sólo se diferencian fonológicamente por la oposición /y/-/u/ y que /y/ no pertenece al sistema fonológico del español, que tiende a confundirlo con /u/ por exceso de labialización, la explicación de este error escapa a las reglas de la gramática y parece guardar más relación con la actividad cerebral que conlleva la aprehensión mental de la espacialidad. Nuestra teoría es que, cuando el referente no es el propio yo, el hablante centra su atención en el objeto de referencia, lo que actúa como distractor para la discriminación fonológica.

LAS PREPOSICIONES *DEVANT* Y *DERRIÈRE*

La primera dificultad que ofrecen estas preposiciones es la de diferenciarlas de *AVANT*, *ARRIÈRE* y *APRÈS*, que expresan, por lo general, una noción temporal. La relativa frecuencia de la confusión entre *DEVANT* y *AVANT* no está exenta de justificación; la primera hace sobre todo referencia a la anterioridad en el espacio (*Il garait toujours sa voiture devant la maison*), mientras que la segunda sirve, fundamentalmente, para la localización en el tiempo (*Il faut finir avant sept heures*), pudiendo marcar también una prioridad de situación o de rango (*On doit mettre la santé avant la richesse*). No obstante, también es cierto que podemos decir indiferentemente *Il faut placer l'article avant / devant le nom*, en un sentido de localización espacial. En casos como éste, J. Hanse atribuye el uso de *AVANT* a la lengua hablada, tal vez en un intento de justificar también su valor temporal de anterioridad, y el de *DEVANT* a la lengua escrita.

Esta misma confusión de la noción espacial y temporal se traslada a sus opuestos *DERRIÈRE* y *APRÈS* o *ARRIÈRE*. Si a todo ello unimos que *APRÈS* se emplea frecuentemente en giros populares, en la mayoría de los casos reemplazando a *À*, *SUR* o *CONTRE* (*grimper après / sur / à / un arbre, se fâcher ou crier après quelqu'un*) y no admitidos como correctos, la fluctuación de uso que observamos en nuestros estudiantes estaría plenamente justificada.

Por otra parte, como señala G.-D. de SALINS¹² y hemos podido constatar, con las preposiciones DEVANT y DERRIÈRE se produce frecuentemente un error de construcción, pues los estudiantes tienen tendencia a añadir la preposición DE, lo cual, en el caso del hispanohablante, constituye un calco de la construcción de su lengua materna.

CONCLUSIONES

Concluimos aquí el estudio de los problemas de aprendizaje más comunes detectados en el ejercicio de nuestra práctica docente. Hemos podido comprobar que las reglas gramaticales referentes al uso de las distintas preposiciones a veces nos han ayudado a establecer claramente la distribución de aquellas que han sido objeto de este análisis, pero otras han resultado insuficientes. En la percepción de las relaciones espaciales entran en juego, además de la geometría y la lógica, la propia imaginación del hablante, que crea intuitivamente espacios metafóricos o figurados. Por otra parte, no todas las comunidades lingüísticas perciben y conciben el mundo de la misma manera, y nuestra propia concepción del mundo está, a menudo, en el origen de esos obstáculos o interferencias que actúan negativamente en el aprendizaje de cualquier lengua extranjera.

El paralelismo establecido entre la manera de percibir y concebir el espacio y su expresión lingüística en francés y en español, ayuda a conformar una explicación de las desviaciones en el uso de las preposiciones locativas en FLE. Nos hemos encontrado con casos en los que el francés abunda en los matices diferenciadores de las distintas preposiciones de lugar y, por lo tanto, presenta mayor diversidad de empleos; en otras ocasiones, por el contrario, ha sido el español el que pone de relieve diferencias no relevantes en francés. La ausencia de paralelismo entre los dos idiomas es, en un gran porcentaje de casos, lo que provoca la vacilación de nuestros estudiantes.

Nuestro punto de partida era la creencia de que el análisis de la falta es un paso necesario para la corrección de la misma. Lo que de este análisis se desprende es que todo error tiene su motivación y que ésta radica a menudo en la similitud entre diferentes usos. Nos hemos centrado en las preposiciones o locuciones prepositivas de uso más frecuente y el estudio de sus rasgos diferenciadores nos ha llevado a presentarlas por agrupaciones en

12 DE SALINS, G. D., *Grammaire pour l'enseignement / apprentissage du FLE*, Paros. Didier, 1996.

función de un interés didáctico. Confiamos en haber contribuido con ello a poner de relieve las dificultades que plantea su aprendizaje, iniciando el camino que nos conducirá a la solución adecuada en cada caso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE SALINS, G. D., *Grammaire pour l'enseignement / apprentissage du FLE*, Paris, Didier, 1996.
- GREVISSE, M., *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980 (11^e édition).
- HANSE, J. - BLAMPAIN, D., *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Bruxelles, Duculot, 2000 (4^e édition).
- THOMAS, A.V., *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1971.
- VANDELOISE, C., *L'espace en français*, Paris, Seuil, 1986.

L'IMAGINAIRE ET LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE NARRATIF EN FLE

JAVIER DE AGUSTÍN GRIJALBO
Universidade de Vigo

INTRODUCTION

Le but de la présente contribution au XII Congrès de l'APFFUE n'est que la description d'un projet d'action didactique en FLE qui, s'appuyant sur l'exploitation d'un texte écrit, permet de contribuer, d'un côté, à améliorer la compétence des apprenants non seulement en compréhension écrite, mais aussi en expression orale et écrite et en compréhension orale, et, d'un autre côté à stimuler la conceptualisation en français, ce qui est un atout non négligeable dans les processus d'apprentissage d'une langue première et d'une langue étrangère.

Toute activité d'exploitation de textes concerne, bien évidemment, le processus de réception des textes qui s'appuie, entre autres, sur la notion d'espace imaginaire; par espace imaginaire lié à un texte il faut entendre l'ensemble organisé des données connotées, implicites dans le texte, et des données dénotées, explicitées par le texte, mais aussi complétées, précisées grâce à l'imagination du lecteur. Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que, parmi les traits implicites, il y en a qui sont présupposés par le texte —ce que le texte dit en est la conséquence—, et il y en a d'autres qui sont dérivés pour autant que ce que le texte dit en est la cause.

Prenons comme exemple, l'énoncé suivant:

Au lieu de me raccompagner sagement chez moi, il m'a prise par la taille et m'a menée dans le petit bois, à la sortie de Saulnois.

Ce micro-texte, où le pronom *il* renvoi à un garçon précité appelé Alain et les occurrences du pronom *me* à une fille appelée Aline, présente des données dénotées —telles que les actants ou le cadre spatial—, mais ces données ne sont qu'énoncées, elles ne sont pas décrites (à l'aide d'un certain nombre, plus ou moins grand, de traits), n'empêche que le lecteur doit avoir dans sa tête une image du petit bois —s'il est touffu, propre, fleuri...—, d'Alain et d'Aline —s'il sont grands ou petits, égoïstes ou généreux, beaux ou laids... Par ailleurs, il y a là aussi les données connotées qui peuvent être soit primitives ou présupposées, s'ils sont à la base des données (normalement) explicites dans le texte —par exemple, le trait [gentil] et / ou [amoureux] pour Alain permet la textualisation du trait [normalement accompagne sagement Aline à la maison]—, soit dérivées ou inférées —si on peut les déduire de certaines données (normalement) explicites dans le texte —par exemple, la conjonction du trait précédent et des traits, toujours pour Alain, [le jour J n'a pas accompagné Aline chez elle], [le jour J a pris Aline par la taille] et [le jour J a mené Aline dans le petit bois à la sortie de Saulnois] permet de parvenir à l'hypothèse qu'il va faire l'amour avec Aline ce jour-ci dans le bois-là, même si le texte n'en parle plus après.

Bref, nous avons, pour les données du micro-texte proposé, le schéma suivant:

Données dénotées: actants, cadre spatial

Données connotées:

- Primitives (présupposées): Alain [gentil] et /ou [amoureux] —Alain [normalement accompagne sagement Aline à la maison].
- Dérivées (inférées): Alain [normalement accompagne sagement Aline à la maison] ^ Alain [le jour J n'a pas accompagné Aline chez elle] [le jour J a pris Aline par la taille] et [le jour J a mené Aline dans le petit bois à la sortie de Saulnois] -> (Hyp.): il va faire l'amour avec Aline.

Toutes ces données, aussi bien les connotées que les précisions sur les dénotées pourraient, par exemple, prendre la forme des propositions et macro-propositions d'Adam¹ et s'assembler, en vue de créer un texte amplifié par rapport au texte lu qui aurait, en l'occurrence, une dominante narrative.

1 Cf. ADAM, J. M., *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

TEXTE, LECTURE ET INTERPRÉTATION

Le texte qui fait l'objet de l'exploitation que nous proposons ici est un recueil de lettres qui est sous-tendu par un récit, par un espace narratif, par une structure où se trouvent un certain nombre d'éléments (animés et inanimés) qui sont reliés entre eux grâce à un certain nombre de rapports (logiques, événementiels, ...). Si les lettres sont lues suivant l'ordre du récit, l'espace narratif se dessinera, se peuplera au fil de la lecture et son degré de définition relèvera du projet narratif de l'auteur et de la compétence générale du lecteur en tant que tel, une compétence qui concerne aussi bien le langage que l'imaginaire; après avoir lu la totalité des lettres, chaque lecteur aura dans son imaginaire un espace narratif construit suffisamment stable d'un sujet à un autre, mais présentant des différences qui découlent du caractère ouvert du texte et qui vont des petits détails descriptifs encyclopédiques —l'apparence physique, les traits de caractère...— à des hypothèses explicatives du devenir du récit, mettant ainsi en cause des opérations interprétatives: par exemple, si la description physique d'un personnage quelconque n'est pas fournie par le texte, le lecteur va y remédier en l'imaginant de façon plus ou moins inconsciente, afin d'assurer une appréhension maximale du texte, de ce que le texte est, de ce que ce texte raconte; autrement dit, si son interprétation remplit certaines conditions d'adéquation, le lecteur va amplifier ce qui est dit dans le texte de ce que le texte pourrait avoir dit, d'après son avis, c'est-à-dire d'après les conditions de son interprétation.

Ceci dit, nous nous sommes proposé d'élaborer un procédé permettant d'explicitier le connotatif et l'amplification du dénotatif d'un texte en cours de français langue étrangère. Un tel procédé est composé de deux volets : un volet visant au reclassement exhaustivement cohésif —qu'est narratif dans notre cas— des lettres par un mode de lecture précis, un autre volet visant à la production d'un texte cadre —où pourraient s'insérer les lettres— à la base de laquelle se trouve une opération d'amplification dirigée par un certain nombre de questions et de consignes.

UN MODE DE LECTURE STRICTEMENT PROSPECTIF

Étant donné que le «produit final» de l'expérience, c'est la série des lettres classées dans l'ordre narratif, le classement arbitraire des lettres proposé au départ fournit à celles-ci le même statut d'un texte découpé et désordonné que l'on demande de recomposer aux apprenants. L'expérience telle qu'elle a été conçue demande, pour la lecture des lettres, un mode strictement pros-

pectif. Par mode de lecture strictement prospectif², nous entendons le décodage à orientation constante à droite des différentes unités et macro-unités qui composent un texte, c'est-à-dire un décodage dans le sens de la progression graphique du texte, dont les différentes parties sont présentées dans notre projet dans un ordre arbitraire, non pas dans l'ordre narratif qu'est l'ordre recherché; face au mode de lecture strictement prospectif, le mode de lecture non-strictement prospectif consiste en le décodage à orientation variable à droite et à gauche des différentes unités et macro-unités qui composent un texte —toujours présenté, dans notre projet, dans un ordre arbitraire de ses parties—, c'est-à-dire, dans le sens de la progression graphique du texte et dans le sens inverse. Ce qui vient d'être dit peut être schématisé de la façon suivante³:

Mode de lecture non-strictement prospectif des microtextes:

Ordre arbitraire: A, B, C, D, E.

Étape (phase intuitive) 1.

1.1. Lecture: A, B, C, D, E.

1.2. Classement (ordre cohésif provisoire): C, **A**, **B**, D, E.

Étape (phase intuitive) 2.

2.1. Lecture: C, A, B, D, E .

2.2. Classement (ordre cohésif provisoire): C, **B**, **A**, D, E.

Étape (phase intuitive) 3.

3.1. Lecture: C, B, A, D, E

3.2. Classement (ordre cohésif définitif): C, **D**, **B**, **E**, **A**.

Mode de lecture strictement prospectif:

Ordre arbitraire: A, B, C, D, E.

Étape (méthodique) 1.

1.1. Lecture: A.

1.2. Classement (ordre cohésif définitif relatif): A.

1.3. Internalisation du classement: A.

2 DE AGUSTIN, J., «Littérature et FLE: Les modes de lecture et l'organisation du discours» in *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura francesa: tendencias y propuestas*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 149-160.

3 Dans ces deux schémas, les micro-textes replacés par le lecteur sont affectés de caractères gras, alors que ceux qui ont été déplacés à la suite d'un remplacement d'un autre micro-texte sont affectés de caractères gras soulignés.

Étape (méthodique) 2.

2.1. Lecture: B/ ->A.

2.2. Classement (ordre cohésif définitif relatif): B, **A**.

2.3. Internalisation du classement B, A.

Étape (méthodique) 3.

3.1. Lecture: C / ->B, A .

3.2. Classement (ordre cohésif définitif relatif): C, **B**, **A**.

3.3. Internalisation du classement C, B, A.

Étape (méthodique) 4.

4.1. Lecture: D/ ->C, B, A.

4.2. Classement (ordre cohésif définitif relatif): C, D, **B**, **A**.

4.3. Internalisation du classement C, D, B, A.

Étape (méthodique) 5.

5.1. Lecture: E/ ->C, D, B, A.

5.2. Classement (ordre cohésif définitif absolu): C, D, B, E, **A**.

5.3. Internalisation du classement C, D, B, E, A.

En conséquence, le mode non-strictement prospectif est un mode de lecture globalisant, synthétique, intuitif, dont les différentes étapes mettent simultanément en jeu, dans notre cas, toutes les lettres à reclasser; en revanche, le mode strictement prospectif, visant une seule lettre à classer à chaque étape, est un mode de lecture analytique, par lequel, chaque lettre et chaque séquence incomplète de lettres reclassées est prise en soi dans la construction du sens et le lecteur —l'apprenant— a, à ce moment-là, l'occasion de poser de façon réfléchie et plus sûre, ses propres repères interprétatifs au fur et à mesure qu'il recompose l'ordre narratif.

L'avantage premier du choix d'un tel mode de lecture réside dans le fait qu'il permet:

- Premièrement, de créer chez les apprenants une prégnance vis-à-vis d'une histoire évoquée par des lettres sous forme de récit-feuilleton, dont les livraisons vont se produire à des séances successives, ce qui va favoriser une certaine ambiance de suspense qui rendra les cours plus vivants.
- Deuxièmement, de rendre la recherche de l'ordre narratif des lettres un exercice d'approfondissement et de réflexion dans la compétence linguistique d'une langue étrangère, car le mode de lecture reconnu, habituel, inconscient ou moins réfléchi si l'on veut d'un texte manipulé n'est pas —d'après nos observations— le mode strictement prospectif, mais le non-strictement prospectif.

Évidemment ce mode de lecture ne peut être appliqué à un cas comme celui de la série de textes retenue que si les lettres sont présentées séparément, les unes après les autres selon le procédé suivant :

- 1) Lecture de la première lettre dans l'ordre arbitraire (lettre A).
- 2) Lecture de la deuxième lettre dans l'ordre arbitraire (lettre B).
- 3) Établissement de la place de la lettre B par rapport à la lettre A, d'où une séquence de lettres nécessaire mais insuffisante à l'espace narratif.
- 4) Établissement de la place de chaque lettre dans l'ordre arbitraire, par rapport à la séquence construite précédemment et de grandeur croissante, jusqu'à ce que l'on parvienne à une séquence de lettres nécessaire et suffisante à l'espace narratif.

En effet, si l'on suit un mode strictement prospectif, avant la lecture des lettres, il n'y aura pas bien évidemment d'espace narratif pour les apprenants, mais dès la présentation des lettres —dès leur annonce— de la part de l'enseignant, cet espace va commencer à exister, bien que sous forme d'espace vide qui va se peupler peu à peu, au fur et à mesure qu'on lira les lettres. C'est dans cet espace narratif définitif où prennent leur place les lettres que les apprenants sont amenés à reconstruire.

LES CONDITIONS GÉNÉRALES DE L'ACTION DIDACTIQUE

Reconstruire —et, bien sûr, formuler— cet espace narratif des lettres après les avoir classées suivant un mode de lecture strictement prospectif, tel pourrait bien être l'objectif de l'action didactique en question ; nous avons pourtant préféré l'orienter un peu différemment afin de tirer un meilleur parti du mode de lecture choisi.

L'exploitation didactique proposée porte sur un ensemble de lettres qu'un personnage adresse à un autre dans le cadre d'un récit implicite. Ces lettres créent donc une réalité romanesque à laquelle elles sont liées et dont elles n'explicitent que quelques éléments de description et quelques relations. En effet, les lettres évoquent ce monde dont elles font partie et c'est par un procédé inductif, comme nous l'avons signalé plus haut, que le lecteur peut le préciser, le compléter et l'aménager grâce à sa compétence interprétative et à son imagination. Le but général de l'exploitation du texte, c'est non seulement d'expliciter un espace narratif où pourraient prendre place les lettres en question, mais aussi et surtout, ce qui rend l'activité plus enrichissante, de faire construire à l'apprenant des espaces narratifs provisoires

découlant de chaque lecture phasée et soumis à vérification lors des lectures phasées restantes. Cela permet, d'un côté, le contraste global entre l'imaginaire des lecteurs et l'imaginaire de l'auteur et, d'un autre côté, le contraste détaillé entre le fil narratif le plus plausible —qui répond, entre autres, à des règles cognitives— chez les apprenants et le devenir narratif conçu par l'auteur. Par ailleurs, ces contrastes peuvent bien faire l'objet d'un débat en classe de FLE où les apprenants auront l'occasion d'écouter et comprendre les autres, de s'exprimer et d'exposer leurs arguments oralement.

Ces opérations de recréation de l'espace narratif, qui concernent aussi bien les processus de la réception de textes que la conceptualisation générale, peuvent déboucher pour chaque lecture phasée soit sur une formulation propositionnelle —sur des énoncés isolés— rhématique portant sur des arguments présents dans la / les lettre(s), soit sur un récit-cadre dont la/les lettre(s) ferai(en)t partie. Que l'on choisisse la première formule plus «conceptuelle» ou la deuxième non seulement conceptuelle mais aussi langagière, c'est de postuler des hypothèses descriptives, explicatives et argumentatives qu'il s'agit, dans le but de créer plusieurs scénarios provisoires, labiles, à la suite de chacune des lectures phasées, sauf la dernière, et un scénario définitif après la dernière lecture. On pourrait dire à ce propos, puisque les lettres se présentent comme la seule explicitation du récit où elles s'insèrent, que cet exercice consiste en une interprétation de meta-synecdoques textuelles qui rend possible la production inductive d'un récit par les apprenants.

LE TEXTE ET LES CONDITIONS PARTICULIÈRES DE L'ACTION DIDACTIQUE

Le protocole de l'exploitation des textes comporte les actions didactiques particulières qui suivent:

- 1/ Lecture de la lettre A.
C'est à cette étape de l'expérience, qu'il faut travailler l'articulation phonétique, la lecture, l'analyse grammaticale et lexicale, ainsi que celle des données textuelles et discursives.
- 2/ Explicitation des réponses au questionnaire A.
Les réponses y doivent aboutir, grâce au bien-fondé des questions, à des hypothèses (sous forme de propositions ou de macro-propositions) composant un scénario plausible pour la lettre A, un scénario A qui peut éventuellement devenir un récit —récit A—, si l'on veut en profiter pour faire pratiquer la production écrite.

Le plus intéressant à ce stade de l'expérience, c'est d'analyser les données textuelles et discursives qui se trouvent dans la lettre et d'amorcer un débat où les apprenants pourront discuter des différentes réponses aux questions et négocier un scénario unitaire — même un texte narratif unitaire aussi—, ce qui va permettre de travailler la compréhension et l'expression orales —par l'écoute des autres et la parole de soi-même—, ainsi que la compréhension et l'expression écrites —par l'interprétation de la lettre et la production d'un récit.

C'est également à cette étape de l'activité qu'il faut créer une ambiance de suspense propre aux récits-feuilletons, afin que les apprenants restent sur leur faim, désireux de lire les lettres à venir aux séances successives.

3/ Lecture de la lettre B.

Cette action n'est qu'une reprise de l'action 1/ appliquée à la lettre B et a donc la même portée langagière et linguistique de cette action-là.

4/ Établissement d'un classement A-B / B-A.

Le classement auquel on aboutira sera non seulement justifié en fonction des éléments dénotés et connotés par les lettres, mais aussi relativement définitif —c'est-à-dire, nécessaire pour A et B, mais pas suffisant pour le reste des lettres, car entre ces deux lettres d'autres pourront venir s'insérer, sans que le rapport d'ordre entre A et B soit pour autant remis en question. Aussi le classement doit-il faire l'objet d'un débat qui permettra de travailler notamment sur la cohérence textuelle et sur la conceptualisation argumentative et son expression langagière.

5/ Explicitation des réponses au questionnaire B.

Ces réponses fourniront, sous forme d'hypothèses, des conditions qui seront, d'un côté, nécessaires à la lettre B et, d'un autre côté, non-contradictaires par rapport à la lettre et au scénario A. Ces hypothèses peuvent ensuite être textualisées, après négociation avec les apprenants, dans le récit A, qui deviendra ainsi le récit AB. Cette action, comme c'était le cas des actions 3/ et 1/ est semblable, à un degré de complexité plus élevé, à l'action 2/ et se termine donc également sur une ambiance de suspense.

À partir de là, la procédure de reconstruction de l'espace narratif doit être ré-instanciée à l'action **3/** autant de fois que le nombre de lettres à lire le demande.

Les lettres en question⁴, signées Aline, sont toutes adressées à un autre personnage, féminin aussi, appelé Josette, sans que l'on puisse jamais lire celles qu'elle envoie à Aline et que les lettres de celle-ci, à leur tour, présupposent.

Pour illustrer la procédure proposée plus haut, nous allons l'instancier avec les lettres A et B et présenter ensuite, en annexe, le reste du recueil et le classement définitif. Voici la lettre A:

Ça y est Josette,

C'est fait. Il m'a serrée dans ses bras. Nos lèvres se sont rejointes. Il m'a donné un long baiser très doux. Je n'ai pas résisté. Au lieu de me raccompagner sagement chez moi, il m'a prise par la taille et m'a menée dans le petit bois, à la sortie de Saulnois. Nous marchions, tendrement enlacés, et de temps à autre nous nous arrêtions pour nous jeter l'un contre l'autre et nous embrasser avec fougue.

Alain m'a conduite à travers les hauts arbres jusqu'à une clairière qui formait une sorte de chambre. Nous nous sommes allongés sur le tapis d'herbe et de fleurs. J'ai eu une pincée de jalousie. Combien de fois déjà était-il venu ici avec des jeunes filles? mais un nouveau baiser a vite étouffé ce vilain sentiment.

Je ne t'en dirai pas davantage, Josette. Sache seulement que je n'ai jamais connu pareille extase, alors que, tu le sais, je suis difficile à contenter. Nous nous sommes quittés à l'aube. J'ai proposé à Alain de venir chez moi. Il n'a pas voulu. Je n'ai pas insisté. Il avait l'air tellement triste. C'est le bonheur, Josette. Le bonheur qui me donne envie de chanter à tue-tête dans toute la poste. Il y a une cliente qui attend que j'aie fini ma lettre. Elle a une sale tête avec une verrue sur la joue gauche. Alors, je prends tout mon temps pour t'embrasser très fort.

Aline

Après la lecture de la lettre —étape **1/**—, on demande aux apprenants de répondre aux questionnaires A ci-dessous et de suivre les consignes A qui se trouvent après —étape **2/**—, en ayant recours à leur imagination et aux données fournies par le texte:

4 J'ai puisé ce texte dans TROMPETTE, C. *et alii*, *Lire. Objectif comprendre*, Paris, Crapel Didier, 1991.

QUESTIONS A

Génériques

1. Quel rapport y a-t-il entre Josette et Aline?
2. Comment sont-elles?
3. Qu'est-ce qu'elles font dans la vie?
4. Josette habite-t-elle à Saulnois aussi?
5. Comment Alain est-il?
6. Quel rapport y a-t-il entre Alain et Aline?
7. Comment Aline trouve-t-elle Alain?

Spécifiques

1. Quel est le but de la lettre?
2. Pourquoi Aline s'attendait-elle à ce que Alain la raccompagne sagement chez elle?
3. Pourquoi Aline a-t-elle une «pincée de jalousie» vis-à-vis de lui?
4. Pourquoi Alain n'a-t-il pas voulu aller chez Aline au petit matin?
5. Pourquoi avait-il air triste?
6. Quelle idée se faisait Josette du rapport d'Aline et Alain avant la lecture de la lettre?

Les réponses à ces questions permettent de préciser l'identité des personnages présents dans le texte et leur rapport ainsi que la localisation et certains aspects psychologiques dont quelques-uns sont à la base des actions ou des paroles du texte.

CONSIGNES A

1. Mettez sous forme de récit les réponses que vous avez données aux questions précédentes.
2. Donnez un titre au récit.

Après avoir répondu aux questions posées, textualisé narrativement les réponses et proposé un titre au récit élaboré, on peut passer à la lecture de la lettre B:

Ma Josette,

Il pleut. Le bureau de poste est désert. Pas le moindre téléphone, pas le plus maigre télégramme. J'ai le cœur bien lourd.

Ah, méfie-toi de l'amour. Vois où j'en suis à présent. Tout cela pour un type qui, au fond, n'était pas si terrible que ça. Ce Roger, avec son blouson en jeans et ses santiags... Ici, à Saulnois, les hommes portent des bottes en caoutchouc. J'ai voulu le fuir, parce qu'il me faisait du mal, comme j'ai

voulu fuir la ville et ses tentations. Eh bien, c'est réussi. À force de fuir, me voilà enterrée vive.

Je te serre dans mes bras, ton inconsolable
Aline

Après avoir lu cette lettre —étape 3/—, on demande aux apprenants de proposer un classement pour ces deux lettres et de le justifier —étape 4/: ce classement, c'est B-A et il est basé sur deux hypothèses:

1. Premièrement, puisque c'est pour fuir la ville où habite Roger qu'Aline est venue à Saulnois, elle y est venue aussi pour ne plus voir Roger.

2. Deuxièmement, si l'on s'en tient à l'hypothèse précédente, on peut en énoncer une deuxième liée à la première, selon laquelle, quand elle écrit la lettre, Aline est encore malheureuse à cause de Roger et d'ailleurs elle se sent dépaylée.

3. Finalement, selon une dernière hypothèse liée aux précédentes, le dépayement d'Aline s'est produit juste à son arrivée à Saulnois, non pas après, au temps de la lettre A, où elle s'est enfin habituée à Saulnois et en parle normalement, a oublié Roger et aime un autre appelé Alain.

C'est donc la co-référence à Saulnois qui déclenche une opposition phénoménologique entre les temps des deux lettres; cette opposition est marquée en plus par la présence de Roger au temps de la lettre B et par son absence dans la lettre A, où il est question d'un autre amant. Le classement proposé et les conditions qui le sous-tendent peuvent être fixés et formalisés à l'aide l'expression suivante :

$$\langle B-A \rangle | [Saulnois \rightarrow \text{dépayement}]_B - [Saulnois]_A, [Roger \rightarrow \text{malheur}]_B - []_A, \\ []_B - [Alain \rightarrow \text{bonheur}]_A$$

Cette formule postule que le classement B-A est assuré par une corrélation d'éléments de jointure de base, selon laquelle, le dépayement lié à Saulnois et le malheur lié au souvenir de Roger ont lieu en tant que phénomènes avant l'adaptation à Saulnois et la présence de quelqu'un —Alain— qui rend heureux.

Ensuite, après avoir trouvé le bon classement, on propose aux apprenants le questionnaire et les consignes B:

QUESTIONS B

Génériques

1. Qui est Roger ?
2. Comment est-il?
3. Qu'est-ce qu'il fait dans la vie ?
4. Où habite-t-il?
5. Quel rapport y a-t-il entre Roger et Aline?
6. Comment Aline trouve-t-elle Roger?

Spécifiques

1. Quel est le but de cette lettre?
2. Quel est l'état d'âme d'Aline? Pourquoi est-elle dans cet état?
3. Pourquoi dit-elle à Josette de se méfier de l'amour?
4. Pourquoi Aline dit-elle que Roger lui faisait du mal?
5. Pourquoi a-t-elle voulu aussi fuir «la ville et ses tentations»?
6. Quelle idée se faisait Josette de Roger et de son rapport à Aline avant la lecture de la lettre B?

CONSIGNES B

En tenant compte du classement posé:

1. Harmonisez les réponses A et B si nécessaire.
2. Ajoutez à votre récit A les réponses que vous avez données aux questions B et harmonisez-le si nécessaire.
3. Confrontez au nouveau récit (B) le titre A et adaptez-l'y si nécessaire.

Comme nous l'avions indiqué plus haut, à partir de là, la procédure de reconstruction de l'espace narratif global doit être ré-instanciée à l'action **3/** pour chacune des quatorze lettres restantes, jusqu'à ce que l'on parvienne au classement définitif —E-B-J-H-L-G-A-M-D-F-N-K-C-I— et à un récit qui y corresponde et que l'on pourrait étoffer des réponses de Josette aux lettres d'Aline.

Voilà comment ce que l'on appelle normalement exploitation de textes peut devenir une activité d'apprentissage intégral axée sur la pratique de la langue, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, et sur la conceptualisation générale et linguistique, tout en restant, à notre avis, une activité créative et enrichissante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.M., *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- DE AGUSTÍN, J., «Littérature et FLE: Les modes de lecture et l'organisation du discours», in *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura francesa: Tendencias y propuestas*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 149-160.
- TROMPETTE, C. *et alii*, *Lire. Objectif comprendre*, Paris, Crapel Didier, 1991.

ANNEXE

C

À Josette,

Inutile venir dimanche avec Roger. Vie impossible pour amants maudits. Alain prétend trouver solution. Ai totale confiance en lui. Le suivrai partout. Baisers.

Aline

D

Josette,

Le boucher est désespéré. Il paraît que la bouchère est partie avec la caisse, en plus de l'instituteur.

Je t'embrasse à toute vitesse.

Aline

E

Ma Josette chérie,

Me voici installée à Saulnois. Le village est encore plus triste que nous ne l'avions imaginé. Une rue unique, bordée de platanes. Des maisons blanches ou grises. Un café-tabac buvette Où les hommes, de gros fermiers au teint rouge, s'enivrent avec méthode en parlant fort. Sujets de conversation: le temps, toujours pluvieux, les vaches et les amours de la bouchère. Elle couche avec l'instituteur laïc. Son mari en est tout désolé et il tue moins bien ses bêtes. La viande devient mauvaise. Les ménagères se rendent chez le concurrent au hameau voisin. C'est mauvais pour Saulnois. On parle de faire une pétition pour renvoyer l'instituteur.

Le bureau de poste est, en revanche, très agréable. Une pièce unique, peinte en rose. Il y a dans le fond un gros poêle qui fume, comme sur les images d'autrefois. Le facteur titube dès le matin, mais c'est un brave type. Il m'a invité à dîner chez lui le premier soir. Sa femme et ses huit enfants

n'ont pas cessé de me questionner sur la ville. Figure-toi, ils ne sont jamais allés plus loin que Blainville, la sous-préfecture.

Ma Josette, tu me manques déjà. Je m'ennuie, ici. Embrasse pour moi toute la bande, sans oublier l'affreux Petit-Louis, et garde pour toi le plus gros de mes baisers.

Aline

F

Josette, mon amie,

C'est bien triste, ce que tu m'écris sur l'affreux petit Louis. Mourir ainsi écrabouillé par un autobus, à vingt ans... D'un autre côté, ça vaut peut-être mieux pour lui. Avec sa gueule, il n'avait guère de chances de trouver l'âme sœur. Toutes les filles riaient de lui, à commencer par nous, qui sommes bien tristes pourtant aujourd'hui. Mais la vie n'est rien sans amour. Il valait mieux que l'affreux petit Louis ne vive pas. J'en sais quelque chose, moi qui déborde d'amour. C'est le printemps, à présent, et toute la nature chante nos effusions. Je suis si heureuse que M. Verpoux m'en a fait la remarque. «Eh bien! mademoiselle Aline, on dirait que l'air de Saulnois vous réussit!» J'ai rougi, bêtement. Et il a ajouté: «L'air? Ou certains airs... de fanfare!». Je lui ai lancé un tel regard noir qu'il est parti sans demander son reste.

Je me pose tout de même une question, au fond de mon bonheur. Pourquoi Alain, si tendre quand il est seul avec moi, se montre-t-il aussi distant en public? Et pourquoi ne veut-il me voir que la nuit dans le petit bois? Je suis bien plus jolie que toutes les filles de Saulnois. Il ne peut pas avoir honte de moi.

Je vous embrasse, Roger et toi.

Aline

G

Ma Jojo,

Ah bon, Roger t'invite au cinéma... Après tout, pourquoi pas? S'il te plaît, vas-y. Mais ne t'attache pas. Il te ferait souffrir comme moi, et cela, on ne peut le souhaiter même à sa meilleure amie.

Moi, il faut que te fasse un aveu: je suis A-MOU-REU-SE. Folle de lui, d'Alain, de ses yeux bleus, de sa mèche blonde et de ses bras costauds d'homme habitué aux durs travaux des champs. Ah, ce n'est pas un gringalet sournois des villes, comme Roger, lui!

J'ai mon uniforme, à présent. Et quand nous jouons côte à côte dans la fanfare, lui du clairon, moi de la grosse caisse, je sens nos coeurs qui battent à l'unisson. Il ne s'est pas encore déclaré. Mais je devine qu'il ne va pas tarder.

Je suis malade d'impatience. Je te saute au cou.

Aline

H

Ma Josette adorée,

Ta lettre m' rassurée. Ainsi, c'est par hasard que cette peste d'Yvonne t'a aperçue avec Roger. Je savais bien aussi qu'une amie aussi fidèle que toi n'irait pas s'acoquiner avec un sale mec comme lui...

Ici, il se passe des choses. Pas beaucoup, mais un peu. M. Verpoux, le facteur, m'a surprise l'autre jour en train de pleurer derrière mon guichet. Mon buvard vert était tout humide. Cela l'a ému. Il m'a dit: «Il ne faut pas rester seule comme cela, ma petite Aline. Il faut vous distraire. Venez donc à la fanfare avec nous. Vous vous y ferez des amis.»

J'ai répondu que je ne savais pas jouer d'un instrument de musique. «Et nous autres! il m'a répliqué. C'est juste histoire de rigoler.»

Je l'ai donc accompagné hier soir à la réunion de la fanfare de Saulnois. Comme je ne connais pas le solfège, on m'a mise à la grosse caisse. Il n'y a qu'un problème: il faudra que je fasse moi-même mon uniforme. Tu sais comme je suis peu douée pour la couture. Bah, Verpoux m'a dit que sa femme m'aiderait.

Grosses bises mouillées.

Aline

I

Mon Roger, ma chère Josette,

Lorsque vous lirez cette lettre, nous serons morts, Alain et moi.

Oui, nous avons décidé de quitter ensemble une vie impossible. Puisque notre amour ne peut s'épanouir dans dans ce monde-ci, il le pourra peut-être dans un autre, meilleur. Du moins, serons-nous unis à jamais dans la mort.

Vous êtes mes seuls amis, les seuls en qui nous ayons confiance. Voici donc nos dernières volontés. Nous voulons être enterrés côte à côte, au cimetière de Saulnois, revêtus de nos uniformes de fanfare. La musique nous a rapprochés, la musique nous a unis, la musique sera notre bonheur éternel.

Mes pauvres amis, pleurez Alain et Aline.

Et soyez heureux, en souvenir de nous.

Aline

J

Josette,
Yvonne m'écrit que tu fréquentes Roger. Méfie-toi, je te le dis très amicalement.

Je n'ai rien à ajouter.

Baisers.

Aline

K

Josette, ma seule amie,
Ce matin c'était la fête du village. Nous avons défilé, Alain et moi, dans nos uniformes, et nous jouions ensemble devant tout Saulnois rassemblé. Nous marchions du même pas, nous vivions au même rythme. Chacun nous voyait et lisait notre amour comme dans un grand livre ouvert à tous. C'était à la fois terrifiant et délicieux.

Nous sommes passés devant la boucherie et l'école fermées. Je comprends mieux la bouchère, à présent, même si le boucher, hébété devant sa boutique vide, me faisait vaguement pitié. Mais pour nous il n'est pas question de s'enfuir. Alain me l'a dit hier encore. Il m'a parlé de Solange, sa femme, quel nom vulgaire, n'est-ce pas, enfin ce n'est pas la faute d'Alain, il m'a parlé de sa femme et de la honte qu'il éprouvait à la tromper, et dit qu'il ne la laisserait jamais avec les enfants. «Ils ont trop besoin de moi, a-t-il déclaré. J'aimerais mieux mourir.»

Moi aussi, j'aimerais mieux mourir que le perdre.

Bises à Roger, toi et futur petit.

Aline

L

Josette, Josette,
Il a de grands yeux bleus et une mèche qui lui tombe sur le front. Il s'appelle Alain. Alain et Aline c'est joli, n'est-ce pas. Mais je rêve. Ou plutôt il faut que je te raconte dans l'ordre.

Il joue du clairon à la fanfare. Depuis quelques répétitions je l'avais repéré, tu penses. Grand, mince, sec, entre Alain Delon et le chanteur Dave. Tout à fait mon genre, quoi, et pas paysan, comme les hommes d'ici.

J'avais bien vu qu'il m'avait remarqué, lui aussi. Il ne me quittait pas des yeux et, quand son regard croisait le mien, pas vraiment par hasard, je suis fine mouche, il rougissait. Ça lui allait très bien.

Hier, ça n'a pas manqué. Il s'est arrangé pour se trouver à côté de moi. Du coup, j'étais encore moins en rythme que d'habitude et Laurent Pognac, le chef de la fanfare, m'a fait plusieurs remarques. Alain a été très gentil. Il

m'a dit qu'il me donnerait des leçons particulières... Il m'a raccompagnée chez moi après la séance. Oh, comme la nuit brillait, pâle dans le ciel étoilé! Et comme le silence mystérieux de la campagne nous enveloppait! Nous étions seuls au monde.

Mais je te quitte. Il vient me chercher à la poste pour ma première leçon. Il faut que je me fasse belle...

Je t'embrasse de tout mon coeur.

Aline

M

Ma Josette tant aimée,

Saulnois est bouleversé. Hier, le boucher a voulu tuer la bouchère. Il l'a poursuivie dans toute la boutique à travers le magasin, un couteau à la main. Les pompiers s'y sont mis à quatre pour le désarmer. Le plus hardi était mon Alain, bien entendu. J'ai eu peur que cette brute ne le blesse. Mais mon Alain est aussi fort que courageux.

Bref, cette nuit, la bouchère s'est enfuie avec l'instituteur. Résultat, ce matin, l'école était fermée et la boucherie avec. Les enfants courent dans la rue et les ménagères s'en vont faire des provisions au village voisin.

Moi, je suis toute à mon bonheur nouveau. Nous nous retrouvons chaque nuit dans le petit bois. J'ai honte d'être si joyeuse quand il se passe tant de catastrophes autour de moi.

Mais c'est l'amour, on n'y peut rien.

Mille baisers. Mon bon souvenir à Roger.

Aline

N

Josette, oh! ma Josette,

Depuis deux jours, je n'arrête pas de pleurer. J'ai les yeux gonflés et rouges, la gorge nouée et la tête qui résonne toute seule.

Alain, mon Alain, est marié. À une autre. Une vieille de trente-cinq ans qui lui a fait quatre enfants. J'aime un père de famille. Il m'a avoué tout cela l'autre nuit, en pleurant. Car il m'aime. Je n'en puis douter. Mais il a des responsabilités envers les siens. Il ne peut les abandonner pour moi. Je comprends ces nobles sentiments qui lui font honneur et ne font qu'accroître mon amour pour lui. Mais je suis désespérée. Pour une fois que j'aime et qu'on m'aime, c'est un amour interdit. Voilà bien ma chance.

Je ne sais plus que faire. Ne plus le revoir, il n'en est pas question. Je tiens trop à lui. Et lui à moi. Mais le village jase, il me l'a appris. Sa femme souffre, et ses enfants lui en veulent de faire pleurer leur mère.

Oh! je voudrais être morte pour n'avoir jamais connu Alain.

Toi, au moins, veille bien sur ton Roger. Garde-le. Il n'est pas plus mauvais qu'un autre, quand on le connaît bien. Et puis, il est célibataire.

Aide-moi. Pense à moi.

Ton Aline désespérée

L'ESPACE RÉSERVÉ À LA PHRASÉOLOGIE DANS LA DIDACTIQUE DU FLE

M.^a ISABEL GONZÁLEZ REY
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCTION

Aucun locuteur natif n'a conscience du degré d'idiomaticité de la langue qu'il parle. Il est tout naturel pour lui d'employer des tournures qui lui sont propres. D'un point de vue interne à la langue (intra-linguistique), on n'éprouve pas le besoin de les expliquer. Ce n'est qu'avec l'appoint d'une autre langue (inter-linguistique) qu'on est confronté aux problèmes qu'elles posent. Dans un cours de FLE, si l'on compare les réactions d'un élève bilingue et celles d'un élève non bilingue devant repérer tous les deux les expressions figées (EF) dans le discours, on observe que le premier en prend conscience généralement à travers les difficultés qu'éprouve l'apprenant étranger à les maîtriser, ou bien lorsqu'il se retrouve lui-même face à un nouvel énoncé figé qu'il ne connaît pas¹. En fait, les conditions dans lesquelles ces séquences ont été apprises et employées relèvent de domaines de connaissance et d'expérience différents dans les deux cas.

LA PLACE DE LA PHRASÉOLOGIE EN FRANÇAIS LANGUE MATERNELLE (FLM)

Ce bagage linguistique, installé dès l'enfance, ne s'est pas produit chez le sujet parlant sans réticence, ni du jour au lendemain. Les petits locuteurs natifs réagissent aussi devant les EF en commettant des contresens

¹ Les élèves bilingues qui retournent régulièrement dans le pays remarquent souvent l'apparition de nouveaux slogans, de nouvelles tournures, surtout dans le langage jeune. Ils se retrouvent alors dans la même situation de non compréhension qu'un apprenant étranger.

lorsqu'ils les interprètent littéralement ou bien quand ils remettent en cause la non déductibilité de ce qu'ils entendent. Mais, une fois rétabli le sens avec l'aide d'un aîné et grâce au contact direct avec la réalité où s'inscrivent ces expressions, ils incorporent rapidement ces nouveaux éléments et les emploient sans réserve. Dans ce sens, les ouvrages à visée phraséologique en FLM, porteurs du dessein d'approcher les énoncés non compositionnels à l'entendement des tous petits, abordent le problème posé par les EF au moyen d'illustrations qui représentent le sens littéral en contraste avec le sens idiomatique. Ainsi, la série d'Alain Le Saux (chez *Rivages*, 1996), a recours à des éléments propres du récit, tels que l'anaphore et les déictiques: *Ma maîtresse a dit que ...*, *Mon copain Max m'a dit que ...*, dans une série de 20 expressions chacune qui recrée une suite de situations imagées, liées entre elles par l'élément répété (*maîtresse*, *copain Max*) et par le narrateur dont la présence se manifeste à travers les possessifs (*mon*, *ma*), offrant en plus un caractère de connivence avec le lecteur en incluant le pronom *nous*. Quant à la série de Michel Boucher (chez *Actes Sud Junior*, 2000), elle ajoute, à l'attrait du dessin représentant le sens littéral de l'expression, la mise en scène du sens figuré dans de courts poèmes qui offrent une histoire à structure complète, avec l'aide d'une mise en relief typographique (jeux de couleurs des mots, variations des caractères, formes artistiques des vers). Suite aux poèmes, vient une liste d'expressions contenant le formatif-clé de la séquence-vedette, illustrée par le dessin et le texte.

Mais au-delà de ce stade «ludique» et «pittoresque» qui joue sur le dessin et la rime pour favoriser la motivation à apprendre et à retenir ces expressions, tout souci d'en faire un objet d'enseignement sérieux est abandonné aux niveaux supérieurs. La maîtrise de la combinatoire des mots est alors prise en charge par des ouvrages techniques, dirigés à un public adulte et souvent professionnel, portant sur le style ou l'art d'écrire, ou sur la terminologie des langues de spécialité. Or on constate que les ouvrages destinés à la pratique du style, dans leur quête du mot juste, tout en condamnant les tournures familières, en sont eux-mêmes remplis². En outre, il est curieux

2 Voici quelques exemples tirés de Colignon et Berthier in COLIGNON, J. P.-BERTHIER, P.-V., *La pratique du style. Simplicité, Précision, Harmonie*, Paris-Gembloux, Duculot, 1984:

Si le style est chose individuelle, il n'en comporte pas moins un élément technique fondamental qui est l'affaire de tous. Cet élément, c'est le maniement même de la langue. On ne l'acquiert, on n'y progresse, qu'en l'exerçant, de même qu'en forgeant on devient forgeron. (C'est nous qui soulignons) (p. 6).

d'observer qu'en partie leurs recommandations de style se réfèrent, en fait, au caractère collocationnel de la langue³.

Quant aux ouvrages portant sur la terminologie des langues de spécialité, ils mettent en lumière le caractère essentiellement préconstruit du discours spécialisé, pourvu d'un schéma d'argumentation organisé par l'enchaînement d'articulateurs logiques et rhétoriques prévus en fonction du développement et la progression des idées (on parle alors de schémas textuels phraséologiques ou phraséotextèmes, en termes de G. Gréciano), et d'un vocabulaire composé pour la plupart de termes complexes, polylexicaux et figés qui constituent d'ordinaire la pierre d'achoppement des traducteurs et des interprètes. Mais ces ouvrages n'abordent en définitive qu'une partie de l'ensemble phraséologique de la langue, souvent restreinte à des domaines peu accessibles aux non initiés.

On en conclut donc qu'en FLM, les EF, réduites généralement aux expressions imagées, sont taxées de familières⁴ et bannies de l'éducation réglée, en créant un fossé profond entre la vie de l'individu et les milieux chargés de sa formation. Le paradoxe se situe dans ce double comportement qui l'oblige à adopter un double code linguistique selon l'endroit où il se trouve. La preuve en est lorsqu'un étranger, censé avoir appris le français selon le «bon usage», après de longues années d'apprentissage «académique», se trouve en état de choc quand il s'avère qu'il ne comprend pas bien ce que disent les locuteurs français dans leurs productions spontanées.

[...] vous lisez des romans qui —au sens propre— *n'ont ni queue ni tête* (p. 10).

Le roman chaotique, le texte qui *saute du coq à l'âne*, sans mener nulle part, est une recette ancienne. [...] Quant à la quête de l'obscurité, de l'hermétisme, elle est *vieille comme le monde* (p. 11).

3 Dans ce sens, les observations de ces mêmes auteurs sont frappantes:

On se conformera à l'usage pour autant qu'il n'est pas désavoué par les spécialistes de la langue. Ainsi, on dit: «un convoi *funèbre*», mais «une dalle *funéraire*»; et si l'on peut dire indifféremment: «mettre ses *souliers*» ou «mettre ses *chaussures*», on dit exclusivement: «un marchand de *chaussures*», et non point «un marchand de *souliers*» (p. 14).

[Pour éviter la] répétition pléthorique des verbes *faire*, *mettre*: même platitude qu'avec l'usage répété des verbes auxiliaires. La solution de rechange consiste à leur substituer un verbe spécifique, qui exprime plus clairement la pensée de l'auteur, ou un verbe plus imagé: «*faire des fouilles*»: effectuer, pratiquer, accomplir [...] *mettre* une robe: passer, revêtir [...]. Ce qui vient d'être dit ne doit pas supposer que nous jetions le discrédit sur les nobles verbes *avoir*, *faire* et *mettre*: nous en *avons* seulement à l'abus qu'on en *fait* quand on les *met* à toutes les sauces! (p. 68).

4 Il a été démontré dans un travail antérieur, voir GONZÁLEZ REY, I., *La phraséologie du français*, PUM, Toulouse, 2002, que les EF se trouvent, en fait, présentes dans tous les registres de la langue.

Or toute langue se manifeste avant tout *spontanément*, c'est-à-dire que les usagers compétents en langue l'utilisent sans faire nécessairement une réflexion linguistique menant à la construction appliquée de règles lexicales et grammaticales. Cet emploi automatique et non réfléchi de la langue répond à un stock de mots et de phrases emmagasinés dans la mémoire mais aussi à une association de comportements liés à des expressions dont le mécanisme interdépendant se mobilise systématiquement dans les rapports sociaux des individus. Par ailleurs, les recherches en psycholinguistique et sociolinguistique déterminent que la plupart des relations sociales sont fondées sur des formules et des comportements stéréotypés qui facilitent la cohabitation. Tout discours préétabli convergent réduit les possibilités de conflit, alors que les discours «libres» et «individuels» favorisent les positionnements polémiques. Cela dit, le recours aux EF peut satisfaire non seulement un besoin d'entente, mais aussi apporter un sentiment de réconfort, d'appartenance au groupe. C'est à ce stade que l'apprenant de FLE se sent étranger, car sa formation dans un français bien réglé et normé l'a démuné des moyens d'affronter le problème dès le début, comme nous allons le voir.

LA PLACE DE LA PHRASÉOLOGIE EN FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE (FLE)

Charles Bally (1909-1951) est le premier à avoir entrepris l'étude et la défense de la phraséologie en tant que domaine linguistique dont l'importance se répercute non seulement sur la langue maternelle mais aussi sur l'apprentissage des langues étrangères. En tant que linguiste suisse de langue française et enseignant d'allemand, il est conscient des difficultés que représentent les séquences figées pour l'apprenant qui bute contre la non compositionnalité des termes en langue étrangère:

L'étude des séries, et en général de tous les groupements phraséologiques, est très importante pour l'intelligence d'une langue étrangère. Inversement, l'emploi de séries incorrectes est un indice auquel on reconnaît qu'un étranger est peu avancé dans le maniement de la langue ou qu'il l'a apprise mécaniquement⁵.

5 BALLY, C., *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Georg & Cie, Librairie C. Klincksieck, 1951.

Ne pas employer les EF en langue étrangère est, d'après D. A. Wilkins (*Linguistics in Language Teaching*, Cambridge, MIT Press, 1972, p. 128), le meilleur moyen de signaler notre état de locuteur non natif:

Bien d'autres spécialistes ont réclamé, par la suite, une place de choix pour la maîtrise des EF en langue⁶. Mais, malgré ces dénonces faites dès le début du XX^e siècle, la situation n'a pas beaucoup changé à la fin de cette même période, comme le démontre l'affirmation de Jean-Pierre Colson: «L'enseignement de la phraséologie reste en grande partie un domaine inexploré»⁷. Cherchons-en les raisons.

Analyse du matériel pédagogique pour la didactique du FLE

L'étude des outils élaborés pour l'enseignement du FLE, réalisée à partir des catalogues des grandes maisons d'éditions (Hachette, Clé International, Didier/Hatier, etc.) et le maniement des ouvrages qui y sont cités, a mis en lumière la présence de deux types d'ouvrages:

Les méthodes intégrales, portant sur l'enseignement de la langue et la culture françaises dans une approche communicative et fonctionnelle, com-

Even the extremely proficient foreign language speaker is still likely to be marked out as a non-native speaker if in his speech and writing he seems to avoid the collocations that would be characteristic of the native speaker. The choice of a non-collocational sequence will go unnoticed in one sentence, provided it is semantically acceptable. But over a whole passage the pattern of regularly choosing the unusual sequence begins to look unnatural.

6 Cf. REY, A., «La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique» in *Mélanges de Linguistique Française et de Philologie et Littérature médiévales offerts à Monsieur Paul Imbs*, Paris, C. Klincksieck, 1973:

[...] dès que la maîtrise lexicale d'une langue est acquise, la connaissance des syntagmes les plus fréquents, et notamment de ceux qui appartiennent au code, devient indispensable et constitue un objet important de l'apprentissage. Indépendamment de toute théorie, la nécessité pratique conduit à prendre ces unités en considération.

7 COLSON, J.P., «Ébauche d'une didactique des expressions idiomatiques en langue étrangère», in *Terminologie & Traduction*, n° 2-3, 1992, p. 166.

Le même état de la question se retrouve dans d'autres langues telles que l'espagnol. Ainsi Marian Zwerling Sugano (voir ZWERLING SUGANO, M., «The Idiom in Spanish Language Teaching», in *The Modern Language Journal*, n° 65, 1981, pp. 59-66.) déclare, par rapport aux EF en général, et aux expressions espagnoles en particulier, que «idioms have received relatively little attention in descriptive linguistics; even less in linguistics applied to language teaching». Depuis, aussi bien FORMENT FERNÁNDEZ, M^a del M. («La didáctica de la fraseología ayer y hoy: del aprendizaje memorístico al agrupamiento en los repertorios de funciones comunicativas www.ucm.es/info/especulo»), VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, R. - BUESO FERNÁNDEZ, I., («¿Cómo, cuándo y dónde enseñar las «expresiones fijas»? Práctica en el aula», in *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Instituto de Idiomas, 1999), que RUIZ GURILLO, L., («Un enfoque didáctico de la fraseología española para extranjeros», www.ucm.es/info/especulo, 2000), sont d'accord pour reconnaître qu'il continue d'avoir un manque d'espace réservé aux expressions figées en ELE (espagnol langue étrangère).

posées d'un livre de l'élève et d'un cahier d'exercices à part ou bien incorporé dans le premier, et complétées d'une série de matériaux auxiliaires plus ou moins large: guide du professeur, cassettes audio, cassettes vidéo, CD-Rom, sites Internet. L'ensemble de ces méthodes est étalé sur 3 niveaux (débutant, intermédiaire et avancé) pour un public enfant, adolescent et adulte.

Les compléments pédagogiques, à composante variée: livres d'entraînement portant sur un aspect concret de la langue (la phonétique, l'orthographe, la grammaire, la conjugaison, le lexique), des dictionnaires (de la langue ou encyclopédique), des collections d'ouvrages techniques de référence (pour aller plus loin dans la formation ou l'auto-formation des enseignants ou des apprenants). Mais où se trouve l'exploitation des EF dans tout ce matériel?

La première démarche pour chercher à repérer les unités phraséologiques est de se mettre d'accord sur les éléments qui composent la phraséologie. Dans un sens large, nous considérons les EF comme des séquences formées de plusieurs mots dont le sens global forme un tout indissociable, et qui appartiennent au discours répété. L'unité minimale est le mot-phrase (*Tiens!*; *Voilà*; *D'accord!*), l'unité maximale le texte (prières, chansons, parémies, schémas textuels), l'unité intermédiaire pouvant être un syntagme ou locution (collocations et expressions idiomatiques, de nature verbale, nominale, adjectivale, adverbiale, prépositive ou conjonctive)⁸. Cela dit, toute unité polylexicale, figée en langue et répétée en discours appartenant à la phraséologie va être l'élément recherché au long des outils pédagogiques employés pour l'enseignement du F.L.E.⁹ Les résultats qui dérivent de notre recherche sont les suivants, dans les méthodes:

—Pour enfants: les comptines, les chansons, les poèmes sont au nombre des discours répétés. De ce fait, ils ne contribuent pas seulement à l'acquisition des rythmes et des sons du français, ils véhiculent aussi un patrimoine de la culture enfantine du pays.

—Pour adolescents et adultes: des formules routinières sont disséminées dans les dialogues, sans exploitation pédagogique, et correspondent à des actes de paroles définis et identifiables aux cartouches: *savoir exprimer ses émotions, expressions pour exprimer* qui les regroupent dans des encadrés synthétiques sous la rubrique de savoir-faire langagier. Elles apparaissent

⁸ *Op. cit.*, GONZÁLEZ REY, I.

⁹ La plupart de ces ouvrages s'adressent normalement à des élèves du primaire et du secondaire.

dès les premières leçons dans les méthodes qui préconisent l'approche communicative, cherchant à introduire les *fonctions communicatives* liées aux différentes situations de communication (savoir se présenter, se saluer, remercier, etc.), p. ex. *Accueillir quelqu'un*:

- Installez-vous, s'il vous plaît.
- Mettez-vous à l'aise.
- Faites comme chez vous / Fais comme chez toi.
- Je vous souhaite la bienvenue.

Il en est ainsi dans la plupart des méthodes observées (*Bravo!*, *Tempo*, *Convivial*, *Naturellement*). Par contre, nous avons constaté quelques différences dans d'autres, telles que *Action* et *Allons-y*. Dans *Action 3*¹⁰, il existe un traitement des EF, discursif d'une part, systématisé en phrases, d'autre part, et finalement exploité dans des exercices d'entraînement.

Dans la mise en discours des expressions, les auteurs s'inspirent des procédés mnémotechniques pour favoriser la mémorisation chez les tous petits, cherchant la rime dans l'invention de phrases à syntaxe analogue: *Gaspard est rusé comme un renard*. (c'est nous qui soulignons) *Gaston est doux comme un mouton*, ou bien dans des structures variées: —*Mangeons! J'ai l'estomac dans les talons!*— *Viens chez moi! Quand il y en a pour deux, il y en a pour trois!*, ou encore dans des chansons: *Mon chef est un vrai sauvage/ Devant mes tatouages/ Il devient vert de rage*, etc. Or, même dans le traitement systématique qu'elles font des EF, ces didacticiennes sont soucieuses de fournir des contextes: *Elle est bouche bée* —> *Elle est très étonnée. Il a quelqu'un dans le nez*—> *Il ne peut pas le supporter*. Parmi les expressions qu'elles choisissent, on observe une prépondérance des locutions imagées. Cependant on constate aussi la présence de collocations, bien que de nature générale. (Ex.: *Complainte de R.T.M. - Je m'appelle R.T.M. et je suis / Spécialement programmé pour faire le / Ménage chez les humains./ C'est moi qui fais la lessive./ C'est moi qui fais la vaisselle*, etc.).

Finalement, les conceptrices de cette méthode n'oublient pas de les reprendre dans le cahier d'exercices¹¹ pour en faire un objet d'application, au même titre que n'importe quel autre item lexical ou grammatical inclus dans

10 BUTZBACH, M. *et alii*, *Action 3*, Madrid, Santillana-Clé international, 1998.

11 Ce même procédé se trouve également dans d'autres méthodes (p. ex. *Naturellement*, *Panorama Plus*) qui prennent en considération les EF dans le cahier d'exercices, même si elles ne les traitent pas dans le livre de texte. Toutefois, la différence entre ces méthodes-là et celles que nous analysons plus en détail est significative: dans *Action*, elles figurent à la rubrique *Sons et rythmes*, et dans *Naturellement*, à la rubrique du lexique.

le livre de l'élève. (Ex.: 1. *Voici des expressions imagées qui contiennent le nom de certaines parties du corps. Souligne pour chacune la définition qui convient le mieux: Elle a le bras long a) Elle a de l'influence; b) Elle est très grande, etc.*; 2. *Complète ces expressions avec la bonne couleur: 1) Tu as une peur bleue; 2) Tu es ... de rage; etc.*). En conclusion, le mérite de cette méthode se trouve dans la terminologie employée pour faire allusion au signe phraséologique (*expressions idiomatiques, expressions imagées*), la mise en contexte des expressions dans leur présentation et exploitation didactique, et les techniques musicales utilisées pour leur mémorisation.

Dans *Allons-y* 2¹², la présence d'expressions figées est remarquable de tous les points de vue. Terminologiquement, elles sont repérables grâce à des dénominations proches des tecnicismes de la recherche en phraséologie: *Expressions idiomatiques, Présentatifs idiomatiques, Expressions usuelles, Langage figuré*. D'autre part, toutes les rubriques sont bonnes à les recenser: *Le coin des archives* («à toute vitesse»), *Langage jeune* («Quelle barbe!»), *A retenir* («Tonnerre de Brest»), *Lexique* («être vexé»), *Faites le point* («Par dessus le marché!»), etc. Mais en plus, cette méthode s'intéresse à tous les types d'expressions figées: formules routinières (*Me voilà. D'accord. Un point, c'est tout*), expressions imagées (*casser les pieds, en faire à sa tête, être sans le sou*), collocations (*prendre la parole, dresser le bilan, mettre en place*), parémies (proverbes: *On a souvent besoin d'un plus petit que soi! La maladie est le repos de la santé* et phrases proverbiales: *Paris vaut bien une messe. Il n'y a plus de Pyrénées*). Cette méthode les recense, les explique, et les illustre même dans des dessins qui reproduisent le sens littéral en français et parfois même en espagnol (*Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras*; le dessin représente le dicton espagnol, littéralement parlant: «Más vale pájaro en mano que ciento volando»). Outre le dessin, l'expression est souvent accompagnée de l'étiquette qui la définit: «(Proverbe) *Qui cherche le péril, ne manquera pas d'y périr*».

Mises à part les méthodes, les ouvrages qui travaillent le plus les EF du point de vue de l'exploitation didactique pleine se trouvent être les compléments pédagogiques. Outre dans des dictionnaires¹³ et des recueils¹⁴ destinés

12 MUÑOZ DE LA PEÑA BUENO, M^a R. - PINTOR MAZAEDA, N., *Allons-y 2*, Edelvives, Baula, Ibaizabal.

13 Il y a des dictionnaires phraséologiques monolingues très connus tels que *Expressions et Locutions*, d'Alain Rey et Sophie Chantreau, *La Puce à l'Oreille*, de Claude Duneton, etc., et pédagogiques comme celui de Robert Galisson (1984).

14 Parmi les recueils phraséologiques, surtout bilingues, nous avons la série *Les Idiomatics*, ou encore pour le français-espagnol: *Quand les grenouilles auront des poils*, de Marc Lascano et Gérard Mathieu, Ellipses, 2002; *El Francés Coloquial*, de D. de Blaye et

à les regrouper exclusivement, dans une perspective monolingue ou plurilingue, avec les variantes que ces ouvrages acceptent pour leur consultation (par ordre alphabétique ou idéologique), c'est surtout dans les livres d'entraînement sur le lexique¹⁵ qu'on trouve des exercices d'observation et d'application de formules essentielles (par exemple, pour décrire le temps qu'il fait) ou bien d'expressions familières (p. ex., liées au corps humain) et d'expressions imagées¹⁶ (p. ex., fondées sur des comparaisons).

Par ailleurs, au niveau universitaire, en analysant le programme des cours de langue française¹⁷ offerts dans les sites de certaines universités, nous avons pu constater également la présence de la phraséologie en filigrane. Malgré l'unanimité manifestée pour le terme de «phraséologie», il y a, cependant, une certaine confusion au moment de la situer dans le programme. Elle apparaît tantôt classée dans le paragraphe des contenus, tantôt dans celui des stratégies, ou bien placée sous la rubrique du «lexique» ou de «l'analyse textuelle», ou traitée du point de vue de la traduction. Malgré ces divergences conceptuelles, il est à souligner que c'est surtout dans les cursus universitaires que la phraséologie trouve enfin une place spéciale.

L'étude globale que nous venons de réaliser sur la situation actuelle de la phraséologie en didactique du FLE contribue à nous fournir une vision d'ensemble qui doit être maintenant analysée en termes de convenance et d'adéquation.

Analyse critique des éléments impliqués dans l'enseignement de la phraséologie

De l'observation du matériel pédagogique en général, et des méthodes en particulier, il s'ensuit que l'importance des EF est minimisée dans l'enseignement du FLE au niveau du primaire et du secondaire. Les EF s'y trou-

alii, Larousse, 2000, entre autres; et pour l'espagnol-français: *Expressions et locutions espagnoles commentées*, de H. Ayala, Masson, A. Colin, 1995; *¡No me digas! Six mille et une expressions de l'espagnol parlé*, de C. Pénet et C. Gómez, Assimil, 1995.

15 Cf. LEROY-MIQUEL, C. - GOLIOT-LETE, A., *Vocabulaire progressif du français*, Niveau intermédiaire, Clé International, Paris, 1997. Une fois encore, cet indice est très révélateur en ce qui concerne le point de vue adopté par les concepteurs de méthodes qui réduisent la phraséologie à une question de vocabulaire.

16 Nous devons faire une mention spéciale au livret de GALISSON, R., *Les Expressions Imagées*, Paris, Clé-International, 1984.

17 Cf. Enseignement à Distance de la Communauté française de Belgique à Bruxelles; les cours libres *Franska 1, 2, 3 et 4* du Département de Français de Université de Linköping en Suède; les cours de Traduction du DESS ILTS de l'Université de Paris 7; le cours de Grammaire Différentielle de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

vent certes, mais surtout cantonnées aux formules routinières. En effet, elles sont refoulées aux marges des leçons ou à la fin, au chapitre des irrégularités lexicales, rabaisées à une simple question de vocabulaire. Elles sont censées être apprises par cœur alors qu'elles représentent de véritables actes de paroles. Or cette constatation n'est nouvelle ni pour le français¹⁸, ni pour aucune langue dont la didactique est fondée sur l'approche communicative¹⁹. Présentes dès les premières leçons, on y passe dessus, sans explication. On explique ce qui est régulier dans la langue, et non pas ce qui est particulier, propre, idiomatique. Or, comme l'indique Guilhermina Jorge:

Introduire l'idiomaticité de la langue dans le processus d'apprentissage d'une langue, c'est offrir aux apprenants une richesse supplémentaire, un lien entre la langue et l'expérience humaine. Cette richesse *donne* vie à la langue et on pourrait parler d'une *humanisation* de la langue et de l'enseignement²⁰.

Quant aux autres éléments phraséologiques (expressions idiomatiques imagées, collocations et parémies), ils sont traités de façon inégale selon l'intérêt que leur portent les auteurs²¹ des manuels.

Cependant, il est à signaler qu'il existe une présence de plus en plus large d'ouvrages consacrés exclusivement à la didactique des EF²² dans certaines langues, dérivés de la recherche en phraséologie. Ainsi pour l'espagnol, nous comptons plusieurs titres (Ruiz Gurillo, Penadés Martínez, Beltrán et Yáñez Tortosa²³, etc.) dont l'intérêt est indéniable mais les critères

18 COLSON, J. P., *op. cit.*, p. 168.

19 PENADÉS MARTÍNEZ, I., *La enseñanza de las unidades fraseológicas*, Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 24.

20 JORGE, G., «Les expressions idiomatiques correspondantes: analyse comparative», *Terminologie & Traduction*, n° 2-3, 1992, p. 132.

21 L'anglais, langue à longue tradition didactique, en a tôt fait l'objet d'un «top level» et compte, parmi son matériel pédagogique, l'un des premiers ouvrages à visée phraséologique: *English Idioms for foreign students*, de A. J. Worrall, Longman, 1932. Dans cette perspective, il est intéressant de signaler que c'est de l'anglais que nous parvient une idée semblable pour le FLE: *Merde! The Real French You Were Never Taught in School*, de Geneviève, *Merde encore! More of the Real French You Were Never Taught in School*, du même auteur.

22 Dans ce sens, la présence d'exercices sur les expressions idiomatiques dans les méthodes en ligne (www.bonjourdefrance.com) ou dans des sites en vigueur jusqu'à ce jour (http://lafontaine.mmlc.nwu.edu/idiomatiques/forty_expr.html; www.slf.ruhr-uni-bochum.de/tandem/fra/0704-fra.html, etc.) est significative.

23 RUIZ GURILLO, L., *Ejercicios de fraseología*, Arco/Libros, 2002; PENADÉS MARTÍNEZ, I., *op. cit.*; BELTRÁN, M^a J. - YÁÑEZ TORTOSA, E., *Modismos en su salsa*, Arco/Libros, 1996.

divergents en ce qui concerne les préacquis des élèves pour s'initier à ces expressions. Dans ce sens, on observe parmi les phraséologues un désaccord quant à l'estimation du moment opportun pour introduire l'apprenant à l'acquisition de ces séquences. En effet, alors que Forment Fernández et Ruiz Gurillo conseillent d'éviter tout contact avec elles au début de l'apprentissage d'une langue étrangère²⁴, car elles supposeraient des difficultés supplémentaires à l'élève, Vázquez Fernández et Bueso Fernández recommandent de le faire sans délais, dès les premières leçons, en les encadrant dans une fonction communicative.

C'est là, d'ailleurs, le conseil que donne Bally: «L'habitude d'observer et d'utiliser ces faits devrait être prise dès le début de l'enseignement et n'être négligée à aucune période de l'étude»²⁵. En fait, les EF représentent les éléments les plus urgents à retenir aussi bien pour des raisons de procédure d'apprentissage que pour les conséquences qui en dérivent. En effet, les difficultés qu'éprouve l'apprenant (par manque de moyens!) dans la maîtrise des EF le rendent méfiant et peut disposé à en faire usage. Or la méconnaissance des EF peut le fragiliser, lui donner le sentiment de ne pas être en mesure de faire face au discours propre des locuteurs natifs. En fait, soucieux de respecter les règles grammaticales telles qu'elles sont priorisées dans la didactique des langues, les élèves étrangers raisonnent en termes de décodage linéaire en ce qui concerne les énoncés sémantiquement non déductifs, ce qui ne manque pas de les mener au contresens, ou bien ils procèdent par comparaison avec leur propre langue, ce qui rend la question souvent plus complexe encore. Découragés par les bévues commises ou par le manque d'équivalences phraséologiques entre les langues, ils préfèrent les contourner et se cantonner à un niveau de langue standard, parfois même littéraire quand les aspirations vont au-delà. En conséquence, pour favoriser

24 POZO DÍEZ, M. del («Dime cómo hablas y te diré si te comprendo: de la importancia de la enseñanza de expresiones coloquiales, modismos, argot...», in *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Instituto de Idiomas, 1999) offre également des activités pour le travail des expressions familières en cours de E.L.E. à un niveau avancé ou de perfectionnement, ce qui la situe dans le groupe des partisans d'une introduction tardive de la phraséologie en langue étrangère.

25 L'analyse que fait BALLY, Ch., *op. cit.*, p. 73, des facteurs portant l'étranger à la construction incorrecte des groupements figés d'une langue l'amène à en déterminer deux: 1) l'attribution d'une existence indépendante aux termes d'un groupe, ceux-ci pouvant être remplacés par leurs synonymes («on dira *regagner sa liberté* au lieu de *recouvrer sa liberté*»); 2) la contamination de deux groupes usuels donnant lieu à une seule série phraséologique («on dit incorrectement *être délivré de sa prison*, parce que l'on confond: *être délivré de ses chaînes* et *sortir de prison*»).

l'apprentissage des EF et éviter le risque que court l'apprenant d'appliquer à tort l'instinct étymologique ou analogique, Bally²⁶ encourage toutes les démarches pédagogiques centrées sur l'observation de ces faits d'expressions, et menant à une bonne identification et à une assimilation correcte de ces éléments.

APPRENTISSAGE ET ACQUISITION DES EF EN DIDACTIQUE DES LANGUES

Pour faire face à l'enseignement et à l'apprentissage des EF en langues étrangères, Bally recommande d'appliquer le principe qui assiste le sujet parlant en langue maternelle, à savoir l'acquisition des mots par voie d'association, l'examen des mots isolés ne donnant aucun résultat. Convaincu que «notre mémoire retient beaucoup mieux les mots en groupes que les mots isolés»²⁷, il conseille de les fixer au moyen des éléments voisins, de leur entourage. Constitué non seulement par le contexte, c'est-à-dire les mots environnants, mais aussi par la situation, la mimique et l'intonation, l'entourage d'une unité phraséologique occupe une place importante dans l'enseignement des EF. Outre l'intention de doter l'élève de moyens d'expressions vivants, et de déterminer les démarches pédagogiques nécessaires pour y parvenir, Bally²⁸ recommande également chez l'enseignant une formation et une disposition didactique tenant compte des éléments utiles à cet enseignement, surtout des moyens *indirects* d'expression, tels que l'intonation et la mimique, en tant que facteurs d'identification: «[...] le maître qui entreprend d'inculquer ces données doit posséder la langue par l'observation autant que par la pratique».

Or, l'erreur consiste précisément à reléguer le phénomène à une question de lexique qu'il faut mémoriser, sans contexte, sans l'appui vivant de la voix et du geste. En fait, leur acquisition pourrait faire l'objet d'une méthode spécifique (manuel scolaire et cahier d'exercices, avec matériel auxiliaire) en suivant les mêmes démarches didactiques qu'un item grammatical normé, selon une procédure graduelle adaptée. Ainsi, dans un premier temps, en didactique des EF, il est préférable de procéder à leur repérage en langue maternelle pour assurer chez l'apprenant l'installation de mécanismes qui seront ensuite transvasés et utilisés en langue seconde, troisième, etc. En confrontant les EF aux productions libres, l'élève prend conscience de la

26 *Ibid.*, pp. 86-87.

27 *Ibid.*, p. 67.

28 *Ibid.*, p. 94.

présence d'une combinatoire fixe dans sa propre langue et se trouve à même de l'identifier en langue étrangère. Comme l'affirme Guilhermina Jorge:

La langue maternelle de l'apprenant occupe une place privilégiée dans l'apprentissage de l'idiomaticité de la langue étrangère. Une observation attentive des phénomènes idiomatiques de la LM est le premier pas vers la motivation et l'accès à l'idiomaticité de la LE²⁹.

Une fois sensibilisés à l'existence d'éléments figés dans la langue première, les élèves seront introduits aux EF de la langue seconde en suivant une gradation dans la difficulté formelle, sémantique et pragmatique en accord avec la progression de la langue standard. La procédure dans la démarche d'enseignement sera d'abord intralinguistique, c'est-à-dire fondée sur la confrontation de la combinaison libre (CL) et la combinaison figée (CF) de la langue seconde, pour adopter ensuite le point de vue interlinguistique, à savoir la comparaison de ces mêmes structures avec celles de la langue maternelle³⁰. En effet, même si l'on se dispose à faire face à un système linguistique différent, on n'en est pas moins en possession de sa propre langue. Ce double statut (locuteur d'une langue première et apprenant d'une langue seconde, troisième, etc.) nous permet de confronter deux ou plusieurs systèmes, en mobilisant des capacités complémentaires.

Or, cette première étape de sensibilisation doit être légère pour éviter d'orienter les esprits sur les problèmes que peuvent poser les EF, et de les décourager devant l'hétérogénéité que présente l'ensemble phraséologique (parémies, formules routinières, expressions imagées, etc.), et cela au moyen d'exercices variés et courts, sans trop insister ni sur la théorie phraséologique ni sur une pratique systématique. En second lieu, il nous faut déterminer par quelles expressions commencer, en se basant sur une typologie concrète. Les critères à suivre peuvent être d'ordre formel, sémantique ou pragmatique, successivement ou simultanément. Ainsi, si nous commençons par les facteurs situationnels, les expressions routinières peuvent être les pre-

29 JORGE, G., *op. cit.*, p. 127.

30 JORGE, G., *ibid.*, p. 129, souligne l'importance de la méthode contrastive dans l'apprentissage des expressions figées d'une langue donnée:

«Nous considérons que l'EI [expression idiomatique] devrait occuper une place importante dans l'apprentissage d'une LE [langue étrangère]. L'étude comparative constitue, de notre point de vue, une stratégie fondamentale dans l'apprentissage de ces lexèmes. L'expérience, les valeurs humaines, contiennent des traits universaux. La forme qui les anime peut se présenter différemment d'une langue à l'autre, mais la valeur sémantique et les concepts sous-jacents à ces formes peuvent rapprocher les langues».

nières à s'introduire. Dans ce cas, il est nécessaire de maîtriser d'abord les différentes situations d'énonciation qui demandent l'emploi correspondant de certaines EF (saluer, demander son chemin, demander l'heure, donner son opinion, manifester son désaccord, etc.) pour une mise en pratique contextuelle correcte. Ensuite, comme il s'agit d'expressions présentant une unité de forme et de sens, elles feront l'objet d'une procédure de fixation, non pas par la voie de la mémorisation systématique, mais par le détour de techniques structurées. En voici un exemple:

Formules routinières pour présenter quelqu'un et le saluer:

— On les présente aux élèves d'emblée, en tant qu'objectif principal, pour qu'ils sachent à quoi s'en tenir.

*Je vous / te présente Voici / Voilà Salut! Bonjour!
Ça va? Ça va (bien) merci, et toi / vous? Comment ça va? Comment
vas-tu? Comment allez-vous?
Enchanté! Enchanté de faire votre connaissance!*

— Ces expressions apparaissent ensuite dans des dialogues où il faudra les repérer;

— On les répète isolément, sur plusieurs tons (même en chantant, si le public s'y prête): *Répétez oralement ces expressions sur le ton de l'admiration, de la surprise, de la colère, en chantant, etc.*

— On les réemploie dans d'autres contextes semblables, oralement ou par écrit: *Inventez un dialogue où vous utiliserez ces mêmes expressions en vous inspirant des textes étudiés.*

— Des exercices écrits sont disposés pour en fixer le sens (exercices à trous, tests à choix multiple, relier le sens et la forme par des flèches ou en disant VRAI/FAUX etc.);

— On cherche pour chaque séquence figée des expressions synonymiques et antonymiques (s'il y en a), et on les range d'après les différents registres. Par exemple pour saluer dans un registre familier: *Ça va?*, courant: *Comment ça va?*, soutenu: *Comment allez-vous?*

— On cherche des équivalents en langue maternelle en respectant les niveaux de langue. Avec l'exemple précédant, pour l'espagnol: *¿Qué tal? ¿Cómo te va? ¿Cómo está Ud.?*

Après les formules routinières, dont l'avantage est de fournir à l'élève des éléments utiles dans la langue orale en fonction communicative dès le début de l'apprentissage, on peut s'attacher ensuite à travailler des phrases à points grammaticaux et lexicaux déterminés, d'abord dans la combinatoire

libre et ensuite dans la combinatoire figée. Les expressions imagées sont alors particulièrement intéressantes car elles peuvent attirer l'attention des apprenants d'une façon efficace. Voici un exemple qui présuppose ici certains préacquis et qui va s'enrichir de nouvelles connaissances en suivant des démarches intra- et interlinguistiques pour travailler les expressions les plus accessibles à l'entendement des élèves, à savoir les comparatives, car ce sont les plus déductibles du point de vue syntaxique et sémantique:

— L'élève connaît l'emploi de l'article indéfini, le présent de l'indicatif et le lexique de certains animaux;

— L'élève va apprendre la structure comparative avec *COMME* dans des constructions libres (CL);

— L'élève va l'appliquer à des constructions figées (CF);

— L'élève va les comparer avec celles de sa propre langue.

- Sujet + verbe + comme+ article + nom.
- (CL) Tu manges/bois/écrits comme un cochon / un porc / un loup / un agneau.
- (CF) Tu dors comme un loir / une marmotte; Elle pleure comme une vache / un veau; Il rit comme une baleine; Je travaille comme un chien / un cheval/une bête de somme.
- Cherchez des équivalents dans votre langue (p. ex., l'espagnol) et comparez-les avec les expressions du français. Fixez votre attention sur les expressions totalement équivalentes: *Duermes como un lirón / una marmota*; partiellement équivalentes: *Trabajo como un animal*; pas du tout équivalentes: *Trabajo como una mula / un burro*; sans équivalence: *Llora como (-); Se rie como (-)*.

En ce qui concerne les expressions imagées à structure grammaticale et lexicale plus complexe, une méthodologie différente s'impose. Même si l'on est tenté de choisir d'emblée un point de grammaire précis et un champ lexical déterminé, il faut éviter dans un premier temps de tomber dans les regroupements notionnels ou champs sémantiques, car cela pourrait amener les apprenants à confondre les EF qui y figurent. En fait, dans une expression donnée plus l'image et le concept sont éloignés, plus ils frappent l'imagination des individus. C'est pourquoi il est recommandé de présenter d'abord des expressions à syntaxe régulière mais à sémantisme surprenant, et liées à des concepts différents (*casser les pieds* = ennuyer, *jeter le bébé avec l'eau du bain* = se débarrasser d'un problème, *avaler sa langue* = ne plus parler). Le choix des expressions doit se faire avec précaution car cer-

taines peuvent être désuètes et d'autres très actuelles mais éphémères. Après cette première présentation, on peut travailler chaque expression isolément. Pour la stocker en mémoire, on peut commencer par la traduire littéralement et s'appuyer sur le choc sémantique des mots pour l'appréhender. La dessiner dans son sens propre et figuré peut aider à la fixer, grâce à la mise en évidence de la distance qui sépare l'image et le concept. Sans pour autant cesser d'appliquer les démarches indiquées plus haut pour les formules routinières, on peut également employer des exercices d'encodage et de décodage basés sur les éléments concrets de l'expression: pratique de substitution, en remplaçant les mots par des dessins, les dessins par des mots; de transformation, en cherchant toutes les expressions qui emploient le même mot (p. ex., le mot *cœur*: *avoir mal au cœur*, *prendre à cœur*, etc.), ou la même famille de mots (les chiffres: *dormir sur ses deux oreilles*, *se mettre sur son trente et un*, etc.). Une fois l'expression apprise individuellement, on peut alors aller plus loin: lui chercher des synonymes et des antonymes, les ranger toutes par champs sémantiques, à l'intérieur desquels on peut également les ordonner par ordre alphabétique, par degré d'intensité des images (des plus hyperboliques aux plus euphémiques), par degré de concrétisation des icônes (des plus imagées aux plus subduites), par degré de régularité syntaxique ou sémantique, par niveaux de langue, par figures de style (métaphore, métonymie, synecdoque, etc.).

Quant aux collocations, elles présentent un intérêt certain puisqu'elles contribuent à améliorer notre style, surtout à l'écrit. Elles peuvent faire l'objet d'un apprentissage parallèle aux autres EF, ou bien ultérieur, notamment quand il s'agit de langues de spécialité. Des séquences collocationnelles dans la langue courante telles que *faire la vaisselle* ou *prendre la parole* peuvent effectivement trouver une place très tôt dans la didactique des EF. Par contre des collocations terminologiques en langue commerciale ou juridique, telles que *établir un budget* ou *porter plainte*, pour ne prendre que quelques exemples, et des plus simples, dépendent d'objectifs linguistiques concrets. Quoi qu'il en soit, les démarches pédagogiques sont les mêmes, allant de l'intralinguistique à l'interlinguistique, en adoptant des exercices contextuels et structurels, alliant le jeu des sons et des rimes, le réemploi des termes pour l'encodage et le décodage, leur regroupement par notions. Ici plus que nulle part ailleurs, les exercices sur la capacité paradigmatique des collocations sont recommandés. Étant donné leur caractère de figement partiel, ces expressions admettent souvent plus d'une possibilité: *régler (une affaire / un différend)*, *un marché (actif / déprimé / stable)*. Ce trait particulier demande à être traité à part pour ne pas tomber dans la mémorisation des termes, sans plus. Des exercices portant sur les hypo-

nymes correspondant aux hyperonymes pour une notion donnée sont les bienvenus. Par exemple, on préfère dire *commettre une erreur*, et non pas *faire une erreur*, *assumer une responsabilité*, et non pas *prendre une responsabilité*, etc. Dans ce sens, tous les exercices de transformation ou de substitution sont particulièrement indiqués.

Mais il reste encore des EF à exploiter didactiquement: les parémies. Comme il s'agit de petits textes en soi, leur didactique peut se faire interne, en réduisant la pratique aux limites de la séquence (avec les mêmes démarches qu'auparavant: jeux des intonations, exercices structurels pour la fixation des composants), ou bien intégrés dans des contextes plus larges où il faut d'abord apprendre à les repérer, pour ensuite les réemployer dans d'autres situations. La valeur gnomique des parémies les rend spécialement intéressantes comme phrases lapidaires pour introduire une idée à développer, annoncer une nouvelle (p. ex., dans un journal), résumer les bénéfices d'un produit (p. ex. dans la publicité), démarrer ou conclure une histoire. Actuellement il s'agit d'éléments en voie de disparition dans l'usage des plus jeunes, mais leur récupération dans les mass médias ou la littérature permet de les remettre en circulation.

POUR CONCLURE

Les EF constituent un nombre considérable de faits linguistiques doublés d'une dimension socioculturelle qui les rend particulièrement intéressantes en didactique des langues. En effet, ce double statut leur accorde une valeur d'importance puisqu'elles concentrent deux composantes qui sont généralement traitées séparément. C'est pourquoi, plus que les autres notions de la langue à apprendre, les EF doivent faire l'objet d'un apprentissage, sinon à part, du moins intégré dans la didactique des langues étrangères. Chargées d'implicites culturels, les EF du français, en l'occurrence, ont besoin d'être décrites, expliquées pour être correctement comprises et employées à bon escient. Lieux communs qui se trouvent aux charnières de tous les discours, elles constituent de véritables béquilles pour ceux qui savent s'en servir, et de véritables entraves dans la communication pour ceux qui ne les maîtrisent pas. Posséder une langue, c'est aussi et surtout posséder ses EF, ce qui implique une procédure d'apprentissage visant des compétences de compréhension et de production en situation. La méthodologie à appliquer doit prendre en considération l'aspect formel, sémantique et pragmatique de ces éléments préfabriqués: construction du sens et de la forme, et modes d'emploi vont ensemble dans l'acquisition des EF. Or l'apprentissage des EF en langues étrangères pose normalement problème. Ainsi, alors que les ensem-

bles lexicalisés représentent pour un natif un fonds dont il dispose naturellement, sans réfléchir, ils exigent de l'apprenant un effort particulier pour les déchiffrer et bien les employer. Comme ils échappent généralement à toute systématisation, ils ne font pas partie des cours de langue: les enseignants ne trouvent pas les moyens de les faire apprendre, les enseignés les trouvent imprévisibles, déroutants et donc décourageants. La solution passe par le fait de poser le problème d'apprentissage en termes de suites de mots privilégiées en raison de leur fréquence en discours. La production libre, correcte certes et utile aussi, cèderait le pas aux productions figées, les plus à même d'être entendues dès les premiers contacts avec l'étranger mais non comprises (même après des années d'apprentissage de langue standard). Puisque les EF constituent un lieu de passage obligé dans le maniement d'une langue et dont la maîtrise exige du temps, pourquoi la repousser à plus tard. Autant s'y mettre dès le départ! Parler une langue, c'est parler idiomatique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALLY, C., *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Georg & C^{ie}, Librairie C. Klincksieck, 1951.
- COLIGNON, J.P. - BERTHIER, P.V., *La pratique du style. Simplicité, Précision, Harmonie*, Paris-Gembloux, Duculot, 1984.
- COLSON, J. P., «Ébauche d'une didactique des expressions idiomatiques en langue étrangère», in *Terminologie & Traduction*, n° 2-3, 1992, pp. 165-179.
- FORMENT FERNÁNDEZ, M^a del M., «La didáctica de la fraseología ayer y hoy: del aprendizaje memorístico al agrupamiento en los repertorios de funciones comunicativas», (www.ucm.es/info/especulo), 1998.
- GONZÁLEZ REY, I., *La phraséologie du français*, PUM, Toulouse, 2002.
- JORGE, G., «Les expressions idiomatiques correspondantes: analyse comparative», *Terminologie & Traduction*, n° 2-3, 1992, pp. 127-134.
- PENADÉS MARTÍNEZ, I., *La enseñanza de las unidades fraseológicas*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- POZO DÍEZ, M. del «Dime cómo hablas y te diré si te comprendo: de la importancia de la enseñanza de expresiones coloquiales, modismos, argot», in *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gra-*

- mática*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Instituto de Idiomas, 1999.
- REY, A., «La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique» in *Mélanges de Linguistique Française et de Philologie et Littérature médiévales offerts à Monsieur Paul Imbs*, Paris, C. Klincksieck, 1973.
- RUIZ GURILLO, L., «Un enfoque didáctico de la fraseología española para extranjeros» (www.ucm.es/info/especulo), 2000.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, R. - BUESO FERNÁNDEZ, I., «¿Cómo, cuándo y dónde enseñar las «expresiones fijas»?» *Práctica en el aula*», in *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Instituto de Idiomas, 1999.
- WILKINS, D.A., *Linguistics in Language Teaching*, Cambridge, MIT Press, 1972.
- ZWERLING SUGANO, M., «The Idiom in Spanish Language Teaching», in *The Modern Language Journal*, n° 65, 1981, pp. 59-66.

ESPACE THÉÂTRAL ET REPRÉSENTATION CULTURELLE: JOUER LA LANGUE ET LA CULTURE FRANÇAISE

CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCTION

L'espace théâtral est un espace jeu, défini par une pratique physique; il est le lieu des corps des comédiens. Il est en même temps l'imitation d'un lieu du monde et peut figurer des espaces socioculturels, construire des espaces imaginaires et traduire des structures textuelles. Néanmoins ce qui est représenté sur une scène n'est jamais un lieu dans le monde, mais un élément du monde repensé selon les structures, les codes et la culture d'une société. Ainsi, l'espace théâtral serait-il une proposition où peuvent se lire une poétique et une esthétique, mais aussi une critique de la représentation, et de ce fait, la lecture par le spectateur de ces espaces-crétions le renvoie-t-il à une nouvelle lecture de son espace socioculturel et, à la limite, de son rapport au monde. Il convient donc de retenir que l'espace théâtral joue un rôle de médiation. Ainsi, l'application didactique du théâtre et de techniques dramatiques à l'enseignement des langues est justifiée, lorsqu'on pense qu'elle permet aux étudiants de (se) représenter, et donc d'aborder, de façon concrète et stimulante la langue et la culture qu'il a décidées d'étudier. Mettant à profit mes études d'art dramatique, il m'a paru profitable d'intégrer cette discipline à mes cours de langue française, non pas dans le simple but de stimuler les élèves et de les rendre plus réceptifs à la matière que j'enseigne, mais surtout parce que j'avais l'assurance que cette approche théâtrale —qui est couramment pratiquée— aurait des conséquences très satisfaisantes sur leur processus d'apprentissage.

Il va de soi que l'atmosphère qui règne dans une classe est d'une grande importance. Dans une très large mesure, c'est de l'enseignant que dépend la qualité de l'ambiance. Celui-ci doit favoriser une atmosphère chaleureuse et pleine de confiance où les apprenants puissent s'épanouir et exploiter, de façon optimale, leurs facultés d'apprentissage. En ce qui concerne les langues étrangères, notamment le français, nous souhaitons exposer brièvement —dans le temps qui nous est accordé— quelques procédés empruntés à l'art dramatique que nous avons répertoriés et même dont nous avons déjà fait quelquefois l'expérience, en vue de favoriser une participation active de l'apprenant. En effet, le théâtre est un art de la communication. Il permet de dire, d'exprimer, de développer des idées au travers d'émotions diverses, multiples, et cette multiplicité, cette richesse, sont données par la matière même de ce que nous sommes.

La théorie de Gardner et Lambert¹ a contribué à établir que «l'attitude joue un rôle non négligeable dans l'apprentissage des L2 et qu'elle le fait d'une façon dynamique et en interaction constante avec d'autres variables tant individuelles que sociales»². La tendance de l'enfant à imiter ses parents dans l'acquisition de la langue maternelle est appelée par Mowrer *identification*. Ce processus d'identification, mais orienté vers l'ensemble d'une communauté linguistique et lié à une curiosité et à un intérêt sincère pour l'autre groupe, serait, selon Gardner et Lambert, à la base de la motivation à long terme nécessaire pour l'apprentissage d'une langue étrangère. De ces considérations théoriques résulte la distinction entre la *motivation intégrative* et la *motivation instrumentale*, que Gardner et Lambert définissent comme il suit:

L'orientation est dite *instrumentale* si les objectifs de l'apprentissage d'une langue reflètent une valeur plutôt utilitaire de la performance linguistique, par exemple quand celle-ci doit servir à faire carrière. Par contre, l'orientation est *intégrative* si l'apprenant souhaite en apprendre davantage sur l'autre communauté culturelle parce qu'il s'y intéresse avec une certaine ouverture d'esprit, au point d'être accepté à la limite comme membre de l'autre groupe³.

1 GARDNER, R. C. - LAMBERT, W. E., *Attitudes and motivation in second language learning*, Rowley (Mass): Newbury House (3.2.2) (3.3.2) (3.3.4), 1972, in BOGAARDS, P., *Aptitude et affectivité dans l'apprentissage des langues étrangères*, Paris, Crédif, Hatier/Didier, coll. «LAL» (Langues et Apprentissage des Langues), 1991, pp. 53 ss.

2 *Ibid.*, p. 55.

3 *Ibid.*, pp. 53-54.

C'est la motivation intégrative qui mènerait aux meilleurs résultats dans l'apprentissage des L2. Dans le but de favoriser ce type de motivation, notre optique de travail tend à redonner une place centrale au corps, à l'espace, à la notion de contact, à tout ce qui, en définitive, permet à chaque individu d'être à son plus haut degré de jeu / je au service du groupe —la classe— et de la pratique du théâtre comme art collectif.

Comme le rappellent avec beaucoup de sensibilité Alain Héril —metteur en scène et comédien— et Dominique Mégrier —comédienne et enseignante de théâtre:

Nous parcourons la vie en cherchant les preuves tangibles que nous sommes «dignes d'amour». Chacun de nos gestes, chacune de nos paroles sont à la recherche de signes de reconnaissance palpables et concrets. Ce que les exercices d'approche théâtrale permettront c'est l'affirmation de ce mouvement vital, en le faisant passer symboliquement du corps à l'espace, de l'espace à la respiration et de la respiration au contact et à l'expression. «tre aimé!», (...) c'est cela que le théâtre donne. Ce sentiment d'amour et de certitude ainsi que la satisfaction précieuse d'avoir pu aller au fond de soi-même⁴.

UN EXEMPLE D'EXERCICE FAISANT INTERVENIR LE CORPS (EXERCICE DE DYNAMISATION)

Dynamiser le groupe, cela signifie dynamiser notre espace de travail et se l'approprier en le remplissant de rires, de jeux et de concentration, etc. Ces exercices permettent aux relations au sein du groupe, de s'harmoniser, de s'assouplir afin d'aller vers la liberté dont a besoin quiconque cherche à faire s'épanouir sa créativité. Par exemple, le groupe est en cercle, en disponibilité. L'un des membres vient au centre du cercle et exécute un mouvement rapide et répétitif accompagné d'un son ou d'une phrase très courte (en français), puis regagne sa place. Tous les membres, y compris celui qui vient d'agir, viennent alors au centre du cercle et reproduisent ce qui vient d'être fait et dit avec les mêmes intentions et la même spontanéité. Puis le cercle se reforme et un autre participant vient faire sa proposition gestuelle et verbale. Le groupe entier reproduit à nouveau celle-ci. Dans notre cas, nous avons trouvé bon d'associer à cet exercice l'apprentissage de la compétence gestuelle, qui fait partie intégrante de la compétence culturelle, c'est-à-dire la capacité de comprendre les gestes d'une société, de les produire, de savoir ce qu'ils impliquent, de saisir ceux qui sont adéquats ou non dans telle situa-

4 HÉRIL, A. - MÉGRIER, D., *Entraînement théâtral pour les adolescents* (à partir de 15 ans), Paris, Retz (Expression théâtrale), 2001, p. 8.

tion. Exemple: le revers des doigts frotte la joue à plusieurs reprises («La barbe!»); ongle du pouce projeté depuis une incisive supérieure («Pas un sou! Que dalle!» [familier]); l'index tire vers le bas la peau sous l'œil (incrédulité maxima «Tiens!: je ne te crois pas», «Mon œil!» [familier]).

UN EXEMPLE D'EXERCICE FAISANT INTERVENIR L'ESPACE

Nul ne peut nier l'influence de l'espace et de l'environnement sur notre vie en général, sur notre humeur, nos réactions, il en va de même pour le comédien; l'espace influence ou a tendance à influencer son jeu, ainsi que la vision qu'en a le spectateur. Ainsi le comédien doit-il s'adapter voire se sentir en symbiose avec l'espace, car au théâtre il faut avoir l'aptitude à transformer le lieu, à inventer des espaces imaginaires puisqu'il s'agit de vivre des situations extraordinaires dans des lieux ou espaces hors du quotidien. Dans cet exercice par exemple, les participants sont répartis sur l'aire de jeu. Le meneur leur demande de marcher à un rythme normal. Au signal, tous s'arrêtent et vont, à voix basse, énoncer clairement en français ce qui est juste devant leurs yeux (cela peut être une personne, un meuble, un objet quelconque) puis ils se remettent en mouvement. Le meneur les fait ainsi s'arrêter plusieurs fois en verbalisant ce que le regard a enregistré. Dans un deuxième temps, les participants doivent, selon le même principe, marcher, s'arrêter au signal, regarder derrière eux, enregistrer ce qu'ils voient, ramener la tête dans la direction de la marche et énoncer ce qu'ils ont vu derrière eux.

DÉTENTE, PRISE DE CONSCIENCE DU SOUFFLE, SUIVIES D'EXERCICES DE DICTION FRANÇAISE

Les participants sont en cercle, debout, les jambes au même écart que les épaules, pieds parallèles, sans tension, les yeux sont fermés. Sur un fond de musique douce, ils se mettent à l'écoute de leur propre respiration, sans la forcer d'aucune manière. Il s'agit, au contraire, de prendre conscience du mouvement naturel de la respiration et de se laisser bercer par lui, celui-ci devenant le moteur de la détente et du laisser-aller. Une fois arrivés à un point de détente suffisant, nous passons à une séance de diction. Il ne faut pas oublier que le français est une langue nettement plus articulée que l'espagnol. Les exercices pourront être tirés de méthodes de phonétique et phonologie du français. Quant aux procédés que nous avons coutume de mettre en œuvre, ceux-ci sont groupés en trois temps. Premièrement, nous abordons des exercices de musculation avec, par exemple la vibration des lèvres fermées que nous tenons fortement serrées. Un deuxième exercice consiste à prononcer «Me» en superposant une lèvre sur l'autre et en prononçant vigou-

reusement le son «Me» avec le tempo suivant: **1**; 1-2; 1-2-3; 1-2-3-4-; 1-2-3-4- 1-2-3-4-1 (ce qui donnera: me; me me; me me me, etc., le numéro en caractère gras représentant le temps fort). Dans un deuxième temps, nous exécutons des exercices de prononciation en commençant par le système vocalique. Nous demandons aux étudiants d'imaginer qu'ils lancent une balle vers le haut, au moment de prononcer une voyelle, pour que la prononciation soit claire et nette. Ensuite nous pratiquons le phénomène de nasalisation, et dans ce cas, nous souhaitons leur faire prendre conscience du point d'inflexion entre la voyelle et sa nasalisation. Par exemple nous passerons directement —sans marquer de pause- et progressivement du «a» au «an» et ainsi de suite avec les autres voyelles. Nous abordons enfin le système consonantique avec la prononciation deux fois de suite des occlusives sonores et des occlusives sourdes correspondantes: [B/P D/T G/K], en les associant ensuite aux voyelles [BaPa DaTa GaKa/ BaPa DaTa GaKa, BePe DeTe GeKe/BePe DeTe/GeKe, etc.]. À ce propos, nous pouvons remarquer qu'il s'agit là aussi d'un entraînement à la prononciation de l'alexandrin français, c'est-à-dire d'un vers de douze pieds avec une coupure à l'hémistiche [1-2-3-4-5-6/ 1-2-3-4-5-6].

La dernière partie de la séance est consacrée à la prononciation d'exercices de diction («trabalenguas») qui font toujours le plaisir des étudiants. Nous relèverons ici quelques exemples:

- Pour la prononciation du [T]: Ton thé t'a-t-il ôté ta toux tantôt?
- Pour la prononciation du [R]: Petit pot de beurre, quand te dépetit-potdebeurreriseras-tu, je me dépetitpotdebeurreriserai, quand tous les petits pots de beurre se dépetitpotdebeurreriseront. Pour s'initier à la prononciation du [R] et pour rendre la prononciation de la phrase plus agile, nous remplacerons le [R] par le [L]: Petit pot de beul, quand te dépetitpotdebeuleliselas-tu, etc...
- Pour la prononciation du [ʃ] associé au [S]: Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches? Oui, elles sont sèches. Archisèches!
- Pour la prononciation du [ʔ] associé au [S] et au [ʔ]: Un ange qui songeait à changer de visage pour donner le change, se vit si changé que loin de louer son changement, il jugea que jamais ange ainsi changé ne changerait jamais, et jamais plus ange ne songea à se changer.

EXERCICE DE CONTACT

Les participants sont tous assis au bord de l'aire de jeu, en ligne. L'un d'eux vient au milieu et prononce une phrase, avec une intonation très précise,

accompagnée d'un geste et d'une expression (exemple: Comme il fait beau, aujourd'hui!). Les autres, à tour de rôle, viennent reproduire la phrase avec exactement le même geste, la même expression, la même intonation. Des pensées telles que «Je n'aurais pas eu cette expression, je n'aurais pas dit cette phrase avec cette intonation...» doivent être refoulées. Il faut, au contraire, être dans l'acceptation la plus complète et donc disponible pour une observation scrupuleuse, afin de pouvoir reproduire l'attitude le plus précisément possible. La phrase en elle-même n'est que le moteur; c'est l'expression, l'intonation, la gestuelle qui sont à observer attentivement car ce sont elles qui, respectées scrupuleusement, permettent la parfaite imitation. À part, les objectifs spécifiquement dramatiques —comme accepter les propositions de chacun et apprendre à les reproduire, apprendre à se concentrer sur une proposition très précise, développer la confiance en soi et accepter d'être meneur—, cet exercice nous permet d'exercer l'intonation expressive. Par exemple⁵:

_____ / \ _____
 Pour marquer le plaisir: Ma chérie, ça me fait tellement plaisir de te revoir!

_____ / \ _____
 Pour marquer le reproche: Tu aurais pu téléphoner, au moins!

_____ / \ _____
 Pour marquer l'étonnement: Vraiment? Elle est partie à New York?

_____ / \ _____
 Pour marquer la curiosité: Et qu'est-ce que vous avez fait pendant tout ce
 _____ /
 temps?

_____ / \ _____
 Pour marquer le regret: Malheureusement, elle n'était pas libre, ce soir.

EXEMPLES DE JEUX DRAMATIQUES

Exploitation d'un dialogue théâtral

Comme nous venons de le voir, le jeu dramatique fait appel à un ensemble de techniques (le jeu des corps dans l'espace, le mouvement, l'approche rythmique, le développement des réflexes), mais aussi et surtout à l'imagi-

⁵ *Libre échange 1* (méthode de français), Paris, Hatier/Didier, 1991, p. 214.

nation qui doit être stimulée pour permettre au comédien d'aller plus loin dans la recherche et la mise en œuvre de son art. Les états servent à cerner de façon précise la manière dont s'installe et se développe une émotion quelle qu'elle soit. La confiance en soi est ici primordiale: elle détermine la capacité d'un participant à se donner au maximum. C'est par le travail physique et mental, et les exercices de contact que l'on fera tomber le mur des éventuelles inhibitions afin d'être prêt pour travailler sur les états. Et c'est précisément ce travail sur les états qui a été exploité par Sylvaine Hinglais dans ses *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*⁶. Pour chaque dialogue, un des objectifs proposés repose sur *l'expression de soi* présentant les éléments qui régissent le comportement individuel et les relations humaines. Dans l'historiette ci-après intitulée *Cocorico*, celle-ci a rapport à «la difficulté de communiquer». Par ailleurs le ou les objectif(s) linguistiques sont soulignés (ce dialogue illustre l'utilisation de différents pronoms —indéfinis, relatifs, compléments—) ainsi que l'objectif «jeu théâtral» qui indique quelques orientations de travail. Ici, il s'agira, par exemple, de procéder à une improvisation autour de la relation médecin-patient. Voici donc notre saynète⁷:

Le médecin.—Alors, quel est le problème?

La Femme, à son mari.—Dis-le, toi. Dis ton problème au docteur.

Le Mari.—Cocorico!

La Femme.—Voyez vous-même, docteur. Mon mari ne dit plus que «cocorico».

Le Médecin.—Vous avez fait des analyses?

La Femme.—Elles sont normales, docteur. Analyse de sang, analyse d'urine, analyse d'hormones, tout est normal. Il paraît que ça ne vient pas du corps, docteur. Ça vient de là-haut. On nous a dit d'aller voir un psy, un psyco, un psychoco...

Le Mari.—Cocorico!

La Femme.—Tais-toi donc! Tu embrouilles tout. Oh, il me rendra folle, vous savez, docteur.

Le Médecin.—Du calme, je vous en prie. Voyons, coco... pardon, comment tout cela a-t-il cocommencé?

La Femme.—Un soir, au dîner.

Le Médecin.—Quel menu?

La Femme.—Du coq au vin.

6 HINGLAIS, S. - LIBERMAN, M., *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, Paris, Retz (Expression théâtrale adolescents / adultes), 2002.

7 *Ibid.*, pp. 58-61.

- Le Médecin.—Fâcheuse coïncidence.
 La Femme.—Vous dites? Coïn... Coïn... quoi?
 Le Mari.—Cocori...
 La Femme, à son mari.—On ne t'a rien demandé. Ferme ton bec une fois pour toutes.
 Le Médecin.—Allons, allons, ne nous énervons pas. Avez-vous des animaux chez vous?
 La Femme.—Oui, un chat qui s'appelle Coco et un chien qui s'appelle Ricochet, surnommé Rico. C'est terrible! Quand mon mari me parle, ils accourent tous les deux.
 Le Médecin.—Est-ce que votre mari est très attaché à sa mère?
 La Femme.—Pensez donc! Quand il était petit, elle ne le lâchait pas d'une semelle. C'était «mon coco» par ci, «mon coco» par là...
 Le Médecin.—Et maintenant?
 La Femme.—Toujours «mon coco».
 Le Mari.—Cocorico!
 La Femme.—Vous l'entendez? Ça le touche beaucoup.
 Le Médecin.—Est-ce qu'elle s'inquiète de l'état de son fils?
 La femme.—Non, elle lui trouve bonne mine.
 Le Mari.—Cocorico!
 Le Médecin.—Qu'est-ce qu'il veut dire?
 La Femme.—Ça veut tout dire, docteur. Vous croyez que c'est grave?
 Le Médecin.—Oui. Complexe de supériorité.
 La Femme.—Que faire?
 Le Médecin.—Supprimer d'urgence le chat, le chien, la mère et le coq au vin.
 La Femme.—Mon Dieu! C'est toute ça vie, ça.
 Le Médecin.—Madame, il faut tuer le mal, ou bien il finit par vous tuer.
 La Femme, à son mari. Tu entends, chéri? Tu entends? il veut te tuer, te tordre le cou comme à un vulgaire poulet! Non mais! Pour qui nous prenez-vous? On n'est pas des bêtes, tout de même! Assassin!
 Le Mari.—Coco... Cocoriri... Cocori...
 La Femme.—Voilà! Sous le coup de l'émotion, il ne peut plus trouver ses mots. Du beau travail que vous avez fait, Monsieur le docteur!
 Le Médecin.—Madame...
 La Femme.—On ne traite pas les gens ainsi. Il ne manquerait plus qu'il perde la parole, mon pauvre mari... Viens chéri, partons.
 Le Mari.—Coco... Coco... Coco...
 La Femme.—oui, oui, je sais, cocorico... ne t'inquiète pas... cocorico.
Elle sort avec son mari en cocoricotant.

L'improvisation

Pour commencer, l'improvisation est un excellent moyen d'aborder le texte par le biais de la créativité, alors qu'une mémorisation trop hâtive crée des réticences et limite les interprétations. Une fois choisi le thème de l'improvisation (en rapport avec le dialogue), nous laisserons les participants travailler en petits groupes, échanger leurs idées, improviser entre eux. Le professeur-animateur peut alors intervenir, allant d'un groupe à l'autre pour répondre aux questions, corriger les fautes de langue ou bien encore encourager les idées timides.

Des idées de lecture

Ensuite, une lecture silencieuse individuelle donne à chacun le temps d'apprivoiser le texte. Mais une lecture collective est encore plus recommandée: pour associer texte, parole et mouvement, la lecture peut se pratiquer en se déplaçant, par exemple, les participants marchant en tous sens. L'un d'eux lit une réplique à voix haute et touche, au passage, l'épaule d'un autre participant qui enchaîne alors avec la réplique suivante puis touche l'épaule d'un autre et ainsi de suite. D'autre part, le professeur pourra lire chaque réplique comme on donne une phrase musicale, reprise par les participants tous ensemble. C'est le moment de la mise en place du rythme et des respirations du texte. Le groupe est divisé en deux chœurs, placés face à face: chaque groupe se charge des répliques d'un personnage. On procèdera à une nouvelle lecture à voix haute, à la suite du professeur, qui varie le plus possible les intonations (colère, timidité, nervosité, mépris, fatigue, etc.), sans rapport nécessaire avec le sens des répliques. Ce décalage entre le ton et la signification des mots rend le texte surprenant et retient l'attention. On devra finalement revenir à une lecture «neutre», par petits groupes, sans aucune intonation, pour se distancier du texte. Par ailleurs, on stimulera la mémoire sensorielle, par l'incitation au souvenir de bruits, d'odeurs, de formes, de couleurs, de textures. Partant de là, on encouragera les participants (groupés par deux) à imaginer très précisément un lieu, une atmosphère, et des personnages. Plus il y aura de détails précis, plus il sera facile d'entrer dans le dialogue, et de le faire vivre. On se demandera par exemple quelle est l'atmosphère du lieu où se trouvent les personnages, l'heure qu'il est, comment ils sont habillés, s'ils portent des lunettes, l'âge qu'ils ont, d'où ils viennent, quel est leur passé, etc. Les participants choisissent ensuite d'interpréter A ou B. En duo, ils lisent à voix haute le dialogue, le professeur passant de groupe en groupe pour stimuler une lecture expressive.

Retour à l'improvisation et analyse

Dans une phase finale, le texte est à nouveau laissé de côté pour retourner à l'improvisation: il s'agira de jouer ce qui s'est passé entre-temps, dans la partie non dite de l'histoire. Toujours par groupe de deux, les participants préparent leurs improvisations. Pour faciliter le déroulement du processus d'improvisation, on demandera aux étudiants de fixer clairement le début, le développement et la chute de leur scène. Chaque duo joue son improvisation devant les autres réunis. La parole est donnée aux spectateurs et aux acteurs pour faire ressortir une critique constructive du travail de recherche. Arrivés à ce stade, les participants ont suffisamment mûri le texte pour le mémoriser, s'ils le souhaitent, et le jouer en représentation.

Analyse de la représentation étrangère dans la description scolaire

Certains aspects socioculturels sont à prendre en compte et à commenter à propos du texte. La saynète proposée, *Cocorico*, a trait à la relation classique patient-médecin, avec tout ce que comporte pour les profanes le jargon médical, la position dominante du médecin face au patient qui, du moins, est souvent perçue de cette manière. On pourra avec les étudiants discuter des rapports que les espagnols et les français entretiennent avec la médecine, étant donné que chaque pays a ses priorités et ses habitudes. D'autre part, dans cette histoire qui a lieu dans un cabinet de consultation médicale et dont l'action est jouée par trois personnages, le médecin, la femme et le mari. Celui-ci est affecté d'un mal étrange: il ne peut que prononcer l'onomatopée «cocorico». Cette originalité d'élocution n'est pas sans rappeler la pièce de Ionesco *Jacques ou la soumission* où Roberte, la jeune promise de Jacques, parle à ce dernier d'un monde uniformisé et, à son avis, «merveilleux», où tout est exprimé de la même manière à l'aide du mot «chat». D'autre part, ce genre de relation médecin-patient a souvent été évoqué au théâtre. Qu'on se rappelle par exemple du docteur *Knock* de Jules Romains ou des dialogues des *Exercices de diction et de conversation française pour étudiants américains* d'E. Ionesco, intitulés *Chez le docteur* et *Chez le médecin vétérinaire*. Comme en témoignent notre saynète et *Chez le médecin* de Ionesco, ce sont surtout les femmes —et aussi les seniors— qui consultent le plus le médecin. En ce qui concerne l'animalisation du mari en coq, le choix de l'animal n'est évidemment pas gratuit. Le coq est surtout utilisé à l'étranger pour évoquer la France, notamment comme emblème sportif. À ce propos, il serait intéressant d'informer les étudiants que le coq apparaît dès l'antiquité sur des monnaies gauloises à la suite d'un jeu de mots, le terme latin «gallus» signifiant à la fois coq et gaulois. Ce n'est donc pas par hasard que

l'auteur Sylvaine Hinglais l'a introduit dans des textes destinés à l'enseignement du français et plus particulièrement du FLE. Malgré la référence à l'animal pour qualifier l'attitude d'un homme qui prétend séduire les femmes par son apparence avantageuse —exemple: «c'est un vrai coq», «un petit coq de village»—, il s'agit d'un animal dépourvu de force et plutôt mal considéré —exemple: «avoir des jambes de coq», grêles, «être rouge comme un coq», très rouge de honte, d'embarras—. Dans notre cas, on a plutôt affaire à un «coq en pâte» bien choyé par sa mère qui l'appelle «mon coco» et «cuvé» par sa femme qui ne le laisse ni même pousser un cocorico! Le dénouement de l'histoire est provoqué par un malentendu survenu à propos de l'expression du médecin qui déclare qu'«il faut tuer le mal (ou bien il finit par vous tuer)», et que la femme interprète comme «il faut tuer le mâle», ce qui l'induit à répondre effarouchée: «Il veut te tuer, te tordre le cou comme à un vulgaire poulet!».

CONCLUSION

En conclusion, nous observons que l'exploitation de ce genre de dialogues peut se faire dans une perspective pédagogique. Ces documents peuvent être utilisés pour illustrer ou approfondir un point de grammaire particulier. Il existe à ce sujet des *Saynètes et dialogues pour jouer la grammaire française* conçus par le même auteur. Voici comment l'expression de la comparaison y est illustrée:

BÂILLEMENT BESTIAL⁸

Tito et Tati font la queue ensemble.

Tito.—Tu bâilles?

Tati.—Je vais craquer si ça continue, je te jure.

Tito.—Tu es comme moi, trop impatient.

Tati.—Oh, tu es beaucoup plus patient que moi!

Tito.—Non, je suis plus discret, c'est différent. Je me retiens de bâiller devant tout le monde.

Tati.—Plus discret? Tu veux dire moins spontané. Moi, je bâille quand j'en ai envie.

Tito.—Tu pourrais bâiller plus élégamment. Tu bâilles comme un hippopotame.

Tati.—C'est-à-dire?

⁸ HINGLAIS, S., *Saynètes et dialogues pour jouer la grammaire française*, Paris, Retz (Expression théâtrale), 1991, pp. 34-35.

Tito.—Aussi bruyamment qu'un hippopotame.
 Tati.—Tu pourrais trouver mieux comme animal.
 Tito.—Je ne vois pas de meilleure comparaison.
 Tati.—Pour moi, c'est la pire, j'ai horreur des hippopotames.
 Tito.—Dis donc, tu deviens de plus en plus susceptible, ces derniers temps.
 Tati.—Et toi de moins en moins marrant, etc.

Mais ces dialogues ne se limitent pas à l'étude grammaticale. Ils ont été conçus pour être joués. Aussi, dans une perspective théâtrale, ils ouvrent le champ au travail de mémorisation et de diction qui va de pair avec une pratique personnalisée et créative de la langue. Mémoriser, au terme du processus auparavant décrit, et apprendre à bien dire feront assimiler d'autant mieux les difficultés de la langue.

Le mime

Une autre activité, qui s'intitule «Avec le mime, à tour de rôle»⁹, invite les participants à créer oralement une histoire par le biais de l'observation et de l'imitation, et où l'expression corporelle et l'utilisation de l'espace vont contribuer au processus créatif. Ces récits créés oralement pourront faire l'objet d'une transcription par écrit.

Cinq groupes de deux, préalablement numérotés, devront sortir de la classe. Le professeur racontera —en français— le scénario d'une histoire courte au premier groupe; ensuite celui-ci devra mimer au groupe suivant l'histoire racontée, sans rien ajouter ni rien enlever au contenu de l'histoire; le deuxième groupe devra à son tour mimer l'histoire au troisième groupe. Cette opération se répétera jusqu'à ce qu'on arrive au dernier groupe. Une fois que les mimes auront été successivement présentés, le dernier groupe devra interpréter le mime qu'il a observé; les autres groupes procéderont de la même manière jusqu'à ce qu'on arrive au groupe initial qui racontera l'histoire qui aura servi de base à la création de cinq autres histoires. De cette façon des écarts sémantiques découleront des successives interprétations du mime initial, et les étudiants vérifieront rapidement, lorsqu'ils remonteront le courant de l'histoire, comment peu à peu les différentes versions cernent avec plus de précision l'histoire originale. Voici l'histoire de base que nous avons proposée:

⁹ CAÑAS, J., *Hablamos juntos* (Guía didáctica para practicar la expresión oral en el aula), Madrid, Cuadernos Octaedro, 1997, pp. 57-58.

ADAM A BESOIN D'UNE COMPAGNE

Dieu est assis sur un nuage et contemple sa Création. En bas, Adam, qui s'ennuie beaucoup, passe son temps à jouer aux cartes. Au milieu du Jardin de l'Éden, l'arbre du Bien et du Mal, dont le vent berce doucement les branches, domine tout. Soudain, Adam prenant son courage à deux mains va rendre visite à Dieu, et avec des gestes très suggestifs (il dessine des courbes et encore des courbes), il lui demande de lui accorder une compagne. Quand le créateur croit comprendre, celui-ci descend de son nuage, touche l'arbre de son doigt tout-puissant, et celui-ci se transforme en une merveilleuse, curviligne et exubérante... vache. Évidemment, l'animal n'est pas la compagne souhaitée par Adam, ce qui entraîne les ripostes du premier homme. Alors, Dieu croit maintenant comprendre ce qu'Adam lui demande. Cet être n'est décidément jamais satisfait. Il touche la vache de son doigt, et celle-ci se transforme en une gracieuse et folâtre... petite grenouille. Nouvelle déception d'Adam. Dieu, qui entend à tout prix rectifier son erreur, touche la grenouille... et cette fois-ci, oui: Ève fait son apparition. Il s'agit d'une femme très attirante et Adam en est abasourdi: il n'avait jamais rien vu d'aussi beau... Peu à peu, Adam change d'expression et passe de la surprise au désir. Quand Ève se rend compte des intentions d'Adam, elle prend ses jambes à son cou; le premier homme en fait de même et court à sa poursuite...

CONCLUSION GÉNÉRALE

Avec cette présentation d'une série d'exercices techniques et de jeux dramatiques qui reflètent l'application du théâtre à l'enseignement des langues, notre objectif était de souligner le soin qui, à notre avis dans cette discipline, doit être accordé à la mise en place de stratégies didactiques favorisant les droits interprétatifs des étudiants; car, comme le souligne Geneviève Zarate, «comprendre une réalité étrangère, c'est expliciter les classements propres à chaque groupe et identifier les principes distinctifs d'un groupe par rapport à un autre»¹⁰. Nous souhaitons que l'espace théâtral, par le biais de son rôle médiateur, invite nos élèves à adopter et/ou à critiquer cette nouvelle langue et culture, mais surtout à le faire à partir de critères qui seront les leurs et qui ne leur auront pas été imposés. Nous espérons du même coup que cette formation parallèle puisse contribuer à leur faire découvrir les rouages de la langue française, de manière vivante, par le jeu, la communication et la réflexion.

¹⁰ ZARATE, G., *Représentation de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier, coll. «Crédif/Essais», 1995, p. 37.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOGAARDS, P., *Aptitude et affectivité dans l'apprentissage des langues étrangères*, Paris, Hatier/Didier, coll. «LAL», 1991.
- CAÑAS, J., *Hablamos juntos* (guía didáctica para practicar la expresión oral en el aula), Madrid, Octaedro, 1997.
- HÉRIL, A. - MÉGRIER, D., *Entraînement théâtral pour les adolescents* (à partir de 15 ans), Paris, Retz, 2001.
- HINGLAIS, S., - LIBERMAN, M., *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, Paris, Retz, 1991.
- HINGLAIS, S., *Saynètes et dialogues pour jouer la grammaire française*, Paris, Retz, 1991.
- ZARATE, G., *Représentation de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier, 1995.

8. EL ESPACIO EN LA LINGÜÍSTICA
L'ESPACE DANS LA LINGUISTIQUE

RIQUEZA SEMÁNTICA DE LOS NOMBRES DE LOS ESPACIOS URBANOS

ANNA-MARÍA CORREDOR PLAJA
Universitat de Girona

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta comunicación es completar dos trabajos anteriores¹ realizados a partir del corpus de topónimos urbanos de Les Saintes-Maries de la Mer (Bouches-du-Rhône) aportando una serie de reflexiones, por una parte en torno al concepto de topónimo como nombre propio, y por otra, sobre la función que tienen los nombres de lugar en la transmisión de la cultura, entendiendo el término cultura en su sentido más amplio. Hay que precisar que el corpus utilizado contiene sólo los nombres de las vías públicas, quedando por consiguiente excluidos otros topónimos relacionados igualmente con el espacio urbano como son los nombres de edificios o de monumentos.

En una publicación ya vieja, pero no por ello menos vigente², E. Moreu-Rey reclamaba el estudio de los topónimos urbanos, parcela de la onomástica olvidada según él por los lingüistas, y lo hacía precisamente aludiendo a la «riqueza semántica e histórica» que constituyen. Más recientemente, y

1 «Les toponymes urbains: un moyen d'apprendre la langue et la culture», in *II Jornades de Llengües Estrangeres*, Girona, Departament d'Ensenyament, 1996, pp. 101-105; «Els topònims de Les Santes Maries de la Mar: una manera de mantenir vives la llengua i la cultura provençals», in *Societat d'Onomàstica. Butlletí Interior*, n° LXXII, 1998, pp. 50-56.

2 MOREU-REY, E., *Toponímia urbana i onomàstica vària*, Palma de Mallorca, Moll, 1974.

haciendo referencia a un contexto mucho más amplio, ya que se engloban a todos los nombres de lugar, leemos en el primer número del *Bulletin d'Information Toponymique à l'intention des pays ayant le français en partage*:

Les noms géographiques, au-delà de leur utilité pratique pour la localisation des millions de lieux qui composent la surface terrestre et pour l'orientation des personnes qui y vivent, constituent une réserve de mémoire collective qui conserve des éléments précieux de l'héritage culturel des nations³.

Tanto los términos «riqueza semántica» de Moreu-Rey como «reserva de memoria colectiva» del *Bulletin d'Information Toponymique* nos llevan a considerar que los topónimos van mucho más allá de la función meramente denotativa que algunos lingüistas han atribuido al nombre propio (evidentemente, en lo que sí se está de acuerdo es en que los topónimos son nombres propios). No es la finalidad de esta comunicación exponer las múltiples teorías elaboradas acerca de la distinción entre un nombre común y un nombre propio y de las cuales el mismo Moreu-Rey⁴ citando a F. Brunot y a J. Ferrater Mora, subraya el carácter de indefinición. Sin embargo, en un primer momento, queremos basar nuestra reflexión en las teorías de algunos autores que, desde el campo de la toponimia, han aportado sus ideas acerca de la especificidad de los nombres propios topónimos. Con ello pretendemos, por una parte, entender mejor la relación del léxico de la toponimia con el sistema lingüístico al cual está integrado y, por otra, reconocer el valor semántico y extralingüístico del corpus seleccionado.

LA RELACIÓN TOPÓNIMO / NOMBRE COMÚN

Según Moreu-Rey⁵ un topónimo es «un nombre propio que sirve para distinguir un lugar preciso y único en un contexto dado (paraje, partida, monte, montaña, peña, río, barranco, camino, calle, monumento, pueblo, ciudad, etc.)». Esta definición puede parecer, aparentemente, simplista y se puede caer fácilmente en el error de considerar a un nombre de lugar como un simple apelativo, puramente denotativo, y desprovisto de contenido semán-

3 COMMISSION NATIONALE DE TOPONYMIE DE FRANCE / CANADA / QUÉBEC, in *Bulletin d'Information Toponymique à l'intention des pays ayant le français en partage*, n° 1, p. 7.

4 MOREU-REY, E., «Tipología toponímica», in *Materials de Toponímia I*, València, Universitat de València, 1995, p. 45.

5 *Ibid.*, 1995.

tico. Veremos a continuación que, teniendo en cuenta que los topónimos son signos lingüísticos, a la fuerza hay que reconocer que poseen un significado.

Un gran investigador del campo de la toponimia, M. Trapero, refiriéndose a la fragilidad de la barrera que separa nombres comunes y nombres propios, señala efectivamente que al nombre propio se le han atribuido tradicionalmente una serie de características, entre las cuales la de ser denotativo y no connotativo.

Y uno de los dogmas que ha pesado sobre el nombre propio es que (en terminología moderna) no *significa*, que sólo *designa*, es decir, que sólo identifica los objetos a los que nombra; o dicho de otra manera, atendiéndonos a la célebre solución de J. S. Mill: que los nombres propios no son connotativos, sino simplemente denotativos, que no implican ningún atributo, que no sirven sino para señalar aquello de lo que se habla, pero sin decir nada sobre ello⁶.

Trapero propone precisamente el campo de la toponimia como ejemplo para poner a prueba la capacidad semántica del nombre propio. Según este autor, un topónimo, que ha sido creado según las normas de una lengua concreta, es originariamente tan transparente como cualquier otro nombre de esa lengua. De manera que se puede decir que, en el momento de su creación, un topónimo no es más que un nombre común al que se le exige que tenga otro uso. Trapero⁷ cita a Marsá⁸, que habla de «uso común» y «uso propio» de los sustantivos, y afirma que el hecho de que se pueda producir tan fácilmente el trasvase del primero al segundo (se puede encontrar un sustantivo común utilizado también como antropónimo o como topónimo) «es síntoma de que entre ellos ni hay tantas diferencias ni éstas se corresponden con marcas lingüísticas fijas y sistemáticas». Sin embargo esto no quiere decir que todos los topónimos actuales sean transparentes: en cualquier corpus encontramos siempre algún nombre del cual no entendemos el significado.

EVOLUCIÓN Y ESTUDIO DE LOS TOPÓNIMOS

Los territorios, igual que las lenguas que en ellos se hablan, sufren transformaciones: cuando un pueblo se instala en un lugar y progresivamente va

6 TRAPERO, M., «Sobre la capacidad semántica del nombre propio», in *El Museo Canario*, nº 51, 1996, pp. 337-353.

7 TRAPERO, M., *Para una teoría lingüística de la toponimia*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1995, pp. 338-339.

8 La cita es de MARSÁ, F., «Vida del nombre propio», in *El cambio lingüístico en la Rumania*, Lleida, Virgili-Pagès, 1990, pp. 43-60.

imponiendo su lengua, los nombres de lugar originarios siguen siendo vigentes pero a medida que pasa el tiempo dejan de ser comprensibles para los nuevos usuarios, que hablan una lengua diferente. Y no sólo dejan de ser comprensibles, sino que, conforme van pasando las generaciones, puede ocurrir que también se vayan alterando gráficamente. De manera que, como lo explica Trapero⁹, los topónimos pierden la «lectura» que tenían en su sistema lingüístico propio y se convierten en palabras doblemente arbitrarias: desde el punto de vista de la relación significante / significado y por el hecho de que pertenecen a un sistema lingüístico diferente al de los hablantes que los ha conservado. En la misma línea se expresa otro investigador de la toponimia, R. Amigó:

Estos nombres se heredan, de generación en generación, como si fueran intocables, y aunque la lengua del pueblo haya ido evolucionando hasta conocer cambios substanciales, estos nombres de lugar, significativos, se han conservado. Las nuevas culturas lingüísticas adquiridas por los pobladores han dejado de entender qué querían decir las palabras por sí mismas, pero no las han sustituido por otras de nuevas. En todo caso, las viejas maneras de decir han sufrido variaciones fonéticas más o menos acusadas, pero no sustituciones. Con todo eso, se ha producido lo que se llaman palabras fósiles, que se han mantenido incluso perdiendo el significado¹⁰.

De manera que los topónimos, que inicialmente han empezado a existir como términos motivados, es decir, transparentes como cualquier nombre común, pueden convertirse en algunos casos en palabras fósiles al encontrarse «desplazadas» a un sistema lingüístico extraño porque no corresponde al que contenía las normas según las cuales se formaron. Además, hay que tener en cuenta que, de la misma manera que se producen modificaciones a nivel lingüístico, también la realidad cambia, de modo que el referente que existía en el momento de la creación del topónimo es posible que, en algunos casos, haya llegado a desaparecer y, así, el nombre en cuestión puede aparecer vinculado a una realidad que nada tiene que ver con la original: de modo que, de ser un término semánticamente motivado, el topónimo habrá pasado a ser «un término de significación arbitraria. Sin ninguna relación con la realidad designada¹¹». Encontramos en nuestro corpus la Rue du

9 *Op. cit.*, 1995.

10 AMIGÓ, R., Sobre inventaris de noms de lloc. Introducció metodològica, Reus, Centre de Lectura, 1989, pp. 32-33.

11 *Op. cit.*, 1995, p.188.

Grenier-à-Sel, pero el tal granero ya no está, había existido en la época medieval y en él se almacenaba la sal extraída de las salinas de la Camarga: en este caso el referente ha desaparecido pero el nombre sigue teniendo un significado comprensible. No ocurre lo mismo con la Rue des Messorgues o la Androuno de Piluro: en provenzal una «messorgo» es una mentira, es posible que el referente de este topónimo sea una anécdota que ahora ya nadie recuerda; en cuanto al segundo caso, que es nombre de calle pero también de un espacio pantanoso, «piluro», nombre común, es una píldora. La etimología popular relaciona este nombre con la expresión francesa «Quelle pilule!»: efectivamente, el hecho de querer atravesar un terreno pantanoso es algo extremadamente difícil... Como señala R. Gómez Casañ¹², la etimología popular es un fenómeno especialmente frecuente en la toponimia precisamente porque muchos de sus nombres han perdido su antiguo significado.

Refiriéndose también al significado de los topónimos, otro investigador de la toponimia, J. Terrado, habla de un «doble modo de significar» de los topónimos:

La belleza y la utilidad de los topónimos estriba precisamente sobre ese doble modo de significar: el inmediato, su identificación de una realidad, y el mediato, la alusión a unos rasgos descriptivos, a una categorización de los objetos del mundo. Y esos dos modos de significar se superponen. Como sobreponemos a veces un cristal a algunas láminas de papel bien enmarcadas, para preservarlas del paso del tiempo¹³.

Terrado pone así de manifiesto el doble valor de los topónimos como elementos de uso común de una comunidad determinada y como testimonios de un pasado lingüístico-cultural determinado. De ahí la vinculación de la toponimia con la etnografía lingüística, propuesta, entre otros, por M. Casado Velarde¹⁴, que considera los topónimos como elementos ligados a la civilización y a la historia de los pueblos: «El topónimo tiene, en sus orígenes, una significación para la comunidad, significación que lo convierte en instrumento útil y práctico para la designación de una realidad concreta». En

12 GÓMEZ CASAÑ, R., «El nombre propio en la gramática: su necesidad de estudio», in *Congrés Internacional de Toponímia i Onomàstica Catalanes*, València, Universitat de València, 2002, pp. 769.

13 TERRADO, J., *Metodología de la investigación en toponimia*, Zaragoza, L'Autor, 1999, p. 17.

14 CASADO VELARDE, M., *Lenguaje y Cultura*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 83.

este sentido, Trapero¹⁵ habla de «léxico patrimonial», como término que tiene que ser entendido en el sentido sincrónico (uso actual de los topónimos) y en el diacrónico (resultado de un solapamiento de estratos lingüísticos y culturales). Terrado¹⁶ compara los topónimos a cristales transparentes a través de los cuales podemos entender cómo una comunidad hablante ha interpretado el medio en el que se ha desarrollado. Desde este punto de vista, un topónimo sería pues tan valioso como un objeto, una piedra o cualquier rastro de una civilización.

Muy acertadamente, Moreu-Rey¹⁷ precisa la necesidad de estudiar los topónimos en relación con su contexto social y lingüístico y teniendo en cuenta su etimología. Por etimología se entiende el análisis de las causas y circunstancias de su creación (factores que han permitido, favorecido u obligado la generación de un nombre de lugar). Así, de la misma manera que el significado de cualquier palabra de la lengua depende de una serie de factores, como pueden ser el momento y el lugar en el que es enunciada, el enunciador, la intención de éste, etc. el significado de un nombre de lugar dependerá del resultado obtenido después de analizar sus condiciones de creación.

En la misma línea se expresa Trapero cuando sugiere la necesidad de apoyarse en otras ciencias para intentar esclarecer el significado de un topónimo:

...la respuesta no puede hallarse sólo en la lingüística, sino que se ha de recurrir unas veces a la historia, otras a la geografía, otras a la botánica, y otras a las tantas ramas del saber que tienen parcelado lo que en toponimia se da junto y sin distinción». Así pues, bien se puede decir que la toponimia representa un cruce de caminos en el que se enlazan diferentes materias, su carácter interdisciplinario no hace sino enriquecer y motivar su estudio¹⁸.

Naturalmente, recorrer la historia de un topónimo no siempre es posible: se pueden hacer fácilmente indagaciones y obtener óptimos resultados cuando se trata de topónimos relativamente recientes, pero la cuestión es más complicada cuando nos enfrentamos a nombres pretéritos que han sufrido múltiples transformaciones. No hay que olvidar que la encuesta oral es una parte indispensable en todo el proceso de recuperación / interpreta-

15 TRAPERO, J., *Para una teoría...*, *op. cit.*, 1995, p. 173.

16 Cf. TERRADO, J., 1999.

17 Cf. MOREU-REY, E., *op. cit.*, 1995.

18 TRAPERO, J., *op. cit.*, 1995, p. 29.

ción de un nombre de lugar: el hecho de que el nombre haya desaparecido de la memoria popular supone, de entrada, un obstáculo importante¹⁹.

LOS TOPÓNIMOS URBANOS

Hasta ahora nos hemos referido a los topónimos, usando este término en general. Partimos de la idea de que las observaciones realizadas anteriormente son válidas para todos los tipos de topónimos: los macrotopónimos y los microtopónimos²⁰, los nombres del medio físico y los del medio natural, los nombres de ciudad y los de sus calles. Nos centraremos ahora en estos últimos.

Cuando hablamos de nombres de calles se nos aparece al instante la imagen de un plano desplegable conteniendo un croquis de las vías públicas completado con su nomenclátor de calles y plazas, una lista de los edificios principales y otras informaciones de interés para nuestra visita al pueblo o ciudad (nombres y direcciones de hoteles, restaurantes, locales de ocio, etc.). Descubrimos inmediatamente la parte práctica de la cosa: nos resulta imprescindible referirnos a los nombres de las calles para desplazarnos mínimamente por la población; tomamos conciencia de que los nombres de las calles identifican, diferencian y delimitan los espacios urbanos a la vez que ayudan a orientarnos. Pero pocas veces nos preguntamos qué significa el nombre de esa calle a la que quizás hemos llegado por casualidad o si hay alguna razón especial por la cual se la ha bautizado así. Y sin embargo sólo si sentimos esa curiosidad podremos acceder a la enorme riqueza que encierra esa lista de nombres.

Centrándonos en nuestro corpus, una primera cosa llama la atención: se trata de la presencia de la lengua provenzal en la mayoría de los topónimos. En algunos casos el provenzal se combina con el francés (Rue Négo Biou), en otros, el topónimo está escrito íntegramente en provenzal (Androuno dou Taute) o íntegramente en francés (Rue de l'Étang). Concretamente, del total de 123 topónimos del núcleo urbano, 107 van precedidos de las palabras *rue*, *ruelle*, *place*, *placette*, *avenue*, *passage*, *impasse*, *chemin*, que se combinan

19 Sobre la necesidad de practicar la encuesta oral en cualquier investigación onomástica y su metodología se puede consultar el artículo: TERRADO, J., «La encuesta oral», in *Materials de Toponímia I*, València, Universitat de València, 1995.

20 Algunos autores, entre ellos Moreu-Rey, están en contra de la distinción entre macrotopónimos y microtopónimos, argumentando la frontera frágil que les separa: un nombre puede haber sido microtopónimo en el pasado y macrotopónimo en la actualidad, de la misma manera que algunos macrotopónimos actuales pueden convertirse en microtopónimos en un futuro más o menos lejano.

con otras palabras tomadas del francés o del provenzal; el resto, 16, van precedidos de las palabras provenzales *carriero*, *androuno*, *plaço*, y estos tres términos acompañan siempre palabras provenzales.

De entrada, pues, pasando revista rápidamente al nomenclátor de calles, o simplemente paseando, uno ya puede tomar conciencia de la presencia de dos lenguas: es un primer rasgo cultural que se manifiesta de manera espontánea, los topónimos urbanos cumplen su función de acercarnos a la realidad lingüística de la zona y pueden despertar el interés por conocer más cosas de esa realidad. Es ahí cuando empezamos a preguntarnos sobre el porqué de los nombres²¹. Es ahí cuando tenemos que recurrir a la historia, a la botánica, a la geografía, a la literatura... y, por supuesto, a los informadores locales.

En el corpus analizado encontramos nombres que contienen referencias geográficas: la Rue lou Prouvenço nos sitúa en una región concreta, l'Avenue de la Plage nos informa de que estamos cerca del mar, l'Avenue d'Arles nos sitúa cerca de esta ciudad. Luego están una serie de nombres que designan extensiones de agua u otras características del territorio: la Rue des Launes, Androuno dou Taute, Rue di Mountillo, Rue Négo Biou; es en este apartado donde encontramos nombres como Consecaniero, Massoucles, Baudu, Brazinvert, que son doblemente topónimos, ya que antes de ser nombres de espacios urbanos ya lo eran de otros espacios situados en los alrededores del núcleo urbano. La toponimia urbana también recoge los nombres de los vientos que soplan en la Camarga: Carriero dou Labé, Passage Aguieloun, Carriero dou Vent dou Souleu, etc.; y los nombres de la flora y de la fauna: Passage de la Gacholo, Rue des Saladelles, Rue des Flamants, Chemin des Macreuses, etc.; y aspectos relacionados con el «culto» a los toros y a los caballos: Rue de l'Abrivado, Rue de la Ferrade, Rue de la Bourgino, Rue des Razeteurs, etc.; y diferentes colectivos: Place des Gitans, Rue des Pêcheurs, Rue des Pénitents-Blancs, etc.; y construcciones: Place des Remparts, Rue du Château d'Eau, Chemin du Pont-Blanc, etc.; y luego hay un número importante de nombres que contienen antropónimos relacionados con la literatura, la pintura, la música, la política, la historia (más o menos reciente): Avenue Frédéric Mistral, Rue Paul Hermann, Place Esprit Pioch, Place Farfantello, rue des Quatre-Maries, etc.

Como en cualquier corpus de topónimos, en el de Les Saintes-Maries de la Mer también encontramos algunas figuras retóricas (metáfora, metonimia,

21 Remito a mi trabajo anterior (CORREDOR PLAJA, A-M., «Els topònims de Les Santes Maries de la Mar: una manera de mantenir vives la llengua i la cultura provençals», in *Societat d'Onomàstica*. *Bulleti Interior*, nº LXXII, pp. 50-56, en el cual están explicados todos los tonónimos urbanos de Les Saintes-Maries de la Mer.

sinécdoque, hipérbole...). Veamos algunos ejemplos: Plaço dou Manjo-Fango: «manjo-fango» (comedor de barro) es el nombre con el que se conoce al viento frío y seco del norte; Carriero dou Vent di Damo, viento de las señoras: se trata de la brisa marina (y también está la Place de la Brise); Rue du Crin Blanc: referencia a los caballos; Rue de la Bourgino: la «bourgino» es una cuerda que forma parte de un juego que se practica con los toros; Plaço di Peto Carrado, título de una vieja canción provenzal; Carriero dou Vent dou Souleu: es el viento del este, que sigue el curso del Sol; Rue Jarjaïe, literalmente, «mala semilla»: son los adolescentes impetuosos (y a veces imprudentes) que corren por delante de los toros; Place Farfantello, pequeña mariposa: era el sobrenombre de Henriette Dibon, poetisa de la población.

CONCLUSIONES

Hemos abordado la problemática que presenta el estudio diacrónico de los topónimos y hemos querido insistir en la idea de que son, o han sido, significativos. Los topónimos responden a la necesidad de dar nombre a los espacios: como lo apunta J. Tort²² esta necesidad es constante e ineludible en la sociedad actual, donde cada día surgen nuevos espacios que hay que individualizar. El corpus que ha servido de base a las reflexiones expuestas demuestra que, más allá de su carácter meramente funcional, los nombres de lugar contienen un potencial extralingüístico que los convierte en testimonios de una manera de organizarse e integrarse en el territorio, en este caso, urbano. Volvamos a las expresiones «memoria colectiva», «riqueza semántica», que mencionábamos en la introducción, o a la expresión de Trapero «léxico patrimonial»: los topónimos son elementos de la lengua compartidos por toda una comunidad, de uso común, con una terminología popular. De ahí su gran valor: hay que aprovechar su potencial extralingüístico haciendo que sean portadores de los valores culturales de la comunidad. Actualmente, se están cometiendo en todas partes auténticas aberraciones toponímicas. Por una parte, es necesario estudiar y preservar los topónimos pretéritos, los genuinos, aquellos que se han transmitido de generación en generación, pero por otra hay que estar muy alerta ante las nuevas creaciones si queremos que ctales sigan cumpliendo con su función de designar y significar.

22 TORT I DONADA, J., «Algunes reflexions sobre el concepte de topònim», *Actes del XXII Col·loqui de la Societat d'Onomàstica / Butlletí Interior*, nº LXXVII, 1999, pp. 59-72.

1 La négation métalinguistique détruirait tout type de présupposition.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIGÓ, R., *Sobre inventaris de noms de lloc. Introducció metodològica*, Reus, Centre de Lectura, 1989.
- COMMISSION NATIONALE DE TOPONYMIE DE FRANCE / CANADA / QUÉBEC, *Bulletin d'Information Toponymique à l'intention des pays ayant le français en partage*, n° 1.
- CORREDOR PLAJA, A.M., «Els topònims de Les Santes Maries de la Mar: una manera de mantenir vives la llengua i la cultura provençals», in *Societat d'Onomàstica. Butlletí Interior*, n° LXXII, pp. 50-56.
- GÓMEZ CASAÑ, R., «El nombre propio en la gramática: su necesidad de estudio», in *Congrés Internacional de Toponímia i Onomàstica Catalanes*, València, Universitat de València, 2002, pp. 761-777.
- MARSÁ, F., «Vida del nombre propio», in *El cambio lingüístico en la Rumania*, Lleida, Virgili-Pagès, 1990.
- MOREU-REY, E., *Toponímia urbana i onomàstica vària*, Palma de Mallorca, Moll, 1974.
- «Tipologia toponímica», in *Materials de Toponímia I*, València, Universitat de València, 1995, pp. 45-52.
- TERRADO, J., *Metodología de la investigación en toponimia*, Zaragoza, L'Autor, 1999.
- TORT I DONADA, J., «Algunes reflexions sobre el concepte de topònim», *Actes del XXII Col·loqui de la Societat d'Onomàstica/Butlletí Interior*, n° LXXVII, 1999, pp. 59-72.
- TRAPERO, M., *Para una teoría lingüística de la toponimia*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1995.
- «Sobre la capacidad semántica del nombre propio», in *El Museo Canario*, n° 51, 1996, pp. 337-353.
- «La perspectiva semántica en los estudios de toponomástica», in *Congrés Internacional de Toponímia i Onomàstica Catalanes*, València, Universitat de València, 2002, pp. 1083-1088.

APÉNDICE***Nombres de calles y plazas ordenados alfabéticamente*****A**

Abrivado (rue de l')
 Aguieloun (passage)
 Aigrettes (impasse des)
 Alfonso Arnaud (place)
 Alphonse Daudet (rue)
 Ancienne-gare (placette de l')
 Antifo (placette)
 Arles (avenue d')
 Avocettes (rue des)

B

Baptiste Bonnet (rue)
 Barrachine (place de la)
 Bataiolo (carriero di)
 Baudu (passage de)
 Bious (rue des)
 Bourgino (rue de la)
 Brazinvert (carriero de)
 Brise (place de la)

C

Camille Pelletan (rue)
 Capitaine Fouque (rue du)
 Cavidoule (rue de la)
 Charles Gounod (rue)
 Charloun Rieu (rue)
 Châteacu d'eua (rue)
 Chateaubriand (rue)
 Consecaniero (carriero de)
 Corneille (rue)
 Courlis (place des)
 Crin Blanc (rue)

D

Docteur Cambon (avenue du)

E

Échelle (place de l')
 Église (place de l')
 Émile Ripert (rue)
 Esprit Pioch (place)
 Estrambord (place/rue de l')
 Étang (rue de l')

F

Félibres (rue des)
 Ferrade (rue de la)
 Flamants (rue des)
 François Médina (rue)
 Frédéric Mistral (avenue)

G

Gacholo (passage de la)
 Gardians (place des)
 Georges Bizet (rue)
 Gilbert Leroy (avenue)
 Gitans (place des)
 Grégau (plazo dou)
 Grenier-à-Sel (rue du)

H

Henri de Montherlant (place)
 Honoré Pioch (place)
 8 Mai (place du)

I

Impériaux (place des)

J

Jarjaie (rue)
 Jean Aicard (rue)
 Jean Jaurès (rue)
 Jean Moulin (place)
 Jean Roche (rue)
 Joanin Audibert (rue)

Joseph Espelly (rue)
 Jousé d'Arbaud (place)
 Jullian (rue)

L

Labé (carriero dou)
 Lamartine (place)
 Launes (rue des)
 Léo Lélé (rue)
 Léon Blum (rue)
 Léon Gambetta (avenue)
 Levant (carriero dou)

M

Macreuses (chemin des)
 Manades (rue des)
 Manjo-Fango (plazo dou)
 Marcel Carrière (rue)
 Marcel Cerdan (rue)
 Marcel Pagnol (rue)
 Maréchal Leclerc (rue)
 Massoucles (avenue des)
 Messorgues (rue des)
 Miejournaou (carriero dou)
 Miejournaou (carriero dou)
 Milouins (passage des)
 Mireille (place)
 Mistrau (carriero dou)
 Molière (rue)
 Mountillo (rue di)
 Musée (rue du)

N

Négo biou (rue)

P

Pasteur (rue)
 Paul Arène (rue)
 Paul Hermann (rue)
 Pêcheurs (rue des)
 Pénitents-Blancs (rue des)

Peto Carrado (plaçò di)
 Piluro (androune de)
 Plage (avenue de la)
 Portalet (place)
 Pont-Blanc (chemin du)
 Pountau (carriero du)
 Prasniskoff (rue)
 Prouvenço (rue du)

Q

Quatre Maries (rue des)

R

Razeteurs (rue des)
 République (rue de la)
 Remparts (place des)
 René Masson (place)

Révolution (place de la)
 Rièges (rue des)
 Roger Delagnes (rue)
 Roubine-de-la-Ville (rue de
 la)
 Roumanille (rue)

S

Saladelles (rue des)
 Sauvagine (impasse de la)
 Sadi Carnot (rue)

T

Taute (androuno dou)
 Théodore Aubanel (rue)
 Tremountano (plaçò de la)

V

Vaccarès (ruelle du)
 Van Gogh (avenue)
 Vent di Damo (carriero dou)
 Vent dou Souleu (carriero
 dou)
 Vibre (rue du)
 Victor Hugo (rue)
 Vovo (rue/place du)

LA PRÉSUPPOSITION COMME ESPACE MENTAL

MÓNICA DJIAN CHARBIT
JAVIER VICENTE PÉREZ
Universidad de Zaragoza

La présupposition a été initialement considérée comme une information qui devait faire partie des connaissances préalables du destinataire au moment de la réception et de l'interprétation de l'énoncé émis par son interlocuteur. Elle était traditionnellement définie à partir de deux critères: premièrement, la présupposition est l'information commune à un énoncé affirmatif et à ses modalités négative et interrogative. C'est ce qui reste quand on transforme une affirmation en négation¹ ou en question. Si on dit «Marie s'est inscrite en Faculté» on présuppose qu'elle a été reçue à son bac. La transformation négative ou interrogative maintient le même présupposé. Que l'on questionne «Est-ce que Marie s'est inscrite en Faculté?» ou que l'on nie «Marie ne s'est pas inscrite en Faculté» on présuppose que Marie a eu son bac, sauf dans le cas d'une négation métalinguistique du type «Marie ne s'est pas inscrite en Faculté, à partir du moment où elle a raté son bac».

Le deuxième critère de définition concerne les croyances du locuteur vis à vis du savoir de son interlocuteur au moment de l'émission de l'énoncé. Le locuteur doit penser que l'information présupposée, c'est-à-dire ancienne, est déjà connue de son destinataire. En annonçant «Ma femme travaille chez Dior», il prend pour acquis que son interlocuteur est au courant de l'information présupposée, c'est-à-dire que le locuteur est marié.

Si l'on reconnaît d'un côté le manque d'applicabilité du premier critère à tout type d'énoncés —tous les énoncés n'acceptent pas la transformation

négative ou interrogative— on rechasse totalement à partir des années 70 le second critère pour son manque de fiabilité. En effet, en entendant «Ma femme travaille chez Dior», l'interlocuteur n'est pas obligé de savoir préalablement que celui qui parle est marié. Ce dernier peut lui donner en même temps deux nouvelles informations: le lieu de travail de sa femme et son état civil.

La distinction classique posé / présupposé équivalant à «ce qui est supposé ignoré» / «ce qui est supposé connu» est refusée, étant donné que la présupposition peut introduire de nouvelles informations. C'est-à-dire que le locuteur, conscient que son interlocuteur ne possède pas certaines informations, peut tout de même les présupposer dans son énoncé.

Il n'y a qu'une dizaine d'années qu'une double distinction a été établie au sein de la notion de présupposition, rectifiant et complétant cette conception déjà critiquée par ses prédécesseurs. Ainsi, H. Nølke introduit sa nouvelle définition:

Le présupposé est le contenu de l'acte de présupposition.

Le présupposé fort, PP, est une proposition ayant les propriétés conjointes suivantes:

- a) le locuteur croit que PP est vrai,
- b) l'allocutaire croit que PP est vrai.

Le présupposé faible, pp, est une proposition ayant les propriétés conjointes suivantes:

- a) le locuteur croit que pp est vrai;
- b) l'allocutaire ne pense pas que pp soit faux².

Nølke pose deux conditions nécessaires pour qu'un contenu ait le statut de présupposé. Tout d'abord le locuteur doit toujours croire que le contenu de son acte de présupposition est conforme à la réalité. Quant à la seconde condition, elle admet une double possibilité: ou bien l'allocutaire croit que le contenu présupposé par son locuteur est vrai, parce qu'il le connaît déjà, ou bien il ne possède pas cette information mais tout au moins il est prêt à l'accepter. S'il pensait que le contenu présupposé était faux il ne l'accepterait pas et la présupposition serait inexistante.

La définition de Nølke nous fait réfléchir à la considération initiale des présupposés comme conditions d'emploi des énoncés. La notion de présupposition est née comme condition d'emploi logique: un énoncé dont les pré-

² NØLKE, H., *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Louvain-Paris, Peeters, 1994, p. 126.

supposés seraient faux n'aurait pas de valeur logique. Ainsi, en lisant «La reine d'Italie a été reçue la semaine dernière par le roi de France», on ne pourra attribuer à cet énoncé une valeur de vérité concrète: il ne peut être qualifié ni de vrai ni de faux parce qu'il n'existe actuellement ni reine d'Italie ni roi de France.

Plus tard, la présupposition a été considérée, d'un point de vue pragmatique, cette fois-ci, comme une condition qui doit être accomplie pour que l'énoncé puisse être utilisé correctement dans une situation de communication, pour la réalisation «heureuse» de l'acte de parole que l'énoncé prétend accomplir³. C'est cette dernière considération des présupposés qui nous intéresse.

La présupposition constitue d'après nous un espace mental qui ne pourra jamais être vide si l'on veut qu'un énoncé soit pertinent. Il doit contenir obligatoirement une information pour que l'acte de parole soit réussi. C'est un élément qui doit faire partie des connaissances des deux interlocuteurs.

Étant donné qu'il est évident que l'information transmise par un locuteur est connue de ce locuteur (sauf dans le cas déviant du mensonge), nous analyserons surtout le cas de l'allocutaire.

L'allocutaire doit connaître l'information présupposée pour que le texte soit significatif. Ou bien cette information est connue préalablement: elle se trouve déjà enregistrée dans sa mémoire (ce qui correspondrait au présupposé fort chez Nølke) ou bien l'allocutaire la reconstruit durant le processus d'interprétation de l'énoncé. Cette seconde possibilité se déclenche automatiquement dans le cas du présupposé faible de Nølke.

Si l'allocutaire considère que l'information présupposée est fautive il va quand même la reconstruire: c'est un acte automatique, car la reconnaissance des présupposés fait partie des capacités linguistiques du sujet parlant. Il va cependant refuser de l'inscrire dans sa mémoire; l'espace mental qui devrait être occupé par ce présupposé n'est pas rempli, cet allocutaire ne tirera pas les conséquences qui auraient dû s'ensuivre et l'énoncé perdra sa pertinence et ne produira aucun effet.

Par conséquent, pour qu'un énoncé soit pertinent et qu'il soit reçu correctement, il doit remplir deux conditions pour l'espace mental des interlocuteurs:

3 C'est la thèse soutenue par l'école d'Oxford.

- 1.° Le locuteur doit connaître l'information présupposée.
- 2.° Ou bien l'allocutaire connaît préalablement cette information, ou bien il est prêt à l'assumer.

O. Ducrot⁴, qui refuse la considération des présupposés comme conditions pour l'emploi correct des énoncés, critique une par une chacune des exigences exprimées juste au-dessus. Il dénonce d'abord l'exigence habituelle de la vérité des présupposés dans le monde réel. Nous laisserons de côté ce point, bien que fondamental pour l'étude de la présupposition en général, car nous ne sommes pas préoccupés par la réalité objective mais seulement par les connaissances et les croyances des interlocuteurs.

Ducrot parle de la présupposition comme un acte de parole. Rappelons qu'il considère qu'un énoncé peut véhiculer deux actes de parole différents, l'acte de présupposition et l'acte marqué par les diverses modalités: affirmation, interrogation, ordre, etc. Il dit par ailleurs que l'acte de présupposition construit le cadre de la parole, soit le cadre de l'autre acte. Il refuse également la première condition évoquée antérieurement selon laquelle le locuteur doit croire à la vérité du présupposé. D'après sa thèse, notre énoncé «Ma femme travaille chez Dior», employé par un locuteur qui n'a jamais été marié, pourrait être proféré pour réaliser un acte d'affirmation. Mais d'après nous, cette affirmation est bien entendu défectueuse parce que, même si c'est au niveau du présupposé, la condition de sincérité pour la réalisation correcte de l'acte d'affirmation est violée et l'énoncé est incorrect. Nous pensons que si le locuteur ne croit pas à la vérité de ce qu'il présuppose, l'acte de présupposition sera insincère et défectueux. Étant donné que cet acte constitue le cadre du discours, le second, c'est-à-dire l'acte d'affirmation dans notre exemple, présentera des imperfections. Donc, pour que l'énoncé du locuteur ait toute sa valeur et ne présente aucun défaut, l'information présupposée doit faire partie intégrante de l'espace mental du locuteur, qui est en rapport direct avec la production de cet énoncé en particulier.

Quant à la seconde condition, Ducrot, aussi bien que nous-mêmes, repoussons l'exigence selon laquelle l'allocutaire doit obligatoirement être connaisseur des informations présupposées, c'est-à-dire croire par avance à leur vérité. En effet, bien souvent les présupposés introduisent de l'information nouvelle que l'interlocuteur apprend pendant le processus d'élocution et simultanément d'interprétation de l'énoncé.

⁴ Cf. DUCROT, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.

Mais Ducrot n'accepte pas non plus la seconde possibilité de cette condition, qui veut que l'allocutaire ne croie pas par avance à la fausseté du présupposé, c'est-à-dire qu'il soit prêt à l'assumer. Examinons de plus près cette possibilité. Reprenons les exemples présentés par Ducrot⁵ qui illustrent absolument son point de vue lorsque l'allocutaire refuse l'information présupposée:

1. Jacques se doute que Marcel viendra.
2. Jacques déteste encore Marcel.
3. Si Jacques avait actuellement une voiture il partirait.

Il affirme que ces trois énoncés comportent les présupposés suivants:

- 1'. Marcel viendra.
- 2'. Jacques a détesté Marcel autrefois.
- 3'. Jacques n'a pas de voiture actuellement.

Contrairement à la conception classique qui définit les présupposés comme des conditions d'emploi, Ducrot maintient qu'un allocutaire qui n'accepterait pas les présupposés 1', 2' et 3' peut encore grâce aux énoncés 1, 2, et 3 avoir une information non-négligeable, à savoir:

- 1''. Jacques pense que Marcel viendra.
- 2''. Jacques déteste actuellement Marcel.
- 3''. Dans l'hypothèse où Jacques a une voiture, il va partir.

Dans ce cas-ci l'espace mental correspondant à cette information présupposée est vide, puisque l'allocutaire ne possède pas l'information, la croyant ainsi fausse. Mais contrairement au cas précédent, il ne va pas vouloir combler ce vide: il la refuse parce qu'il la tient pour fausse.

De toute façon, Ducrot admet qu'un allocutaire qui ne croirait pas à la vérité de ces présupposés ne serait pas non plus enclin à assumer le reste des informations. Pourtant, il affirmera un peu plus loin⁶, à propos de l'acte d'interrogation, que le questionné peut absolument repousser la question en niant ses présupposés. Ainsi, il est possible tout à fait de répondre à «Qui est venu?» ou à «As-tu cessé de fumer?» par «Mais personne n'est venu» ou «Mais je n'ai jamais fumé». Il soutient:

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

[La contestation des présupposés] a une valeur polémique très prononcée, aboutissant à disqualifier l'acte de parole accompli par le locuteur. En déclarant faux les présupposés, on déclare impossible toute réponse à une parole dont la caractéristique majeure est justement d'imposer la réponse⁷.

Il maintient la même position pour ce qui est de l'acte d'affirmation.

Nous acceptons les affirmations de la dernière citation et nous soulignons que l'allocutaire qui refuserait les présupposés refuserait automatiquement l'acte de parole réalisé dans l'énoncé. Cependant nous repoussons absolument la thèse de Ducrot selon laquelle un allocutaire qui refuserait les présupposés d'un énoncé pourrait quand même obtenir une certaine information de cet énoncé. Les deux points de vue énoncés par Ducrot sont tout à fait incompatibles. De telle façon qu'un auditeur qui refuserait un acte de parole pour ses présupposés ne serait prêt à assumer aucune information véhiculée par cet énoncé. En entendant les énoncés 1, 2, et 3 émis par son interlocuteur, le destinataire qui refuserait les présupposés 1', 2' et 3', les croyant faux, même s'il pouvait tirer les informations 1'', 2'' et 3'', ne le ferait jamais de façon effective.

Disqualifier l'acte de parole, c'est finalement —et Ducrot⁸ l'admet— disqualifier l'auteur de l'acte de parole, et son activité énonciative en devient absurde. Dans ces conditions, comment est-il possible d'obtenir une quelconque information!

Refusant les présupposés, l'allocutaire adopte une attitude mentale contraire à l'énoncé. L'espace mental qui devrait être rempli par la présupposition reste vide parce que le destinataire ne voudra pas inscrire l'information dans sa mémoire. L'énoncé n'aura aucun effet et sera considéré comme non-pertinent.

Si, comme on l'a vu, la notion de présupposition était définie à l'origine comme une précondition pour que l'énoncé soit vrai ou faux⁹, définition logique ou sémantique, elle est définie plus tard, d'un point de vue pragmatique: un énoncé présuppose pragmatiquement une information uniquement si, quand cet énoncé est sincère, le locuteur assume cette information et assume que son allocutaire assume de même cette information¹⁰. R.C.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹ Par exemple, STRAWSON.

¹⁰ KARTTUNEN, L., «Presuppositions of compound sentences», in *Linguistic Inquiry*, n° 4, 1973, pp. 169- 194.

Stalnaker¹¹, plus exigeant, ajoute que le locuteur assume ou croit que son audience reconnaît qu'il a ces assomptions ou ces croyances.

Bien plus récemment, J. Moeschler et A. Reboul¹² reconnaissent que si dans la définition logique ce sont les énoncés qui ont des présupposés, dans la définition pragmatique ce sont des personnes. Et ils ajoutent que dans la conception pragmatique la présupposition n'est pas un rapport sémantique entre des propositions logiques, mais un rapport pragmatique entre des énoncés, qui implique un locuteur et son audience. La présupposition ne serait plus une condition nécessaire pour qu'une proposition ait une valeur de vérité mais plutôt une condition pour qu'un énoncé soit proféré correctement dans un contexte déterminé.

D'après ces définitions, la conception pragmatique de la présupposition se base sur la notion de croyance ou de savoir mutuel. Cependant, D. Sperber et D. Wilson¹³ critiquent et repoussent absolument cette notion de savoir mutuel, expliquant que pour qu'une hypothèse, c'est-à-dire une idée que l'individu traite comme une représentation du monde réel, soit vraiment commune aux deux interlocuteurs, pour qu'elle fasse partie de leur savoir mutuel, il ne suffit pas que ces deux interlocuteurs possèdent cette hypothèse, il faut en plus que chacun sache que cette hypothèse fait partie du savoir de l'autre, sinon personne ne serait capable de distinguer ce qui est simplement partagé de ce qui est vraiment mutuel. Mais pour cela «ils doivent formuler des hypothèses de deuxième ordre sur les hypothèses de premier ordre qu'ils partagent; mais ils devront alors s'assurer qu'ils partagent ces hypothèses de deuxième ordre, et pour cela il leur faut formuler des hypothèses de troisième ordre»¹⁴, c'est-à-dire: le locuteur L doit formuler l'hypothèse que son allocutaire A sait que L possède cette hypothèse. De même, l'allocutaire doit formuler l'hypothèse que le locuteur sait que l'allocutaire possède cette hypothèse. Donc, une proposition P est mutuellement connue d'un locuteur L et d'un allocutaire A si et seulement si:

- (I) L sait que P.
- (II) A sait que P.
- (III) L sait (II).

11 STALNAKER, R.C., «Pragmatic Presuppositions» in MUNITZ, M. - UNGER, P. (eds), in *Semantics and Philosophy*, New York, 1974, pp. 197-214.

12 Cf. MOESCHLER, J. - REBOUL, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.

13 Cf. SPERBER, D. - WILSON, D., *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989.

14 *Ibid.*, p. 33.

- (IV) A sait (I).
- (V) L sait (IV).
- (VI) A sait (III).

Le problème se pose à nouveau pour les hypothèses de troisième ordre qui exigent à leur tour des hypothèses de quatrième ordre, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Parce que c'est un mécanisme que l'esprit est incapable de réaliser pour des raisons évidentes, la notion de savoir mutuel est psychologiquement non-réaliste ou sans équivalent dans la réalité. Pour que la définition donnée par Stalnaker, basée sur la notion de savoir mutuel soit cohérente, il faudrait ajouter une troisième exigence, une quatrième, une cinquième, et ainsi de suite...

Moeschler et Reboul, qui mettent en rapport la notion de savoir mutuel, repoussée par Sperber et Wilson, et celle de présupposition pragmatique, montrent que le concept pragmatique de présupposition ne peut être maintenu si la notion de savoir mutuel est refusée.

Nous nous rendons bien compte que la notion de savoir mutuel est insoutenable, cependant nous verrons que la conception pragmatique de la présupposition peut parfaitement être sauvée à l'intérieur même de la théorie de la pertinence formulée par Sperber et Wilson.

Même si ces deux linguistes nient la thèse de savoir mutuel, ils reconnaissent malgré tout qu'un certain partage de l'information est indispensable pour qu'il y ait communication. Dans leur étude sur la communication humaine, ils dépassent la notion de savoir mutuel, considérée empiriquement inadéquate, ainsi que la notion d'information partagée, conceptuellement floue; ils analysent «en quel sens les humains partagent de l'information et [...] dans quelle mesure ils partagent de l'information sur l'information qu'ils partagent»¹⁵. Pour ce, ils proposent la notion d'environnement cognitif basée à son tour sur le concept de fait manifeste. Considérant qu'«un fait est manifeste à un individu à un moment donné si et seulement si cet individu est capable à ce moment-là de représenter mentalement ce fait et d'accepter sa représentation comme étant vraie ou probablement vraie»¹⁶, ils envisagent l'environnement cognitif d'un individu comme un ensemble de faits qui lui sont à un moment donné manifestes, entendant par là qu'ils lui sont perceptibles par les sens ou inférables à partir d'une opération mentale.

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

Ce concept de manifesteté est appliqué aux faits mais aussi à toutes les hypothèses. Il faut souligner que la propriété de manifesteté est bien plus faible que celle du savoir ou de la connaissance, à partir du moment où une hypothèse peut être manifeste sans être connue et que plusieurs hypothèses peuvent être manifestes à un individu qui ne les a jamais représentées mentalement. Il s'agit donc d'une toute simple capacité de représentation mentale et non d'une représentation effective. Une information peut absolument être manifeste sans faire partie de notre savoir. À partir de ce développement, il est possible d'établir une notion de manifesteté mutuelle beaucoup plus vraisemblable psychologiquement que celle de savoir mutuel.

Cette notion de manifesteté mutuelle implique que les environnements cognitifs de deux individus peuvent contenir les mêmes hypothèses, formant ainsi un environnement cognitif partagé par ces deux individus. Théoriquement, cet environnement cognitif partagé pourrait être global, c'est-à-dire contenir toutes les hypothèses manifestes à deux individus à un moment donné. Cependant, dans la réalité, deux individus ne pourront jamais partager un environnement cognitif global étant donné que leurs capacités cognitives ne sont pas identiques: leur environnement cognitif partagé n'est donc que partiel. Par ailleurs, partager un environnement cognitif n'implique pas que deux individus se représentent les mêmes hypothèses, mais uniquement qu'ils peuvent se les représenter.

Le caractère mutuel de la manifesteté apparaît quand l'identité des individus est manifeste dans un environnement cognitif partagé, c'est-à-dire quand «pour toute hypothèse manifeste, le fait que cette hypothèse est manifeste pour les individus qui partagent cet environnement est lui-même manifeste»¹⁷. Dans ce cas-là, ces hypothèses sont non seulement manifestes, mais aussi mutuellement manifestes. Cet environnement cognitif dans lequel toute hypothèse manifeste est mutuellement manifeste représente un environnement cognitif mutuel.

Prenons un exemple: si un locuteur L et un interlocuteur I qui partagent un environnement cognitif E entendent frapper à la porte, l'hypothèse qu'on frappe à la porte devient manifeste aux deux individus. Dans cet environnement, une quantité indéfinie d'hypothèses construites récursivement sur le même modèle sont aussi manifestes:

17 *Ibid.*, p. 70.

- (I) Il est manifeste pour L et pour I qu'on frappe à la porte.
- (II) Il est manifeste pour L et pour I qu'il est manifeste pour L et pour I qu'on frappe à la porte.
- (III) Il est manifeste pour L et pour I qu'il est manifeste pour L et pour I qu'il est manifeste pour L et pour I qu'on frappe à la porte.

Au fur et à mesure que ces hypothèses se compliquent elles ont moins de chance d'être mentalement représentées. Mais, contrairement à ce qui arrive dans le cas du savoir mutuel, ce n'est pas obligatoire qu'une de ces hypothèses soit effectivement représentée pour que l'hypothèse suivante soit vraie. Toutes les hypothèses énoncées ci-dessus et toutes les hypothèses dans l'environnement cognitif E sont mutuellement manifestes pour les deux interlocuteurs.

Telle est la conception de Sperber et Wilson qui montrent ainsi comment les humains partagent de l'information et comment ils partagent de l'information sur l'information qu'ils partagent. Il est bien entendu que la notion de manifesteté mutuelle est plus faible que de celle de savoir mutuel. En repoussant la notion de savoir mutuel, Sperber et Wilson refusent de considérer le modèle de la communication humaine comme un algorithme infailible. Or puisqu'il est évident que le processus de communication comporte toujours des risques, il n'est aucunement justifié de supposer que ce processus obéisse à un mécanisme infailible.

Si nous reconnaissons qu'une notion de présupposition pragmatique fondée sur le concept non-réaliste de savoir mutuel est indéfendable, nous pensons cependant que cette conception pragmatique de la présupposition, qui implique le locuteur et son audience, peut être sauvée si elle se base sur le concept psychologiquement beaucoup plus vraisemblable, bien que plus faible, de manifesteté mutuelle.

Nous n'avons soutenu au cours de ce travail aucune notion de la présupposition fondée sur les postulats de la théorie du savoir mutuel. Nous n'avons pas non plus admis un quelconque modèle de la présupposition qui suppose que le destinataire connaisse préalablement l'information présupposée. Nous avons défendu, au contraire, que la présupposition peut véhiculer une information nouvelle pour ce destinataire. C'est pourquoi nous acceptons le point de vue de Ducrot et la description de Nølke, pour lequel la notion de présupposé faible exige seulement que le destinataire ne croie pas à la fausseté de l'information qui est l'objet de la présupposition. Ce concept de présupposition faible s'ajuste parfaitement à la notion de manifesteté mutuelle évoquée par Sperber et Wilson qui considèrent manifeste

«toute hypothèse qu'un individu est capable de construire et d'accepter comme vraie ou probablement vraie»¹⁸.

Pour qu'une hypothèse soit manifeste il ne faut pas seulement qu'un individu puisse se représenter mentalement cette hypothèse, il doit aussi accepter cette représentation comme vraie ou probablement vraie. Si l'individu pense que l'hypothèse est fautive, même s'il est possible de la représenter mentalement, il ne l'acceptera pas comme vraie ou probablement vraie. Et il refusera de l'inscrire dans sa mémoire. L'hypothèse ne lui sera jamais manifeste et encore moins mutuellement manifeste ni pour lui, en tant que destinataire d'un énoncé, ni pour le locuteur de cet énoncé.

A partir de la notion de manifesteté mutuelle, nous affirmerons que l'émetteur d'un énoncé qui présuppose une certaine hypothèse, n'estime pas que le destinataire la connaît préalablement, mais que cette hypothèse lui est manifeste: il pourra l'inférer, la construire, la représenter, comblant ainsi l'espace mental nécessaire à l'interprétation correcte de l'énoncé. L'émetteur ne considère pas que l'hypothèse présupposée fait partie du savoir de son interlocuteur, et encore moins du savoir mutuel des deux, il considère par contre que l'hypothèse appartient à l'environnement cognitif de son interlocuteur et même à l'environnement cognitif mutuel de tous les deux.

Pour montrer que cette notion de la présupposition fondée sur le concept de manifesteté mutuelle entre tout à fait dans le cadre de la théorie de la pertinence, nous allons analyser un exemple pris chez Sperber et Wilson¹⁹, qui imaginent que deux personnes, Marie et Pierre, sont perdues dans la contemplation d'un paysage. Marie, qui remarque au loin une église, dit à Pierre: «J'ai déjà visité cette église». Sperber et Wilson exposent ainsi le processus d'interprétation de cet énoncé:

Marie ne se demande même pas si Pierre a remarqué l'édifice, et encore moins s'il suppose qu'elle l'a remarqué, et s'il suppose qu'elle a remarqué qu'il a remarqué, etc. Elle ne se demande pas plus s'il a reconnu une église, ni s'il suppose qu'elle l'a reconnue aussi, etc. Il lui suffit d'être raisonnablement sûre qu'il sera capable d'identifier l'édifice comme une église lorsqu'il le faudra ou, en d'autres termes, qu'une certaine hypothèse sera manifeste dans son environnement cognitif au bon moment. Il n'est pas nécessaire que Pierre ait entretenu cette hypothèse avant que Marie ait parlé. En fait, avant qu'elle ait parlé, Pierre pensait peut-être que l'édifice

18 *Ibid.*, p. 66.

19 *Ibid.*, p. 72.

en question était un château: c'est seulement le propos de Marie qui rendra manifeste pour lui le fait qu'il s'agit d'une église²⁰.

Cet exemple renferme un type de construction présenté généralement dans les études sur la présupposition comme un cas paradigmatique d'élément lié à une présupposition: il s'agit de l'expression définie «cette église». Dans ce genre de construction il est présupposé que le destinataire peut identifier, et ceci de façon exacte, le référent de l'expression définie. Cette présupposition reçoit une explication adéquate à partir de la notion de manifesteté mutuelle. Il ne faut pas alors que le référent soit préalablement identifié par le destinataire; il suffit que le locuteur ait des motifs de penser que le destinataire pourra localiser ce référent et l'identifier comme une église pendant le processus d'interprétation de l'énoncé. Un cas typique de présupposition trouve par conséquent un cadre d'explication valable dans la théorie de la pertinence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991. [1^e édition: 1972].
- KARTTUNEN, L., «Presuppositions of compound sentences», in *Linguistic Inquiry*, n° 4, 1973.
- MOESCHLER, J. - REBOUL, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- NØLKE, H., *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Louvain-Paris, Peeters, 1994.
- SPERBER, D. - WILSON, D., *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989.
- STALNAKER, R.C., «Pragmatic Presuppositions», in MUNITZ, M-UNGER, P. (éds), in *Semantics and Philosophy*, New York, 1974.

²⁰ *Ibid.*, pp. 72-73.

EL ESPACIO (DISCURSIVO) DEL *OTRO* EN LA LENGUA / EN LA ENUNCIACIÓN

MARÍA LUISA DONAIRE FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

La conquista del espacio enunciativo por las representaciones del «yo» y del «otro», en la teoría lingüística, puede resumirse en tres etapas fundamentales:

- 1) En un primer momento, la Lingüística, situándose en el exterior de la lengua, observó que ésta, en tanto que instrumento de comunicación, pone necesariamente en relación a dos individuos (*emisor* y *receptor*), y comprendió que, consecuentemente, esa relación debía repercutir en la descripción de los mecanismos del lenguaje.
- 2) Con Benveniste, el punto de observación se desplaza hacia el interior de la lengua, lo que permitirá mostrar que el acto de enunciación deja su huella, formal, en la producción lingüística, en el enunciado. La atención se concentra entonces en el *locutor*, actor y gestor de la enunciación, que impregna el enunciado de subjetividad. Ahora bien, esa subjetividad ha de ser considerada en términos de *intersubjetividad*, en la medida en que el locutor no sólo imprime en el enunciado una imagen de sí mismo, sino también la de su *alocutor*, que ya no es el «receptor» del modelo de la comunicación, sino una instancia discursiva que colabora activamente en la construcción del enunciado de la que se responsabiliza el locutor.
- 3) Más recientemente, Ducrot, alcanzando un mayor nivel de profundidad, señala que esa subjetividad que presenta el enunciado aparece como plural y que esa representación plural se manifiesta por

medio de una pluralidad de discursos, de puntos de vista, que él denomina *enunciadores*. Su teoría de la polifonía establece un reparto equilibrado de la responsabilidad enunciativa, atribuyendo un protagonismo importante a esas otras instancias distintas del *locutor*.

Sirva esta breve presentación para señalar que, *receptor*, *alocutor* y *enunciadores* tienen en común que, tanto unos como otros, se definen por oposición al *locutor* (la subjetividad, el «yo»), lo que hace posible considerarlos como representaciones del *otro* en distintos niveles de análisis, respectivamente: en la comunicación, en la enunciación y en el enunciado.

La pregunta a la que trataré de responder ahora es si es posible identificar esa misma estructura *locutor / otro* en un nivel aún más profundo, el que define la configuración de las unidades de la lengua, su significado. En este ámbito, el «otro» no ha de entenderse como el lugar hacia el que se dirige el discurso (alocutor, interlocutor), sino como el lugar del que surge el discurso, su origen mismo, su motivación, la razón última del decir, en tanto que el decir remite necesariamente a la existencia discursiva del otro.

Para elaborar la respuesta cuento con el desarrollo de la teoría de la polifonía¹, que permite vincular puntos de vista al significado, y con la noción de *espacio discursivo*², que proporciona el anclaje enunciativo necesario para diseñar el sentido.

EL «OTRO» EN LA ENUNCIACIÓN

La noción de *polifonía*, introducida por O. Ducrot en los años 80, describe la estructura semántica del enunciado como un diálogo en el que participan distintas «voces». Entre ellas se distingue la «voz» del locutor, la instancia a

1 Cf. DONAIRE, M.L., «Polifonía y punto de vista», in *Revista iberoamericana de Discurso y Sociedad*, vol. 2, 4, 2000, 73-87, DONAIRE, M. L., *Subjuntivo y polifonía (español, francés)*, Madrid, Arrecife, 2001 y DONAIRE, M. L., «La polifonía, una relación binaria», Buenos Aires (en prensa).

2 Cf. ANSCOMBRE, J.C., «L'article zéro en français: un imparfait du substantif?», in *Langue Française*, n° 72, 1986, pp. 4-39; ANSCOMBRE, J. C., «Thème, espaces discursifs et représentation événementielle», in ANSCOMBRE, J. C. - ZACCARIA, G., *Fonctionnalisme et pragmatique. À propos de la notion de thème*, Unicopli, 1990, pp. 43-150; ANSCOMBRE, J. C., «Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro», in DE MULDER, W. - SCHUEREWEGEN, F. - TASMOWSKI, L. (éds.), *Énonciation et parti pris*, Amsterdam, Rodopi, 1992a, pp. 17-33 y ANSCOMBRE, J. C., «Imparfait et passé composé: des forts en thème/propos», in *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992b, pp. 43-53.

la que se atribuye, en el enunciado, la responsabilidad de ese enunciado, y las «voces» de los enunciadore, a los que se atribuyen «otros discursos» que menciona el enunciado, y que configuran igualmente la estructura semántica del enunciado.

Según esto, la polifonía supondría la presencia en el enunciado de otros discursos que se asocian y se relacionan con el discurso del locutor, pero que no se le atribuyen directamente, lo que permitiría identificar esos «otros discursos», atribuidos a los enunciadore, con «discursos de otro(s)».

Ahora bien, conviene aclarar en qué medida los enunciadore aparecen como instancias diferentes del locutor. Empezaré por recordar que tanto unos como el otro forman parte de la imagen que ofrece el enunciado de su propia enunciación y, en tanto que tales, son puras formas. El locutor es la instancia a la que se atribuye la responsabilidad del enunciado en el propio enunciado; los enunciadore se manifiestan en la responsabilidad de los puntos de vista convocados en el enunciado, instrucciones semánticas que no conducen directamente al sentido del enunciado, sino indirectamente por la relación que mantienen entre sí y con el conjunto del enunciado. De aquí se extrae, entre otras, una consecuencia relativa a los enunciadore, y es que éstos son indisociables de la enunciación e indisociables del locutor, aunque formalmente distintos. Y ello, no porque hayan de considerarse una «creación» del locutor, como una especie de «auxiliares de enunciación», sino que ambas instancias, locutor y enunciadore, son formas de enunciación y constituyen el relieve del enunciado, las capas de construcción del enunciado.

Visto así puede parecer paradójico que, por una parte, la responsabilidad última del enunciado se atribuya, en el propio enunciado, al locutor y que, sin embargo, en él confluyan responsabilidades distintas a la del locutor, atribuidas a enunciadore. A menos que esas «otras» responsabilidades sean «otra» forma de representación de la responsabilidad del locutor. Esto nos llevaría a situar esa alteridad en el propio locutor, y a interpretarla como un efecto de su desdoblamiento. Recordaré un dato que parece favorecer esta hipótesis: el enunciado, según Ducrot, sólo atribuye palabras precisas (frases de la lengua) al locutor; los enunciadore «s'ils «parlent», c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles»³.

Así se establece la relación esencial entre enunciadore y puntos de vista: los enunciadore señalan la presencia en el enunciado de puntos de

3 Cf. DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 204.

vista, esa es su responsabilidad. Responsabilidad que, en la enunciación, y tanto en el caso del locutor como en el de los enunciadores, no debe entenderse en términos de obligación moral derivada de unas normas, sino como origen del discurso, como punto de referencia de las instrucciones semánticas que determinan el sentido del enunciado.

Esta forma de responsabilidad combina la noción de discurso y la noción de espacio (origen), permitiendo elaborar una definición más precisa de locutor y enunciadores: el término *locutor* designa la instancia enunciativa que aparece como el origen de una determinada forma de discurso, el enunciado; el término *enunciador* designa la instancia enunciativa que aparece como el origen de una determinada forma de discurso, el punto de vista. Dicho de otro modo, el locutor es el espacio (discursivo) desde el que se da existencia a un enunciado, mientras que los enunciadores son el espacio (discursivo) desde el que se da existencia a puntos de vista.

La descripción polifónica del enunciado se inscribe en una concepción sui-referencial de la lengua, en la que una instancia enunciativa, el locutor, se considera el eje de la estructura semántica del enunciado, tesis que viene a enriquecer y a precisar la noción de subjetividad postulada por Benveniste. La subjetividad del enunciado, en la teoría de la polifonía, está constituida por imágenes superpuestas que presentan distinto estatuto: la del locutor (la representación del «yo» enunciativo) y la de los enunciadores (representaciones del «otro»), y apunta aquí la posibilidad de que los enunciadores, y por lo tanto el «otro», estén configurados por la lengua como un desdoblamiento del locutor. Los enunciadores, los puntos de vista permiten trazar el camino argumentativo del enunciado y seleccionar (y por lo tanto excluir) las continuaciones posibles: así pues, los enunciadores, la representación del «otro», el desdoblamiento del «yo» enunciativo, sería un mecanismo lingüístico que daría sentido (argumentativo) al enunciado.

EL «OTRO» EN LA LENGUA

Si aceptamos que el enunciado está constituido por una serie de discursos superpuestos, que adoptan la forma de puntos de vista, siendo éstos una determinada forma de discurso, y teniendo en cuenta que esos puntos de vista no están representados por palabras precisas en la superficie del enunciado, como vimos antes, podremos situar esas formas de discurso entre las propiedades semánticas de las unidades de la lengua. Quiere esto decir que esas formas de discurso, los puntos de vista, formarían parte del significado de las unidades lingüísticas (al menos de las unidades léxicas), lo que es

coherente con un postulado fundamental de la teoría de la Argumentación en la Lengua de Anscombe y Ducrot: la lengua es discurso⁴.

Por mi parte, añadiré⁵ que el discurso es dialógico por definición, y toda forma de discurso, no solamente el enunciado, ofrece de sí mismo la imagen de un «diálogo cristalizado», retomando la expresión de Ducrot. La polifonía no solamente da forma al enunciado, sino también a los discursos que en él se superponen, los puntos de vista, que forman parte de las instrucciones semánticas vinculadas a las unidades de la lengua. Es decir, que el significado de las palabras está hecho de discursos⁶, de puntos de vista (o formas de puntos de vista). El enunciado (superposición de puntos de vista) ofrece de sí mismo la imagen de un diálogo, y las unidades de la lengua (puntos de vista) configuran su significado a partir de esa misma imagen.

El punto de vista, en tanto que forma de discurso que configura el significado de las unidades de la lengua, es dialógico en el sentido de que constituye una forma de argumentación basada en una relación: una forma de argumentación que presenta el enunciado como el resultado de una selección/exclusión de un sentido de discurso⁷. Por otra parte, la argumentación es, por definición, dinámica, y, en el caso del punto de vista, la dinámica que lo define es *bidireccional*⁸. Adoptar un punto de vista supone seleccionar, pero, teniendo en cuenta que la operación de selección implica necesariamente, simultáneamente, exclusión, y, a la inversa, toda exclusión supone selección, caben dos formas básicas de argumentación: argumentación *favorable*, cuando constituye una representación del sentido de discurso seleccionado por exclusión, y argumentación *desfavorable*, cuando constituye una representación del sentido de discurso excluido por la selección. En cada caso, se trata de dos sentidos de discurso que definen una única forma de argumentación.

4 Ésta es la tesis defendida tanto por la teoría de los *topoi* (Anscombe-Ducrot), como por la teoría de los estereotipos (Anscombe) o la teoría de los bloques semánticos (Ducrot-Carel).

5 Para un desarrollo completo, cf. DONAIRE, M. L., «Polifonía...», *op. cit.*, y DONAIRE, M.L., *Subjuntivo...*, *op. cit.*

6 Ya se llamen *topoi*, o frases estereotípicas, o bloques semánticos, estas formas de discurso representan de una manera o de otra una relación entre una pluralidad de entidades: dos en el caso de los *topoi* y los bloques semánticos, una serie abierta en el caso de los estereotipos.

7 Para un desarrollo de la definición de *punto de vista* que propongo, cf. DONAIRE, M.L., «Polifonía...», *op. cit.*; DONAIRE, M. L., *Subjuntivo...*, *op. cit.*; DONAIRE, M. L., «La polifonía...», *op. cit.*, en prensa.

8 Cf. DONAIRE, M. L., «La polifonía...», *ibid.*, en prensa, donde describo cuatro niveles de polifonía, todos ellos binarios.

La lengua diseña sus unidades atribuyéndoles una u otra forma de argumentación, uno de los dos sentidos de discurso, lo que supone conjugar las dos dinámicas, selección y exclusión, desde una configuración favorable (exclusión > selección), o desde una configuración desfavorable (selección > exclusión). Dos adjetivos como *detestable* y *adorable* ilustran este procedimiento: *detestable* instruye una forma de argumentación desfavorable, en el sentido de ‘exclusión de calificación afectiva positiva’, mientras que *adorable* instruiría una forma de argumentación en el sentido ‘selección de calificación afectiva positiva’⁹. En el caso del verbo, podemos oponer *lamentar*, *negar*, que instruyen una dinámica argumentativa desfavorable (*lamentar X*, *negar X* supone argumentar contra *X*, excluir *X*), a *querer*, *creer*, que instruyen una dinámica argumentativa favorable (*querer X*, *creer X* supone argumentar a favor de *X*, seleccionar *X*).

Introduciré aquí una nueva noción, relativa al punto de vista, que dé cuenta de esta posibilidad de la lengua de configurar sus unidades desde uno u otro sentido de discurso, lo que llamaré el *punto de perspectiva* (*ppv*), desde el que se construye el *punto de vista* (*pv*). Puesto que el punto de vista es bidireccional, el *ppv* identifica el sentido de discurso que configura el significado de una unidad de la lengua: si el *pv* es de forma *favorable*, el *ppv* será el sentido seleccionado, lo que designaré por *ppvS*, mientras que a un *pv* de forma *desfavorable* corresponde un *ppv* que señala el sentido excluido, y que designaré por *ppvE*. La inserción en el enunciado de una unidad caracterizada por un *ppvS* permitirá desarrollar una dinámica argumentativa favorable que se atribuirá a la responsabilidad del locutor: *Pedro es adorable, creo en la amistad*; mientras que la inserción de una unidad caracterizada por un *ppvE* introducirá una dinámica argumentativa desfavorable, que mencionará inevitablemente una responsabilidad distinta de la del locutor: *lamento tu decisión (tú has decidido X), niego la evidencia (X es evidente)*.

Así pues, cabe establecer en el plano de la lengua una correspondencia similar a la que muestra el enunciado, que permite identificar las dos formas de *ppv* con representaciones del «yo» y del «otro»: *ppvS* construye la perspectiva del «yo», que prefigura la responsabilidad del locutor (en la lengua *pre-locutor*); *ppvE* menciona la perspectiva de «otro», que prefigura una responsabilidad diferente de la que se atribuye al locutor en el enunciado, la que será atribuida a los enunciadorees (en la lengua *pre-enunciadores*).

Frente a la noción de *pv*, que designa una forma de discurso y es bidireccional, la noción de *ppv* es una noción espacial y unidireccional, puesto

9 Obsérvese que *favorable/desfavorable* no son sinónimos de *positivo/negativo*.

que designa el origen del discurso, el punto de arranque del sentido seleccionado. Las unidades de la lengua instruirían, según esto, puntos de vista que configuran el significado de acuerdo con una determinada forma de argumentación, *favorable* o *desfavorable* (*pvF/pvDF*), y con un determinado punto de perspectiva, *selección* o *exclusión* (*ppvS/ppvE*).

Podría objetarse a esta distinción, *pv/ppv*, la coincidencia entre *pvF-ppvS* y entre *pvDF-ppvE*, lo que puede hacerla parecer como redundante. Pero existe una diferencia en cuanto a la vinculación de ambos con la unidad léxica correspondiente, y es que, mientras que el *pv* que define su significado se mantiene necesariamente en todas sus ocurrencias, el *ppv* puede cambiar de sentido, lo que se explica por el carácter bidireccional del *pv*. Un ejemplo de este mecanismo lo ofrece la expresión *Il est huit heures* que, como Ducrot señaló en varias ocasiones, admite dos continuaciones de sentido inverso: *Il est tôt / Il est tard*, lo que ilustra la alternativa *ppvS/ppvE* vinculada al *pv* que define la expresión lingüística *Il est huit heures* (argumentación favorable por defecto)¹⁰. En morfología, el subjuntivo ofrece también un caso de alternativa de *ppv*: *qu'il vienne, que venga* admite ambos sentidos, lo que se refleja en *je veux qu'il vienne, quiero que venga / je regrette qu'il vienne, lamento que venga* (respectivamente *ppvE / ppvS*)¹¹.

El carácter bidireccional del *pv* y la alternativa de *ppv* es coherente con la propia esencia de la lengua. La lengua no es un instrumento para «decirse a sí mismo» (hablar de sí mismo consigo mismo), sino un instrumento para «decirse a otro» (hablar de sí mismo, del punto de vista propio, a otro y con otro), para establecer una relación intersubjetiva: la lengua es relación. «Decir» supone necesariamente decir «a» y «con» «alguien», implicar en esa dinámica a «otro», de forma que el locutor se inviste *locutor* construyendo esta representación de la diferencia, del *no-locutor*. De alguna manera, tomar la palabra, asumir la responsabilidad de la palabra, supone adoptar un discurso que podría simplificarse en estos términos: «*yo soy el locutor y no lo es otro*» o bien «*otro no es el locutor que soy yo*»: es decir, caben otros discursos que aquí se identifican con «otro», pero es la perspectiva del «yo» la que se impone por la propia dinámica de la palabra.

De forma similar a lo que ocurre en el caso del enunciado, también en la lengua el «otro» es la instancia que da sentido, *ppv*, esta vez a las expre-

10 El punto de vista, en tanto que resultado de una selección, es, en ausencia de marca, por defecto, favorable. Cf. DONAIRE, M. L.: «Polifonía...», *op. cit.*

11 Para un análisis polifónico del subjuntivo, véase Donaire, M. L., *Subjuntivo...*, *op. cit.*

siones lingüísticas. Un *pvF* se construye desde la perspectiva de la representación del locutor (*ppvS*), mientras que un *pvDF* adopta la perspectiva de la representación del no-locutor, puesto que elige el sentido de la exclusión (*ppvE*). La bidireccionalidad del *pv* parece mostrar que la representación del «otro» en la lengua también se construye por desdoblamiento del «yo», como imagen negativa del «yo», imagen negativa de la imagen del locutor.

EL ESPACIO DISCURSIVO DEL «OTRO»

La hipótesis que aquí propongo para describir el significado polifónico de las unidades de la lengua, considerando la asociación de un *pv* con un *ppv*, encuentra apoyo en la noción de *espacio discursivo* que Anscombre desarrolla¹², y que él presenta como «une synthèse à la fois de la théorie de la polyphonie et des théories de Bally concernant les notions de thème et de propos»¹³.

En 1986, Anscombre¹⁴ ofrece una primera definición de *espacio discursivo*, que posteriormente formula así¹⁵: «L'idée de base est que lorsque l'on parle, on se situe toujours d'un certain point de vue, que le déroulement de la parole se fait à l'intérieur de certains cadres. Nous appellerons *espaces discursifs* ces points de vue»¹⁶.

Uno de los ejemplos que propone para ilustrar esta noción es la del adverbio de enunciación *sincèrement*¹⁷, que, encabezando una frase como *Sincèrement, ta cravate te va mal*, no se refiere a la sinceridad del locutor, sino que presenta la «sinceridad» como «le cadre dans lequel s'inscrit ce qui suit»¹⁸.

En 1990, Anscombre¹⁹ propone una definición más elaborada en la que la noción de «place» asociada a la noción de punto de vista justifica la etiqueta «espacio discursivo»: «Nous appellerons *espace discursif* la donnée

12 Cf. ANSCOMBRE, J. C., «L'article...», *op. cit.*, ANSCOMBRE, J. C., «Thème...», *op. cit.*, ANSCOMBRE, J. C., «Espaces...», *op. cit.*, y ANSCOMBRE, J. C., «Imparfait...», *op. cit.*

13 Cf. ANSCOMBRE, J. C., *Fonctionnalisme...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

14 Cf. ANSCOMBRE, J. C., «L'article...», *op. cit.*

15 Cf. ANSCOMBRE, J. C., «Espaces...», *op. cit.*

16 Cf., *ibid.*, p. 28.

17 Anscombre la aplica también para explicar el artículo cero en la construcción V \emptyset N, cf. ANSCOMBRE, J. C., «L'article...», *op. cit.*, y ANSCOMBRE, J. C., «Espaces...», *op. cit.*; para la diferencia entre el imperfecto y el passé composé, cf. ANSCOMBRE, J. C., «Imparfait...», *op. cit.*; en cuanto a las frases negativas, la interrogación, la noción de tema, cf. ANSCOMBRE, J. C., «Thème...» *op. cit.*

18 Cf. ANSCOMBRE, J. C., «Imparfait...», *op. cit.*, p. 45.

19 Cf. ANSCOMBRE, J. C., «Thème...», *op. cit.*

d'un doublet (P_i , V_i), où V_i est un point de vue dynamique et P_i la «place» correspondant à ce point de vue»²⁰. Más adelante añade: «la place et le point de vue sont indissociables»²¹.

Point de vue y *place* en Anscombe parecen corresponderse con las nociones de *punto de vista* y *punto de perspectiva* que aquí propongo, pero, mientras que Anscombe trata de dar cuenta de la construcción semántica del enunciado («lorsque l'on parle»), por mi parte pretendo explicar la estructura semántica de las palabras, por lo que *pv* y *ppv* formarían parte de los «discursos interiores del léxico»²².

En el enunciado, el espacio discursivo es creado por la inserción de un *pv*, mientras que en la lengua ese espacio surge de un *ppv*. Por otra parte, la diferencia, relativa al espacio creado por *pv* y por *ppv*, reside fundamentalmente en que las unidades de la lengua, configuradas por un *pv*, ocupan espacio («place») en el enunciado, pero no en la lengua, en ella ese espacio se define («punto» de perspectiva). En el enunciado, ese espacio lo ocupan los *enunciadores*, los puntos de vista; en la lengua ese espacio desde el que se da existencia a un punto de vista lo estructura el *ppv*.

Ese espacio que se define en la lengua y se crea en el enunciado no puede atribuirse al locutor. El locutor «ocupa» la totalidad del espacio discursivo, «es» el espacio discursivo de la globalidad del enunciado, puesto que se define como la responsabilidad del enunciado y por lo tanto de la selección de las unidades, de los *ppv*, de las asociaciones y los debates de puntos de vista. De ahí que ese espacio ha de ser el espacio de «otro», el espacio destinado a la mención de otro. El enunciado es el espacio del locutor, pero este espacio está «ocupado» por puntos de vista y su desarrollo discursivo, puntos de vista que a su vez surgen de un espacio estructurado por puntos de perspectiva, y éstos remiten al desdoblamiento del locutor. La conclusión se extrae fácilmente: enunciadores y punto de perspectiva constituyen figuraciones del «otro».

Tanto el enunciado como las unidades de la lengua, diseñan, por lo tanto, un espacio discursivo, espacio que se atribuye al «otro», en un caso bajo la representación de enunciadores, en otro bajo la representación de un punto de perspectiva. En ambos casos, este espacio ha de entenderse en términos de relación, de posición relativa y asimétrica, que implica al locutor y al no-

20 *Ibid.*, p. 89.

21 *Ibid.*, p. 90.

22 Título genérico del número 142 de la revista *Langages*, 2001.

locutor, en el enunciado, a un sentido de discurso y su contrario, en la lengua.

El reanálisis del ejemplo de Anscombe, a la luz ahora de estas hipótesis, proporciona un argumento a favor de la distinción entre *pv* y *ppv*, que antes parecía comprometida por redundante.

Sincèrement en posición frontal crea un espacio discursivo, lo que supone situar el enunciado, o mejor, lo enunciado, en un determinado punto de vista. ¿Qué forma adopta ese punto de vista? Contra lo que sería lógico pensar, *sincèrement* (al igual que *franchement*, *honnêtement*, y otros adverbios con un significado próximo) abre un espacio discursivo polémico. Generalmente, introduce una frase negativa:

Sincèrement, je ne te crois pas.

Sincèrement, ce n'est pas juste.

Sincèrement, ta cravate n'est pas belle.

Las correspondientes frases afirmativas son menos aceptables:

??*Sincèrement, je te crois.*

??*Sincèrement, c'est juste.*

??*Sincèrement, ta cravate est belle.*

Pero aun cuando no es una frase negativa, siempre contiene una argumentación desfavorable, es decir, una argumentación en contra de un discurso atribuido a un enunciadore. Es el caso en el ejemplo de Anscombe, y en otros similares:

Sincèrement, ta cravate te va mal.

Sincèrement, il est détestable.

Sincèrement, je le regrette.

Tampoco estos contextos aceptan el sentido favorable:

??*Sincèrement, ta cravate te va bien.*

??*Sincèrement, il est adorable.*

??*Sincèrement, je l'accepte*²³.

¿Quiere esto decir que *sincèrement* instruye un *pvDF*? No parece que así sea, si tenemos en cuenta que, en otras posiciones, este adverbio constituye

23 Este test ofrece iguales resultados en el caso de *franchement*, *honnêtement*.

enunciados de orientación favorable, por ejemplo: *il répondit sincèrement à ma question, je te parle sincèrement*, etc.; o si, por otra parte, comparamos el funcionamiento de *sincèrement* con el de otros adverbios, como *malheureusement*, que instruye una argumentación desfavorable y no solamente se combina con frases negativas: *malheureusement, je ne te crois pas / je te crois*. La respuesta está, en mi opinión, en el *ppv* que estructura el *pv*: tanto en el caso de *sincèrement* como en el caso de *malheureusement* se trata de un *ppvE*, mientras que *sincèrement* se define por un *pvF* y *malheureusement* por un *pvDF*. Es decir que, efectivamente, como señala Anscombe, en *Sincèrement, ta cravate te va mal* (y en las otras frases de la serie) no se trata de la sinceridad del locutor, sino de la «falsedad de otro», de la inaceptabilidad de otro discurso o del discurso de otro, que diría lo contrario, *ta cravate te va bien*. Así pues, *sincèrement*, al igual que *franchement*, *honnêtement*, en posición frontal, instruyen un *pvF* cuyo *ppv* es de forma *ppvE*, lo que permitiría definir el significado de estos adverbios mediante las paráfrasis: ‘sin falsedad’, en el caso de *sincèrement*, ‘sin equívoco’, para *franchement*, y ‘sin faltar a la honestidad’ para *honnêtement*. Mientras que *malheureusement* instruye un *pvDF* cuyo *ppv* es también de forma *ppvE*, lo que permite definir su significado mediante la paráfrasis, aproximada, «en contra de lo deseable».

CONCLUSIONES

Atribuir al «otro» un lugar central en la lengua no supone reducir la cuota de subjetividad que Benveniste reclamó para las representaciones lingüísticas, sino proponer que esa subjetividad ha de ser entendida como una construcción polifónica, que la presenta como indisociable de la alteridad²⁴.

Esto es posible porque la comunicación, en tanto que relación intersubjetiva, es la razón última de la lengua: las palabras son representaciones de esa relación discursiva, y no de objetos o parcelas de realidad. Se trata de crear un lenguaje al que puedan acceder por igual las dos subjetividades, el «yo» y el «otro», lo que explica la necesaria referencia al otro desde las unidades mismas de la lengua.

24 Cf. DONAIRE, M. L., «Balance sémantique: del sentido literal al sentido común / Bilan sémantique: du sens littéral au sens commun», in *VERSUS, Homenaje al profesor Millán Urdiales / Études offertes à M. le professeur Millán Urdiales*, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 39-44 / pp. 39-43, para el desarrollo de la noción de subjetividad en la teoría semántica.

Esta concepción del significado supone el carácter compartido de la responsabilidad discursiva del «yo», se dice «yo» a partir de la representación discursiva del otro: es, en cierta medida el *Je est un Autre* de Rimbaud «C'est faux de dire: Je pense; on devrait dire: On me pense —Pardon du jeu de mots —Je est un Autre»²⁵.

Por otra parte, decir «yo» supone inevitablemente «decirse», y, por lo tanto desdoblarse, «alterizarse», escucharse antes de hacerse oír. Y así, «yo» y «otro» están inevitablemente unidos. No hay diferencia ni semejanza entre «yo» y «otro» en la lengua porque se trata de una misma representación, de las dos caras de esa representación.

El significado de las palabras adopta la forma de puntos de vista, de discursos seleccionados por exclusión o excluidos por selección, lo que supone postular que la lengua es polifónica por definición, porque su esencia reside en la construcción de la imagen del «yo» mediante la creación de la imagen del «otro» como exclusión del «yo», como la imagen invertida que devuelve el espejo en un sentido inverso al del yo que refleja. Se trata de un mecanismo de distanciamiento que construye la propia imagen, la subjetividad, realizándose ésta en un espacio de alteridad, y confirmando así a la lengua su poder coercitivo. Esto se manifiesta en la configuración semántica de las unidades de la lengua (*puntos de vista bidireccionales*), del enunciado (*debate de puntos de vista*), y de toda forma de discurso. La lengua refiere inevitablemente al yo y al otro. El otro comparte el lugar de origen de las expresiones lingüísticas y del enunciado, y ocupa además, en la enunciación, el lugar hacia el que ésta se dirige.

En definitiva, si el sentido es sui-referencial, el significado también lo es, ya que tanto la configuración profunda de las unidades de la lengua como los mecanismos que intervienen en la enunciación admiten una misma descripción en su nivel más profundo, y esta descripción reside en la alteridad substancial a toda forma de discurso.

25 RIMBAUD, A., *Première lettre du Voyant (à Georges Izambard, 13 mai 1871)*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSCOMBRE, J. C., «L'article zéro en français: un imparfait du substantif?», in *Langue Française*, n° 72, 1986, pp. 4-39.
- «Thème, espaces discursifs et représentation événementielle», in Anscombre, J. C. - Zaccaria, G., *Fonctionnalisme et pragmatique. À propos de la notion de thème*, Unicopli, 1990, pp. 43-150.
- «Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro», in DE MULDER, W. - SCHUEREWEGEN, F. - TASMOWSKI, L. (éds.), *Énonciation et parti pris*, Amsterdam, Rodopi, 1992a, pp. 17-33.
- «Imparfait et passé composé: des forts en thème/propos», in *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992b, pp. 43-53.
- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974.
- DJIAN, M. - VICENTE, J., «La polyphonie énonciative: quand l'autre et soi-même parlent ensemble à l'intérieur du même discours», Congreso «L'Autre et soi-même», U.A.M. febrero 2003, (en prensa).
- DONAIRE, M. L., «Polifonía y punto de vista», in *Revista iberoamericana de Discurso y Sociedad*, vol. 2, 4, 2000, pp. 73-87.
- *Subjuntivo y polifonía (español, francés)*, Madrid, Arrecife, 2001.
- «Balance semántico: del sentido literal al sentido común / Bilan sémantique: du sens littéral au sens commun», in *VERSUS, Homenaje al profesor Millán Urdiales / Études offertes à M. le professeur Millán Urdiales*, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 39-44.
- «La polifonía, una relación binaria», Buenos Aires, (en prensa).
- DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- HAILLET, P., «Des représentations discursives de l'autre et de soi-même», Congreso «L'Autre et soi-même», U.A.M. febrero 2003, (en prensa).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

ESPACES GÉOGRAPHIQUES/ESPACES MÉTAPHORIQUES: DU TEXTUEL À L'ICONIQUE DANS LA CONSTRUCTION DU SENS

MERCEDES FERNÁNDEZ MENÉNDEZ
MARÍA DEL MAR DÍAZ
Universidad de Oviedo

INTRODUCTION

Deux textes publicitaires concernant deux régions d'Espagne, l'un, La Catalogne (support presse française), l'autre, Valence (support presse espagnole), tirés d'un corpus plus large¹, sont à la base de notre réflexion sur la construction du sens et la nature des représentations d'un type de discours social, le discours de la publicité.

Nous approchons ces discours publicitaires dans leurs composantes verbales et iconiques comme une forme singulière du discours argumentatif, capable de faire apparaître la complexité des agencements qui sont possibles au sein de l'unité-texte et capable également de faire apparaître la nature des représentations évaluatives positivantes que ce type de discours met en scène.

Le point de départ de la recherche sera la description esthétique (profil des formes, scénographies, couleurs...) et linguistique (topoi, reprises anaphoriques, paraphrases...), c'est-à-dire la lecture analytique du matériel qui se donne à voir et du matériel qui se donne à lire, ainsi que les mécanismes

¹ Ces publicités appartiennent à un corpus de textes d'un Projet de recherche qui a obtenu un financement de l'Université d'Oviedo: *Análisis del discurso: del significado y del sentido en la construcción del texto*. Ref.: NP-00-503-39.

de leur dynamique interne. Cette double description nous permettra de conduire, par la suite, l'analyse sur des réseaux inférentiels déclenchés par les représentations mises en discours publicitaire.

Pour entreprendre la lecture analytique de ces espaces discursifs, nous nous situons, du point de vue méthodologique dans l'optique de la sémantique argumentative intégrée². Cette démarche a le mérite de concilier l'analyse sémantique (niveau phrase ou énoncés courts) avec l'analyse pragmatique du discours social (niveau texte).

Dans la filiation de la théorie de l'argumentation dans la langue en ce qui concerne l'analyse sémantique³, Galatanu propose, une fois l'analyse sémantique réalisée, d'envisager l'étude de la dimension pragmatique afin de rendre compte du fonctionnement du sens dans les discours en situation, les discours sociaux, les textes. L'analyse linguistique est conçue, dans cette perspective, en tout premier lieu:

comme le repérage des mécanismes sémantico-discursifs et pragmatico-discursifs mis en œuvre dans la construction du sens.

C'est ainsi que dans une première approximation, le sens est constitué par l'ensemble des représentations de soi et du monde et le système de valeurs qui les accompagnent, représentations rendues publiques dans et pour les énoncés qui forment le texte, résultat de l'activité discursive.

Etudier ces mécanismes discursifs signifie d'abord décrire le sens que le sujet interprétant peut attribuer aux énoncés-occurrences (objets empiriques de l'analyse linguistique du discours) et en définir la nature pour construire ensuite des significations des entités linguistiques mobilisées dans ces énoncés, susceptibles de rendre compte de leur emploi avec ce sens⁴.

Nous partageons avec Galatanu également l'hypothèse qui décrit l'acte discursif comme essentiellement argumentatif. Dire que tout acte discursif est essentiellement argumentatif revient à dire «qu'il est sous-tendu par deux

2 Cf. GALATANU, O., «Argumentation et analyse du discours» in GAMBIER, Y. - SUOMELA-SALMI, E. (éds.), *Jalons 2*, Turku, Université de Turku, 1999, pp. 41-54; «Langue, discours et système de valeurs», in GAMBIER, Y. - SUOMELA-SALMI, E. (éds.), *Curiosités linguistiques*, Université de Turku, 2000, pp. 80-102 y «La dimension axiologique de l'argumentation» in CAREL, M. (éd.), *Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, 2002, pp. 92-107.

3 Cf. DUCROT, O., *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980; ANSCOMBRE, J. C. - DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983 y ANSCOMBRE, J.-C., *La théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995.

4 *Op. cit.*, 1996, 2002.

opérations mentales ou cognitives: une opération d'association de deux ou plusieurs représentations du monde et une opération de «sélection d'un lien» entre ces représentations, lien qui est posé ou évoqué comme un lien naturel (cause / effet, intention, moyen...)»⁵.

Les descriptions qui suivent vont nous aider à découvrir les mécanismes du fonctionnement du sens et la dynamique interne du rapport texte/image. Bien qu'il soit réducteur d'isoler des publicités parce que l'argumentation publicitaire fonctionne au niveau intertextuel, nous présentons ici uniquement deux cas, dont le choix est motivé. Nous distanciant des ambitions généralisatrices, nous avons choisi deux types différents de mise en scène discursive de l'espace, représentatives à plusieurs égards des courants de presse contemporains; différentes, non seulement du point de vue du graphisme, mais aussi du point de vue de leurs stratégies discursives en ce qui concerne l'articulation espace / texte: l'une part de la métaphore spatiale pour construire son texte, l'autre de la métaphore textuelle pour créer son espace. Différentes également du point de vue du domaine de l'axiologique concerné: l'une relevant du praxéologique, l'autre de l'hédonique.ⁱ

LA CATALOGNE, UN MOTEUR DE L'EUROPE. CATALUÑA, UN MOTOR PARA / EN EUROPA⁶

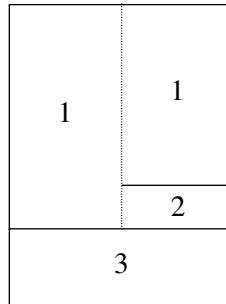
La première publicité analysée, apparue dans le journal *Le Monde* dominical, attire à première vue par son expressivité. Dans une lecture globale intuitive qui, conformément aux habitudes de lecture occidentale, repose sur le balayage oculaire oblique (ou «en Z»), trois espaces signifiants se dessinent, ou si l'on préfère, deux, l'espace discursif de l'image (1) et l'espace discursif de deux séquences textuelles (2 et 3) correspondant chacun à:

- 1) L'espace discursif iconique (1er argument).
- 2) L'espace discursif de la séquence-accroche (1ère conclusion).
- 3) L'espace discursif de la séquence longue (suite d'arguments + 2ième conclusion).

Voici une schématisation possible du partage de l'espace:

⁵ *Op. cit.*, 1999, 2000.

⁶ Le texte a été traduit par nous.



Du point de vue de la structuration du discours et du sémantisme de la page, l'espace discursif (1) correspond à l'image; cet espace donne à voir les contours d'une carte à l'échelle du globe. Le gros plan focalise l'Europe et particulièrement l'Espagne. À l'intérieur, la région de la Catalogne s'impose par la magie du trait graphique; la métaphore iconique du cœur se déploie dans toute sa splendeur: l'expressivité du graphisme, les couleurs, le déploiement des contours-conduits. Au moment même où l'image s'impose, le discours iconique pose son premier argument: La Catalogne / région-cœur. Cette représentation graphique / discursive de la Catalogne: La Catalogne / cœur de L'Europe s'enchaîne à droite avec le segment du texte en apposition: *La Catalogne, un moteur de l'Europe*, ou si l'on peut dire, il est précédé d'une mention iconique antérieure complexe créatrice de la métaphore iconique qui tient le rôle d'antécédent: La Catalogne / au cœur de L'Europe, par glissement deviendrait: La Catalogne / cœur de l'Europe / organe central de l'Europe; cœur/organe central projetant de l'énergie par de nombreuses ramifications qui garantissent la communication avec d'autres régions. Il va sans dire que la métaphore iconique du cœur puise dans les réservoirs de la langue («être au cœur de»), et à plus forte raison, dans un système précis de références. Une telle orientation n'est pas arbitraire. Quiconque sait que la spatialisation central / périphérique trouve son fondement socio-économique, de sorte qu'avoir la position centrale est habituellement associé au pouvoir, au développement et à la richesse, tandis que la périphérie est associée à la marginalisation⁷. De cette sorte, l'image de la Catalogne / cœur serait reprise anaphoriquement par le discours écrit, et redéfinie en termes de Catalogne / moteur. La présentation en apposition

⁷ LAKOFF, G. - JOHNSON, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985, pp. 24-31.

permet d'affirmer que le segment apposé peut fonctionner bien comme une attribution sans que la relation d'attribution soit établie nécessairement par un verbe de nature attributive. Dire de la Catalogne qu'elle est un moteur de l'Europe, c'est l'asserter comme telle dans le discours, c'est-à-dire, comme une puissance centrale, transformatrice de toute sorte d'énergie, impulsatrice de la vitesse dans le mouvement etc.

Un segment du discours est dit anaphorique lorsqu'il fait allusion à un autre segment du même discours, (souvent appelé source sémantique ou antécédent) sans lequel on ne saurait lui donner une interprétation. Etant donné que la source est ici iconique, nous parlerons de reprise anaphorique au sens large. En outre, les anaphores exigent que le second mot «apparaisse» dans un stéréotype lié au sens du premier: il appartiendrait au sens même de l'icône/mot cœur que le cœur soit défini sous l'optique du moteur. Dans ce cas encore, du fait de la nature métaphorique de deux segments, il arriverait, comme il est fréquent dans les discours, que l'anaphorique ne reprendrait pas un segment, mais un point de vue plus ou moins évoqué par les mots utilisés. En lecture associative l'anaphorique «moteur» extrayant des éléments sémantiques intégrés à la source, transforme en vecteur d'énergie ce qui était présenté comme organe central, responsable de l'énergie vitale.

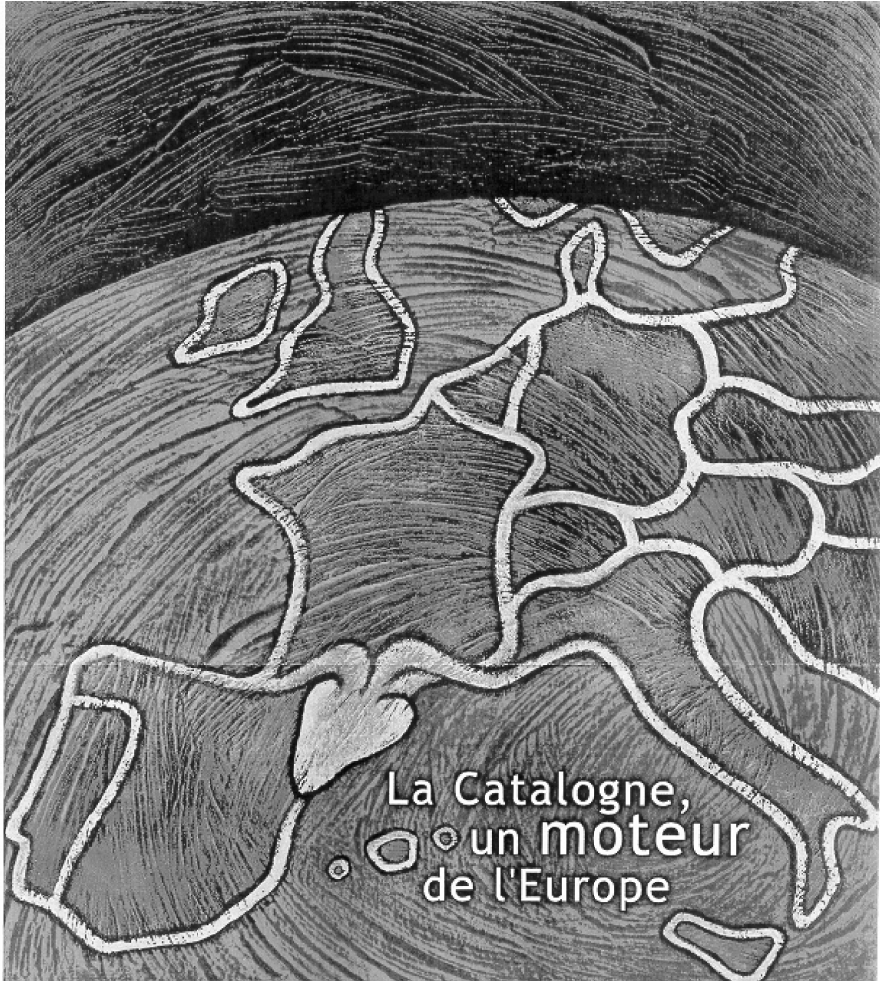
Le pontage inférentiel serait rendu possible par la prise en compte par l'entité *un moteur* de ce qu'il y a de projecteur d'énergie, d'activateur de la circulation... dans l'entité *cœur*; ce qui assurerait la compréhension et la cohérence entre les deux discours⁸.

Par la suite, nous faisons une lecture argumentative de ces deux discours en termes d'argument / conclusion, ce qui permet de voir l'un comme un argument destiné à faire accepter l'autre comme une conclusion; le lien argumentatif *donc* serait implicite:

La Catalogne, cœur de l'Europe (donc) La Catalogne, un moteur de l'Europe.

La prise en considération de cet enchaînement nous permet de décrire ces discours en termes d'actes essentiellement argumentatifs. D'un point de vue sémantique, d'après les hypothèses de la théorie de l'argumentation dans la langue de Ducrot, et son collaborateur Anscombe, l'énonciateur s'adresserait à des interlocuteurs qui sont supposés partager des principes généraux, les *topoi*, inscrits dans les mots eux-mêmes (et dans ce cas précis dans l'image) qui fonderaient leur signification. En termes techniques les

8 KLEIBER, G., *L'anaphore associative*, Paris, PUF, 2001.



Un moteur mù par la force de 6 millions de personnes est sans aucun doute un moteur puissant, un pays efficace.

C'est pour cela que la Catalogne a pu affronter son développement économique avec de l'initiative et une mentalité de futur et qu'elle a obtenu une croissance de 3,9%. Le double que la moyenne des pays de l'Union Européenne.

C'est pour cela que plus de 2.500

compagnies internationales se sont déjà installées.

C'est pour cela que nous avons créé des infrastructures qui peuvent accueillir 20 millions de visiteurs à l'année.

C'est pour cela qu'elle a été capable d'exporter au monde entier une tradition culturelle centenaire: offrir des roses et des livres le 23 avril, jour déclaré par l'UNESCO Journée Mondiale du Livre.

Comme vous voyez, nous vous parlons d'un pays qui fonctionne, non seulement avec bon sens mais aussi avec sensibilité, d'un pays qui marche dans une seule direction: le futur.

www.gencat.es/francais

 **Generalitat de Catalunya**
Gouvernement catalan

topoi convoqués par les mots seraient explicités de forme graduelle comme suit:

Cœur:	T ₁ <+ cœur, + projection d'énergie>
	T ₂ <+ cœur, + circulation sanguine>
	T ₃ <+ cœur, + énergie vitale transmise>
Moteur:	T ₁ <+ moteur, + projection d'énergie>
	T ₂ <+ moteur, + vitesse de circulation>
	T ₃ <+ moteur, + d'énergie transmise>
	T ₄ <+ moteur, + mouvement puissant>

Par ailleurs, du point de vue de la progression du texte, cette assertion *La Catalogne, un moteur de l'Europe* se présente comme la première hypothèse forte d'un bloc argumentatif plus long. C'est ainsi que l'espace signifiant (3) de la page rentre en scène. Il vient compléter le discours du mini texte-slogan et terminer la page comme une sorte de démonstration, soutenue par une suite cohérente d'arguments crédibles. La cohérence sera assurée par différents procédés:

—Reprise anaphorique (anaphore de répétition) du terme «moteur»: «un moteur mû par la force de 6 millions de personnes».

—Répétition en tête d'énoncé de la structure «C'est pour cela», à valeur également anaphorique, dans la mesure où elle sert à présenter, en les reprenant, une bonne partie des représentations topiques que le terme «moteur» mobilise dans le discours (la croissance, les infrastructures...) assurant «le martèlement» du thème constant propre au discours publicitaire:

C'est pour cela que la Catalogne a pu affronter son développement économique.

C'est pour cela que plus de 2000 Compagnies Internationales se sont déjà installées.

C'est pour cela que nous avons créé des infrastructures qui peuvent accueillir 20 millions de visiteurs l'année.

La nouvelle métaphore du moteur se verra ainsi déployée, justifiée, et expliquée par une série de nouveaux arguments en cascade. À signaler, les stratégies discursives que met en jeu ce texte relèvent du «sérieux discursif», à savoir, des chiffres (la force de 6 millions de personnes), des données statistiques (une croissance de 3,9%, le double de la moyenne des pays de l'Union européenne), des voix d'autorité (jour déclaré par l'Unesco). Cet espace discursif long se termine par une rupture dans le mode d'énonciation.

L'énonciateur entreprend dans le dernier paragraphe un dialogue avec le lecteur-consommateur en introduisant la forme directe des pronoms d'adresse *vous/nous* et le verbe *parler*:

Comme vous voyez, nous vous parlons d'un pays qui fonctionne, non seulement avec bon sens mais aussi avec sensibilité, d'un pays qui marche avec une seule direction: le futur⁹.

Ce dialogue dernier clôt le tout et avance une conclusion, le connecteur conclusif étant implicite:

... (Bref) un pays qui marche dans une seule direction: le futur.

Dire d'un pays qui marche dans la direction du futur c'est encourager tous les possibles intéressés à ne pas «manquer ce train»

Le slogan se voit ainsi authentifié par le poids des données présentées. L'argument premier bien cimenté, les conclusions 1 et 2 ressortent également renforcées.

VALENCIA LA FIESTA DE LOS SENTIDOS. VALENCE LA FÊTE DES SENS

Cette publicité correspond au magazine supplément du journal *El País*. La page se partage en deux espaces signifiants: un espace textuel (1) et (2) en tête, et un espace iconique (3) qui occupe plus des trois quarts du volume de la publicité. Ici c'est le texte qui déclenche le discours de l'image, tandis que dans 1 l'image déclençait le texte. Chaque espace correspondant à:

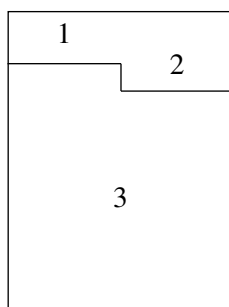
L'espace discursif (1) de la séquences d'accroche (argument).

L'espace discursif (2) de la séquence longue (conclusion).

L'espace discursif (3) de l'image («paraphrase iconique»).

Schématisation possible du partage des espaces:

⁹ À remarquer, en passant, la nuance de l'argumentation qui est supposé établir le connecteur *mais* dans le segment «non seulement avec bon sens mais aussi avec sensibilité» (comme si le bon sens pourrait aller à l'encontre de la sensibilité); intéressant, par ailleurs, dans la mesure où c'est pour la première fois que le stéréotype du «cœur-siège des émotions» est évoqué dans ce discours.



L'espace discursif textuel se présente presque sous un format journalistique: Titre, sous-titre et chapeau. Le nom de la ville: «Valencia» ouvre le discours en capitales, au milieu de la page, marquant le point d'ancrage. Puis, en dessous, un peu décalé vers la droite, en bien plus petits caractères l'énoncé «La fiesta de los sentidos», «La fête des sens» complète le texte d'accroche, tel un sous-titre explicatif. Ce nom de ville, en tant que nom propre sans référent contextuel préalable, se voit ainsi singularisé dans le discours, via cette attribution nominale à désignateur générique «La fête des sens». L'expression anaphorique crée un univers discursif projectif qui anticipe le point de vue de l'énonciateur, point de vue qui a présidé au choix de ladésignation métaphorique¹⁰. La relation de «paraphrase» entre deux entités données apparaît du point de vue de l'énonciation comme un jugement de nature métalinguistique porté par un / des locuteur(s) sur deux séquences. Évoquer «Valence» signifie pour le locuteur évoquer «La fête des sens»¹¹.

Du point de vue de la structure de l'ensemble, l'attribution nominale qui constitue le texte d'accroche ou slogan contraint la suite discursive en même temps qu'elle prépare la conclusion¹². Le discours se poursuit, dans un premier temps, par une série de reprises anaphoriques du syntagme «la fête» qui font de celle-ci le thème constant d'un paragraphe à l'autre. La séquence argumentative de ce «texte-chapeau», se structure ainsi en trois énoncés qui progressent associant le segment «la fête» à un sens précis dans chaque cas: l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue....

10 PRANDI, M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p. 212.

11 FUCHS, C., *La paraphrase*, Paris, Presse Universitaire de France, 1982, p. 116.

12 Cf. LUNDQUIST, L., «Topos et anaphore» in CAREL, M. (éd.), *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, 2002, pp. 179-187.

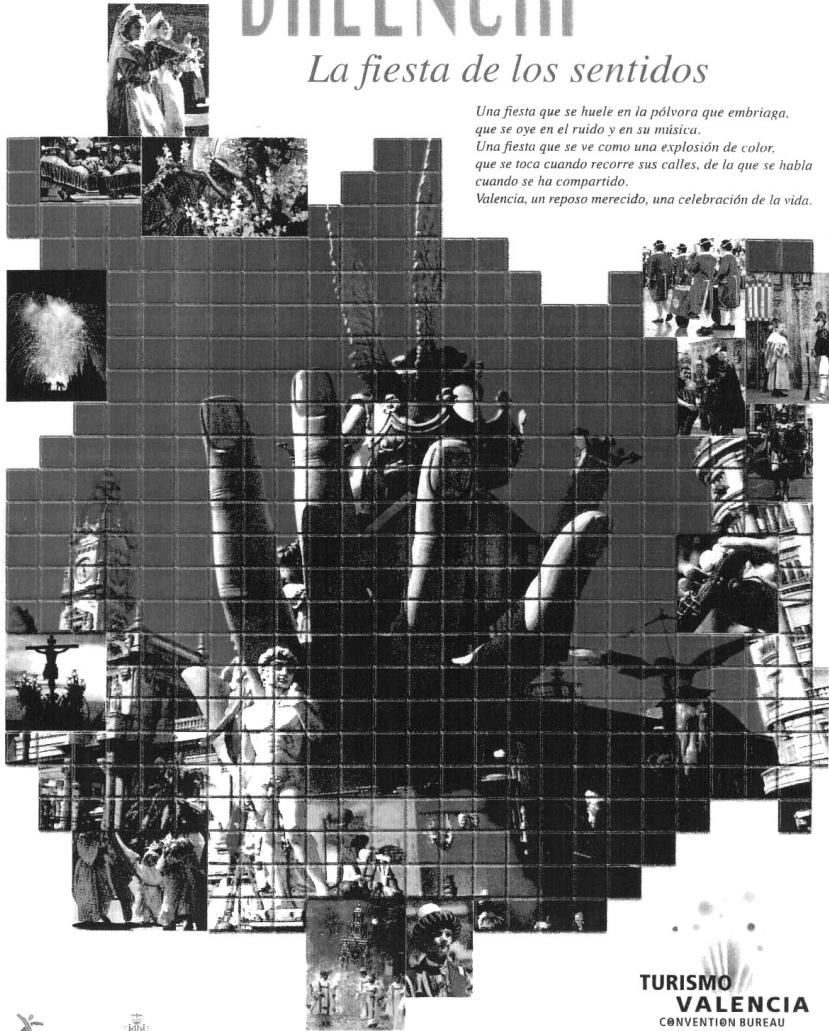
VALENCIA

La fiesta de los sentidos

*Una fiesta que se huele en la pólvora que embriaga,
que se oye en el ruido y en su música.*

*Una fiesta que se ve como una explosión de color,
que se toca cuando recorre sus calles, de la que se habla
cuando se ha compartido.*

Valencia, un reposo merecido, una celebración de la vida.



TURISMO
VALENCIA
CONVENTION BUREAU

www.turisvalencia.es

Una fiesta que se huele en la pólvora que embriaga, que se oye en el ruido y su música.

Une fête qui se sent dans la poudre qui envahit, qui s'entend dans le bruit et sa musique.

Una fiesta que se ve como una explosión de color, que se toca cuando recorre sus calles, de la que se habla cuando se ha compartido.

Une fête qui se voit comme une explosion de couleur, qui se touche au passage dans les rues, dont on parle quand on l'a partagée¹³.

Le tout dernier paragraphe avance la conclusion, moyennant deux nouvelles reprises anaphoriques de nature associative:

Valencia, un repos merecido, una celebración de la vida.

Valence, un repos mérité, une célébration de la vie.

D'un point de vue de l'articulation argumentative, la fête se présente comme un argument fort en faveur du repos et de la célébration de la vie:

Valence, la fête des sens (donc) Valence, un repos mérité, une célébration de la vie.

Les topoï convoqués par «fête» pourraient s'exprimer de la façon suivante:

Fête: T₁: < + fête, - travail >

T₂: < + fête, + réjouissance >

T₃: < + fête, + épanouissement >

Chaque nouveau groupe nominal mobilise discursivement un point de vue différent sur la notion de fête. Ainsi, «un repos mérité» associe fête au travail, fête à l'arrêt du travail et présente la fête sous l'optique de la récompense, d'un droit après un service; d'autre part, «célébration de la vie» mobilise un autre point de vue et inscrit la fête dans le discours sous l'optique du contentement personnel, de la capacité qu'a l'être humain à «faire la fête» comme manifestation éclatante de vie.

Cet espace discursif textuel en bloc peut être interprété de façon cataphorique, car il annonce dès le début, une bonne partie des représentations qui se donnent à voir dans l'espace discursif iconique qui se prolonge sur les trois quarts de la page avec la carte de l'Espagne comme cadre. Celle-ci est dessinée sur un fond bleu de mosaïques qui évoque, sans doute, l'industrie

13 La traduction de ces séquences a été faite par nous.

de la céramique locale. Une autre mosaïque, une mosaïque d'images constitue les contours de l'Espagne, images culturelles en rapport avec l'histoire, le folklore, les traditions religieuses, les coutumes... rappel de l'ensemble des fêtes régionales. Au centre, à l'intersection des diagonales, jaillit l'image monumentale d'une «falla» valencienne. La construction esthétique est soignée: Il s'agit d'une composition réussie, produit de l'assemblage d'un nombre important de reproductions photographiques. Ce type de représentations techniques a la propriété d'accorder à l'image un caractère documentaire, la rendant, de ce fait, presque vraisemblable. Par ailleurs, ces photos articulent divers plans et divers points de vue sur le référent «fête» et rendent ainsi possible la synthèse visuelle de cette représentation sociale.

Du point de vue du style, l'image correspond à une conception picturale, d'un expressionnisme fort qui privilégie le trait gestuel. Le publiciste choisit un procédé artistique qui simule la xylographie pour donner l'impression de relief. Par ailleurs, l'équilibre des formes géométriques, statiques contraste avec le mouvement suggéré par les représentations à l'intérieur de ce caléidoscope: des processions, des danses, des feux d'artifices, des musiciens, des carrosses... L'icône centrale jaillit imposante au centre de la composition artistique. L'espace iconique se donne fondamentalement à voir. On est prisonnier de la lumière: les tons sont vifs, la couleur d'un bleu éclatant; les formes s'inscrivent ainsi dans le mode de l'extériorité, dans une représentation des choses qui passent par le regard, par la recherche de la visibilité, même l'ostentation, comme c'est le cas pour la «falla» centrale.

Arrivés à ce point de la lecture analytique, un parallélisme texte / image est à établir, ne serait-ce que sur le plan symbolique, entre le segment titre «Valence» au centre de la page, en capitales, et maintenant cette icône de «falla» au milieu de la page, monumentale qui s'impose au regard. De même un autre parallélisme surgit entre le segment «La fête des sens», «la Fête des fêtes», parce que singulière parmi le reste des fêtes, singulière par sa taille, singulière par son ostentation. En ce qui concerne le symbolisme des couleurs, quoique la perception de la couleur soit éminemment culturelle, variant suivant les époques et les pays, il y a consensus sur le fait d'associer la couleur bleue à des notions d'infini (le ciel, la mer...), de rêve, et par voie de conséquence, cette couleur est considérée comme la couleur de l'évasion, voire de la célébration, du repos.

L'Espagne, sur fond d'évasion, aux contours de fête, trouverait à Valence, l'expression de la fête centrale, comme une métonymie singulière, une image de fête monumentale dans l'ensemble de toutes les fêtes.

Valence, singulièrement monumentale, et pourtant, la plus accessible. Cette image centrale nous semble encore puiser dans les réservoirs de la

langue: L'icône se donne à voir mais aussi à lire: «Valence à la portée de la main» dans une nouvelle lecture qui la présenterait sous l'angle de l'accessibilité.

DU CÔTÉ DE L'AXIOLOGIQUE

Il va sans dire que le discours publicitaire se doit argumentativement positif, parfois même hyperbolique. Du côté de l'image, il consiste grosso modo, à repérer à l'intérieur de l'image les indices d'évaluation, de valorisation et de positivation des objets qu'elle promet. En ce qui concerne les images décrites, on peut vanter la réussite formelle de ces deux publicités: la qualité des dessins, la recherche formelle, les choix des métaphores, les couleurs... Alors qu'on pourrait penser que l'illustration publicitaire intervient en principe comme preuve sensorielle des produits ou de l'objet du discours et de leurs univers, ici, dans le cas des images décrites, on a pu constater qu'elles se sont mises à exister pour elles-mêmes, perdant leur statut d'illustration pour se transformer en une icône destinée à être appréciée pour elle-même.

Mais ce qui attire notre attention particulièrement dans cette évaluation argumentative positivante, c'est dans un deuxième temps l'observation du fonctionnement de la dimension axiologique du discours pour chaque discours sélectionné. L'axiologique renvoie, comme on sait, à une logique binaire qui polarise le discours dans deux axes: positif / négatif, bon mauvais, bien / mal. Cette zone comporte des évaluations liées à des champs d'expérience humaine: esthétique (beau / laid), cognitif ou intellectuel (intéressant / inintéressant), praxéologique (utile / inutile, important / dérisoire, efficace / inefficace), hédonique-affectif (agréable / désagréable, plaisir / souffrance)¹⁴.

L'analyse sémantique permet de décrire les topoï inscrits dans les mots, c'est-à-dire les points de vue, ces principes généraux acceptés par la communauté, convoqués par les mots eux-mêmes. L'analyse discursive nous oriente vers des choix opérés par le discours parmi les possibles argumentatifs, c'est-à-dire, le type de présentation discursive en termes d'évaluation qui met en scène le texte. Car le discours, en général, et le discours de la publicité en particulier comportent en eux-mêmes, d'une façon nécessaire, une évaluation (commentaire). Cette évaluation est repérable, d'abord, à partir des mots et des topoï qu'ils convoquent, et ensuite, à partir des enchaî-

14 Cf. GALATANU, O., «La dimension axiologique de l'argumentation», in CAREL, M. (éd.), *Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, 2002, pp. 92-107.

nements proposés et le type d'associations, donc des représentations déclenchées en discours. Autrement dit, les topoï, comme on sait, sont définis par Ducrot comme des points de vue, et ces points de vue sur les objets constituent des commentaires. Dans nos discours les mots: *moteur* et *fête*, mobilisent des représentations telles que:

- Moteur: Vecteur d'énergie.
 Vitesse dans le développement.
 Puissance économique.
 Efficacité dans la marche.
- Fête: Jouissance.
 Épanouissement sensuel.

Du point de vue pragmatico-discursif, le fait de choisir, de désigner une entité ou un objet de discours par une formulation donnée, revient à la voir, à la présenter sous une perspective particulière, autrement dit, dire de La Catalogne qu'elle est un moteur de l'Europe, compte tenu des topoï convoqués et du type d'enchaînement proposé, à savoir:

Moteur d'Europe (donc) pays efficace qui marche dans une seule direction: le futur.

équivalait à présenter la puissance économique, l'efficacité dans le développement comme valeur positive, c'est positiver la Catalogne sous l'angle de la puissance vers la direction du futur. Les adjectifs «puissant» dans un moteur puissant et «efficace» dans «pays efficace» fonctionnent comme des réalisateurs, des amplificateurs de la valeur positive; ils ont une force argumentative supérieure¹⁵.

Identifier Valence avec «la fête des sens» et associer la fête à «la célébration de la vie» c'est évaluer et positiver Valencia sous l'angle de la fête en tant que célébration. Mais l'un et l'autre termes «moteur» et «fête» ne sont pas monovalents. Ce faisant, ces discours co-construisent des discours, «politiquement correct», si l'on peut dire. Car ce discours euphorisant de la croissance économique laisse de côté d'autres discours qui se construisent socialement, discours qui présentent «la vitesse dans le développement», «la puissance économique....» dans ce qu'elles ont d'exploitation de la nature,

15 DUCROT, O., «Les modificateurs déréalisants» in *Journal of Pragmatics*, n°24, 1995, pp. 145-165.

d'exploitation des peuples du Tiers Monde, ce qui reviendrait à envisager d'autres possibles argumentatifs, axiologiquement négatifs.

De même, le discours euphorisant de la fête, choisit l'angle évaluatif positivante de la fête. Nous savons tous la prégnance de cet événement social en Espagne, mais encore une fois, il existe un autre discours de la fête dont les topoï, négatifs du point de vue axiologique pourraient se paraphraser :

Fête: T_1 <+ fête + consommation de drogue>.

T_2 <+ fête + décibels>.

T_3 <+ fête + dépenses incontrôlables>.

T_4 <+ fête + accidents d'auto>.

Il reste à signaler le domaine de référence. L'une et l'autre publicités comportent des évaluations, liées à des champs d'expérience humaine différents. Celle de la Catalogne réfère aux domaines praxéologique (efficace / inefficace) et cognitif (intéressant / inintéressant) et celle de Valence surtout au domaine hédonique-affectif (agréable / désagréable, plaisir / souffrance). Les discours décrits suggèrent ainsi une orientation axiologique proposant d'évaluer les objets du discours de forme bien précise dans chaque cas.

CONCLUSION

Les quelques réflexions précédentes nous invitent à regarder les discours publicitaires de façon souple car la mise en scène discursive est très dynamique et nous continuons à nous heurter à d'innombrables problèmes qui concernent le fonctionnement du sens.

Ayant promis dans le résumé de conclure, en ouvrant la discussion sur de nouvelles perspectives sur le rapport image / texte, le moment est venu d'en dire au moins un mot. On a beaucoup insisté dans la critique des différents optiques méthodologiques (structuralisme, sémiologie...) sur le rôle de l'image et la répartition des tâches entre contexte verbal et image. Ayant abordé le texte publicitaire avec les outils de la sémantique et de l'analyse de discours, nous avons voulu mettre l'accent sur les enjeux argumentatifs et discursifs de l'un et de l'autre; sur leurs potentiels argumentatifs. L'image publicitaire fonctionne comme un déclencheur d'inférences. Elle se révèle comme un filtre argumentatif chargé d'instructions vouées à être activées par le lecteur / consommateur. L'image apparaît comme une occurrence proliférante, susceptible de produire de multiples effets de sens car l'ensemble des structures visuelles fonctionne comme un support de discours inférentiels,

des discours topiques. L'image construit ainsi du sens et s'enchaîne au discours écrit pour faire texte.

Or, l'esthétisation de l'image produit une séduction que peut difficilement produire le discours écrit; on est captif des couleurs, de la qualité des systèmes de reproduction, de l'originalité de la création... Ceci a un grand poids, compte tenu des finalités commerciales de tout texte publicitaire.

Si maintenant nous nous intéressons à la possibilité d'insérer nos observations dans une problématique pragmatique-cognitive, nous voudrions attirer l'attention sur le pouvoir qu'ont les pratiques sociales, et plus particulièrement, le texte publicitaire, à imposer un discours, politiquement correct, à un public donné. Cela ouvre la réflexion, en ce qui concerne l'espace et le texte, le thème du colloque, sur la nature de certains types de discours, véhiculés par des journaux, dits indépendants.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, J.-C. - DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.
- ANSCOMBRE, J.-C., *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995.
- CHARAUDEAU, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- DUCROT, O., *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- «Les modificateurs déréalisants», in *Journal of Pragmatics*, n° 24, 1995, pp. 145-165.
- FUCHS, C., *La paraphrase*, Paris, Presse Universitaire de France, 1982.
- GRUNIG, B., *Les mots de la publicité*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
- GALATANU, O., «Le phénomène sémantico-discursif de déconstruction-reconstruction des topoï dans une sémantique argumentative intégrée», in GALATANU, O. - GOUVARD, J.-M. (éds.), *Langue Française*, n° 123, 1999, pp. 41-51.
- «Argumentation et analyse du discours», in GAMBIER, Y. - SUOMELA-SALMI, E. (éds.), *Jalons 2*. Turku: Université de Turku, 1999, pp. 41-54.
- «Langue, discours et système de valeurs», in SUOMELA-SALMI, E. (éd.), *Curiosités linguistiques*, Université de Turku, 2000, pp. 80-102.

- «La dimension axiologique de l'argumentation», in CAREL, M. (éd.), *Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, 2002, pp. 92-107.
- GOUVARD, J-M., *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.
- KLEIBER, G., *L'anaphore associative*, Paris, PUF, 2001.
- LAKOFF, G. - JOHNSON, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.
- LUNDQUIST, L., «Topos et anaphore» in CAREL, M. (éd.), *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, 2002, pp. 179-187.
- PRANDI, M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992.

EL ESPACIO DE LA ACCIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE DE LA DIMENSIÓN TEMÁTICA Y COMPOSICIONAL EN EL TEXTO DE *UN FAIT DIVERS DE LA PRENSA FRANCESA*

JUAN HERRERO CECILIA
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN

Estructura y significación del «fait divers» según Roland Barthes:

Barthes, en un artículo de 1962 titulado «Structure du fait divers»¹, se propuso explicar por qué el «suceso» extraordinario («fait divers») estaba alcanzando tanta difusión en las páginas de la prensa. La razón de esa difusión consistía, según él, en la «diferencia de estructura» que presentan los sucesos extraordinarios frente a los otros tipos de noticias que ofrece la prensa. Los acontecimientos de la información general remiten, en efecto, a una «estructura implícita» preexistente (el contexto político o social donde esos acontecimientos se inscriben) cuyo conocimiento permite superar lo episódico y comprender el sentido del acontecimiento por la relación que establece con la dinámica del conjunto. Así, la prensa puede llegar a explicar, por ejemplo, un asesinato «político». Ahora bien, si el asesinato no presenta un perfil político, hay que situarlo entonces en la categoría de lo excepcional, de lo anormal o de lo inclasificable, y por eso se ofrece a los lectores de la prensa como «fait divers». El suceso extraordinario tendría

¹ Este artículo fue publicado en *Essais critiques*, 1964 y está recogido en *Oeuvres Complètes*, Tome I, Paris, Seuil, 1993, pp. 1309-1316.

entonces, según Barthes, una estructura «inmanente» o cerrada sobre sí misma:

Le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement *immanente*, il contient en soi tout son savoir: point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même. (...) «Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman².

La estructura «cerrada» del suceso se presenta como una relación problemática (inesperada, chocante, fatal, etc.) entre dos términos de una función determinada. Por ejemplo, en el suceso anunciado con la frase *Cinq mille morts au Pérou*, se inscribe una relación problemática entre la «muerte» y el «número» de muertos. Es esa relación sorprendente la que produce la sensación de horror. Barthes precisa entonces que «c'est cette relation qu'il faut d'abord interroger, si l'on veut saisir la structure du fait divers, c'est-à-dire son sens humain»³. Las relaciones problemáticas de la estructura inmanente del «fait divers» pueden reducirse, según Barthes, a dos grandes tipos: la relación de *causalidad* y la relación de *coincidencia*.

La relación de *causalidad* en el suceso extraordinario aparece siempre como algo más o menos aberrante, distorsionado o degradado en relación con lo *natural* (el móvil de un crimen, por ejemplo, puede justificar el estereotipo de «crimen pasional»). De ahí la sensación de sorpresa («étonnement») que produce un hecho percibido como «inexplicable». En esta categoría de sucesos se sitúan, según Barthes, los *prodigios* y los *crímenes*. El «crimen misterioso», que tanto éxito tiene en la literatura popular, se caracteriza por presentar una causalidad aberrante «diferida» que exige una actividad de desciframiento asumida por la policía:

Le travail policier consiste à combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause: le policier, émanation de la société toute entière sous sa forme bureaucratique, devient alors la figure moderne de l'antique déchiffreur de l'énigme (Oedipe), qui fait cesser le

² *Ibid.*, p. 1310.

³ *Ibid.*, p. 1311.

terrible *pourquoi* des choses; son activité, patiente et acharnée, est le symbole d'un désir profond: l'homme colmate fébrilement la brèche causale, il s'emploie à faire cesser une frustration et une angoisse⁴.

Le relación de *coïncidencia* se presenta bajo la forma de la «repetición». La repetición de un hecho sorprendente incita siempre a «imaginer une cause inconnue»⁵. Según Barthes, para la conciencia popular, la repetición es un *signo* «inteligente» del Destino (aunque parezca un signo indescifrable), porque hay que poner límites a la naturaleza anárquica de lo *aleatorio*. Y Barthes resume así su concepción de la *estructura* y de la *significación* del «fait divers»:

Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée, c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers: tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain. Nous sommes ici, si l'on veut, non dans un monde du sens, mais dans un monde de la signification; ce statut est probablement celui de la littérature, ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu; et il est vrai que la fait divers est littérature, même si cette littérature est réputée mauvaise. (...) «Le fait divers» est un art de masse: son rôle est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable⁶.

Las ideas de Barthes sobre el trasfondo significativo que justifica la existencia en la prensa del género narrativo del *suceso extraordinario* («fait divers») van a servirnos de apoyo para enfocar el análisis del funcionamiento comunicativo y de la organización composicional de un texto concreto de la prensa francesa titulado «L'ombre d'un tueur sur le triangle maudit» (*Le Journal du Dimanche*, 18 février 2001). Pero antes de entrar en el análisis de este texto, queremos insistir aquí, aunque sea brevemente, sobre la dimensión discursiva y narrativa del «fait divers».

4 *Ibid.*, p. 1312.

5 *Ibid.*, p. 1313.

6 *Ibid.*, pp. 1315-1316.

LA DIMENSIÓN TEXTUAL DEL «FAIT DIVERS»: DEL SUCESO ACAECIDO EN EL MUNDO («ÉVÉNEMENT BRUT») AL ACONTECIMIENTO «CONSTRUIDO» EN EL DISCURSO DEL TEXTO («ÉVÉNEMENT RAPPORTÉ»)

Cuando un suceso extraordinario es seleccionado por la prensa como materia de información, ese suceso va a dar lugar a un *relato* construido (en forma de noticia breve o en forma de reportaje) por un sujeto informador desde una determinada perspectiva y según los esquemas de composición propios de los géneros informativos. Como materia de noticia, el suceso extraordinario («fait divers») es, en efecto, un *género informativo* del discurso mediático de la prensa. Las características temáticas de este género han sido más o menos expuestas al aludir al enfoque propuesto por R.Barthes. Si queremos precisar un poco más esas características, podríamos decir que el «fait divers» es un relato o un reportaje periodístico por medio del cual la instancia enunciativa (el narrador periodista) expone y comenta un hecho excepcional perteneciente al ámbito de la vida privada o de la vida social (por ejemplo: un accidente, un atraco, un crimen, un incendio, etc.) que, por su carácter insólito, violento, problemático o trágico, ha producido una modificación significativa dentro de un determinado estado de cosas. El comité de redacción de un periódico (instancia mediática) considera que esa modificación puede presentar un interés informativo para sus lectores y decide entonces convertir el suceso en el tema de una *noticia* que será redactada siguiendo las prescripciones y los esquemas temáticos, composicionales y estilísticos propios del género conocido como «suceso extraordinario» («fait divers»).

Por lo tanto, lo que se entiende por «fait divers» no es solamente una información sobre un acontecimiento sorprendente o excepcional del mundo, es también un *fenómeno textual*, discursivo y narrativo, por medio del cual, como afirma Charaudeau⁷, se produce una transformación del acontecimiento extratextual («événement brut») en acontecimiento *construido* a partir de una actividad conceptual y verbal. Esa transformación discursiva permite atribuir un sentido o una significación al acontecimiento extratextual para ofrecerlo a la consideración y a la interpretación del público lector teniendo en cuenta sus conocimientos, valores y expectativas. En relación con esto, hay que señalar que un acontecimiento excepcional o extraordinario se convertirá en el texto de una *noticia* de la prensa, si ese acontecimiento presenta un potencial especial de «actualidad», de «impre-

⁷ CHARAUDEAU, P., *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Seuil, 1997, pp. 165-177.

sibilidad» y de «emotividad» (dimensión psíquico-afectiva) para el público lector de un periódico.

Para «construir» en el discurso del texto el acontecimiento considerado digno de ser «noticia», la instancia enunciativa tendrá que ofrecerlo al lector desde un determinado enfoque o *punto de vista* y hacerlo inteligible por medio de un desarrollo narrativo / explicativo que produzca una impresión de credibilidad y de veracidad (finalidad de información), y que sea capaz de suscitar también el interés o la emotividad del público (finalidad de captación) por medio de una atractiva *dramatización* del suceso narrado. La configuración verbal del acontecimiento se hará por lo tanto desde una perspectiva *objetiva* (enunciación en 3ª persona) adoptando un tono y un estilo «realistas» para producir un efecto de *autenticidad*. Esto requiere que el discurso del periodista tenga que recurrir a informaciones tomadas de *fuentes* consideradas «fiables» y a la introducción de diversos testimonios y opiniones de los protagonistas de los hechos, de los testigos y de los expertos relacionados con el tema tratado. De ahí la importancia de la *polifonía enunciativa* o del discurso citado.

Apoyándose en las fuentes y en los testimonios, el periodista narrador irá encadenando en el texto los diversos aspectos temáticos que contiene el acontecimiento relatado (macroestructura semántica de la noticia). Pero sea cual sea el tema tratado, la actividad comunicativa y la organización textual tendrá que ofrecer una respuesta satisfactoria a los siguientes interrogantes implícitos que caracterizan la pertinencia informativa de la noticia de prensa: ¿*Qué?* (los hechos principales); ¿*Quién?* (los actores o protagonistas de los hechos); ¿*Dónde?* (el lugar o el contexto donde se han producido los hechos); ¿*Cuándo?* (el momento en el que han ocurrido los hechos); ¿*Cómo?* (el desarrollo progresivo de los hechos) y ¿*Por qué?* (las causas y las consecuencias).

Van Dijk⁸ ha puesto de relieve el esquema «prototípico» *superestructural* que organiza la macroestructura semántica del texto la noticia de prensa. Según Van Dijk y otros teóricos, el texto de la noticia presenta una estructuración jerarquizada de la información. En efecto, aquí los *titulares* (título, subtítulo) anuncian el tema del artículo condensando en pocas palabras lo más relevante de la información. Por otro lado, el *chapeau* o la *entra-*

8 Cf. VAN DIJK, T. A., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona-Buenos Aires-Méjico, Paidós, 1990, 1993. [1ª edición: 1980] y *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona-Buenos Aires-Méjico, Paidós Comunicación, 1983, 1985 [1ª edición: 1978].

dilla ofrece al lector un resumen de los aspectos más significativos que aparecen tratados en el artículo guiando así la lectura del mismo. El «cuerpo del artículo» de la noticia corresponderá, por lo tanto, a la expansión temática de los contenidos anunciados en los titulares y resumidos en la *entradilla*. Pero el desarrollo narrativo / explicativo del acontecimiento anunciado tiene que obedecer a una estructuración (esquema superestructural) que exige poner en marcha ciertas operaciones discursivas y de organización textual.

Según Charaudeau⁹, la instancia mediática enunciativa procede a la *reconstitución* discursiva del acontecimiento inscribiéndolo dentro de una «diégesis narrativa» que lo organiza desde un determinado *punto de vista* realizando las siguientes operaciones que parecen de una manera más o menos estereotipada en todo «relato de prensa»:

- a) Iniciar el texto con una «*apertura o entrada*» donde se resalta lo más pertinente o lo más llamativo del acontecimiento que se va a relatar.
- b) Trazar, después, la *reconstitución* «dramática» de los hechos principales desde la situación inicial hasta el desenlace o estado final (encadenamiento lógico y cronológico).
- c) Insertar a lo largo de la exposición narrativa ciertos *comentarios explicativos* para iluminar el por qué y el cómo del acontecimiento. Para ello, el narrador tendrá que remontarse a los «antecedentes» y atraer la atención sobre las *consecuencias* y sobre las *reacciones*.
- d) Presentar una *conclusión* o un *cierre* del relato formulando unos interrogantes que anticipan nuevas perspectivas derivadas del acontecimiento o insistiendo sobre la dimensión fatal de lo ocurrido. El narrador puede interpelar al lector para fundamentar una interpretación moralizante o para que piense en una continuación que parece previsible.

De todas formas, el sujeto enunciativo / narrador de un acontecimiento relatado como noticia (sea como reportaje, crónica, «fait divers», etc.) tiene siempre un margen de maniobra, y puede orientar los esquemas temáticos y composicionales del género en función de los objetivos comunicativos de su propio «proyecto de discurso» («projet de parole» según Charaudeau).

⁹ *Op. cit.*, pp. 168-176.

Señalaremos también que la dimensión enunciativa, composicional y microtextual del «fait divers» ha sido estudiada por Adam¹⁰, y por Petitjean¹¹.

Vamos a observar ahora cómo se estructura secuencialmente el texto de prensa escogido y cómo el narrador juega con el dato del «espacio de la acción» para proponer una clave interpretativa al enigma de la identidad del criminal y compensar así la frustración ante la ausencia de pistas fiables. El significado atribuido a la «repetición» del mismo «lugar» de las desapariciones y de los crímenes se va a convertir en el apoyo para justificar una hipótesis, y en un elemento estructurante de la organización textual.

LA FUNCIÓN ESTRUCTURANTE DEL ESPACIO DE LA ACCIÓN EN LA ORGANIZACIÓN DE LA MACROESTRUCTURA TEMÁTICA DE UN «FAIT DIVERS» TITULADO «L'OMBRE D'UN TUEUR SUR LE TRIANGLE MAUDIT»

El texto que hemos escogido ha sido publicado en *Le Journal du Dimanche* el 18 de febrero de 2001 (página 8). Se trata, por lo tanto, de un texto producido dentro de una práctica discursiva de comunicación social (el discurso periodístico de la prensa francesa escrita) y que ha sido construido y organizado por la instancia mediática de enunciación según las convenciones temáticas y los esquemas composicionales del género informativo conocido como *succeso extraordinario* o «fait divers». El texto narra, en efecto, una serie de hechos *anormales* e inquietantes (la sucesiva desaparición, a lo largo de varios años, de cuatro mujeres jóvenes en Perpignan, algunas de las cuales han sido salvajemente asesinadas) y propone una interpretación a los lectores del enigma que encierran estos cuatro casos dado que la policía sólo ha encontrado a algunos sospechosos (que han sido liberados por falta de pruebas) y no ha llegado todavía a descubrir la verdadera identidad del criminal (o de los criminales) ni a proceder a su detención.

El periódico *Le Journal du Dimanche* ha decidido publicar esta noticia porque ha considerado que se trataba de un suceso *actual* que tenía interés informativo (por su carácter inquietante y trágico) para sus lectores. El texto ha sido redactado por una «envoyée spéciale» (la periodista Elsa Guiol) que

10 ADAM, J.M., «Du fait divers au poème futuriste de Blaise Cendrars» in *Linguistique textuelle. Des genres des discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, pp. 175-188.

— «La presse écrite: typologies, genres et mélanges de genres», in *Études de Lettres*, n° 3-4, Lausanne, 2001, pp. 5-11.

11 PETITJEAN, A., «Le récit de faits divers», in *Pratiques*, n° 50, 1986 y «Les faits divers: polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle», CHISS, J. L.- FILLOLET, J., «La typologie des discours» in *Langue Française*, n° 74, 1987.

ha consultado sobre el terreno una serie de *fuentes* fiables a partir de las cuales ha elaborado su propia versión de un suceso problemático para contribuir a descifrar un enigma inquietante (finalidad de información) y para hacer reaccionar emocionalmente a los lectores (finalidad de seducción).

El texto se presenta, por lo tanto, como una reacción interpretativa frente a lo que Barthes¹² llamaba la «causalidad aberrante» de unos hechos excepcionales, que no puede ser considerada puramente «aleatoria» porque su desconcertante «repetición» tiene que responder a una *significación* («répéter, c'est signifier», decía Barthes), y debe ser enfocada como un signo «incierto» de una «coincidencia ordenada». Para ofrecer una respuesta a la «causalidad aberrante» y al enigma de la «repetición», la periodista va a defender la hipótesis explicativa del estereotipo del «asesino en serie» que operaría siempre en la *misma zona* de la ciudad de Perpignan persiguiendo a un mismo tipo de mujeres jóvenes. De ahí la importancia significativa de las *coincidencias* y la clave interpretativa que va a adquirir el «espacio de la acción», es decir el repetido escenario de la misma zona de Perpignan donde han tenido lugar las desapariciones y el hallazgo de los cadáveres mutilados. Veamos ahora cómo aparece tematizada en el texto la función estructurante del *espacio de la acción*.

La importancia significativa del espacio de la acción en los titulares del artículo

Los titulares de una noticia de prensa sirven para atraer la atención de los lectores sobre el aspecto más significativo del acontecimiento desde el *punto de vista* del periódico, y para anunciar de manera condensada la temática que va a ser desarrollada en el cuerpo del artículo. En el género del «fait divers», los titulares buscan un efecto de máxima *dramatización*. El título de la noticia que aquí analizamos anuncia con grandes letras (focalización) lo siguiente:

L'ombre d'un tueur sur le triangle maudit.

Este título concentra en una concisa *frase nominal* dos aspectos que, según el punto de vista del periódico, constituyen lo esencial de un acontecimiento enigmático, angustioso y perturbador:

La existencia de un misterioso asesino (¿*Quién?*), evocada a través del sintagma «l'ombre d'un tueur». El sustantivo «ombre» remite a un criminal

12 BARTHES, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

escurridizo que se esconde y que representa, por lo tanto, una fatídica amenaza.

El *espacio* sobre el que se proyecta la «sombra» de ese asesino (¿*Dónde?*), es decir el *lugar* donde actúa y donde no ha sido todavía descubierto. Ese lugar es designado con el sintagma preposicional «sur le triangle maudit», que establece una analogía, por alusión indirecta, con el popularmente llamado «triángulo de las Bermudas». El *espacio* adquiere así connotaciones de trágica fatalidad.

Tenemos entonces un título incitativo de tipo enigmático y metafórico que *dramatiza* al máximo el tema anunciado para suscitar interrogantes en el lector y hacer que desee conocer más datos (por ejemplo: cómo actúa el misterioso criminal y quiénes son sus víctimas). El subtítulo y la entradilla («chapeau») le van a ofrecer ciertas precisiones. El *subtítulo* dice lo siguiente:

Vendredi soir, une semaine exactement après la disparition de Fatima, et à la même heure, les enquêteurs ont refait le chemin que la jeune femme aurait dû emprunter pour rentrer chez elle, à la recherche de témoignages.

Aquí se alude a la falta de pistas sobre el paradero de una joven llamada Fátima, una semana después de su sorprendente *desaparición*. Relacionando el subtítulo con el anuncio del título, esta mujer sería la última víctima del misterioso criminal. El *espacio* de la acción queda señalado ahora en la frase «les enquêteurs ont refait le chemin que la jeune femme aurait dû emprunter pour rentrer chez elle, à la recherche de témoignages». Como señalaba Barthes, para calmar la angustia que suscita la «causalidad aberrante» de un suceso excepcional o de un crimen misterioso, la policía tiene que remontar del acontecimiento hacia su causa («Le travail policier consiste à combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause»). El espacio urbano donde ha ocurrido la «desaparición de Fátima», esta siendo, por lo tanto, minuciosamente investigado.

La entradilla o «chapeau» designa el nombre de la ciudad (Perpignan) donde ha ocurrido el suceso noticiable y ofrece las siguientes precisiones:

Depuis neuf jours on est sans nouvelles de Fatima. A Perpignan, la peur du serial killer renaît. Depuis 1995, c'est la quatrième jeune fille qui disparaît au même endroit, au même moment de la journée.

El empleo del presente y del pronombre «on» con valor personal («on est sans nouvelles de Fatima») inscribe los hechos en el «aquí» y el «ahora» del sujeto enunciador haciendo más dramático el acontecimiento y más cer-

cano al tiempo del lector. En este marco temporal, el texto establece una relación entre la desconcertante desaparición de Fátima y la de otras mujeres jóvenes que han desaparecido en la misma zona de Perpignan desde 1995. Las *coincidencias* están motivando el miedo a un «asesino en serie» (*serial killer*). La hipótesis de un mítico «asesino en serie» sería una manera de reaccionar ante el escándalo de lo puramente *aleatorio* recurriendo a lo que Barthes llama el significado oculto que hay que extraer de la «repetición» y de la «coïncidence ordonnée», subrayadas aquí con la frase «c'est la quatrième jeune fille qui disparaît au même endroit, au même moment de la journée». La entradilla resume entonces una temática narrativa y explicativa que va a ser desarrollada con detalle en el cuerpo del artículo. Los titulares remiten, en efecto, al esquema de una angustiosa intriga que se encuentra desde hace tiempo en la fase de la «perturbación» y de la «reacción / evaluación» (búsqueda del criminal) pero que todavía no ha llegado a la fase de una satisfactoria «resolución»¹³.

La función estructurante del espacio de la acción en el desarrollo temático y secuencial del cuerpo del artículo

El cuerpo del artículo en los géneros informativos de la prensa se organiza normalmente en tres etapas complementarias: a) la *entrada* o *apertura*; b) el *núcleo narrativo / explicativo* centrado sobre el desarrollo de los acontecimientos; c) la *conclusión* o el *cierre* del texto volviendo a la situación actual, evaluando los resultados o anunciando nuevas derivaciones o posibles consecuencias.

La apertura del artículo

En el texto que aquí analizamos, la *entrada* en materia corresponde al primer párrafo del artículo (lo señalamos como párrafo A) y dice lo siguiente:

UN PÉRIMÈTRE bien délimité entre le boulevard Nungesser-et-Coli, la gare et le centre commercial Leclerc. Des rues pourtant éclairées, très fréquentées. Mais là personne n'a rien vu, rien entendu. Neuf jours après sa disparition, le vendredi 9 janvier, Fatima Idrahou reste introuvable. Une absence inquiétante qui rappelle trop celles de Tatiana, Moktaria et Marie

13 Sobre la estructuración del *relato* como «puesta en intriga» de la transformación de un estado de cosas relacionado con la situación y el comportamiento de uno o varios protagonistas, se puede consultar, por ejemplo, las teorías de Aristóteles in la *Poética*, de ADAM, J.M., in *Le Texte narratif*, Nathan, 1985 e in *Les Textes: types et prototypes*, Nathan, 1992 y de RICOEUR, P., in *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

Hélène. Trois jeunes femmes brunes, aux grands yeux sombres qui se sont aussi volatilisées dans ce qu'on appelle à Perpignan le «triangle maudit».

La voz del sujeto enunciator (la periodista Elsa Guiol) expone aquí los hechos en 3ª persona para causar impresión de objetividad y de credibilidad (adaptación a las prescripciones enunciativas del género), pero adopta un tono y un estilo dramáticos iniciando el tema con la descripción precisa de la zona de Perpignan donde ha desaparecido la joven Fátima Indrahou, y relacionando esta ausencia, calificada de «inquietante», con la desaparición de otras tres jóvenes que se han «volatilizado» también en el mismo perímetro urbano. El empleo del presente y del «passé composé» hacen más dramática la visión de unos acontecimientos excepcionales. El «espacio de la acción», que aparecía en el título designado de manera enigmática («le triangle maudit»), es ahora identificado y señalado al mismo tiempo como lugar de una mítica *maldición* ante los ojos del lector porque en ese mismo espacio urbano se han producido las *repetidas* desapariciones. La clave espacial permite entonces a la instancia enunciativa establecer relaciones de *coincidencia* entre los diversos casos de mujeres desaparecidas, y esto va a guiar la lógica expositiva y el efecto de dramatización que encontramos en el núcleo narrativo / explicativo del artículo.

El núcleo narrativo / explicativo

Esta parte es la más extensa del artículo, y en ella el narrador procede a la reconstitución (más o menos detallada) de los hechos ofreciendo al mismo tiempo una posible explicación. En el texto escogido, la progresión temática se estructura en torno a las siguientes etapas o macroposiciones:

1) Reconstitución de los hechos relacionados con la desaparición de Fátima (el suceso perturbador más «actual»). El narrador se apoya en el testimonio de Samira (hermana de Fátima) y de otras personas que la conocían. Se trata de una secuencia narrativa centrada en la fase de la *situación inicial* y de la *complicación*. La secuencia se estructura en dos partes.

Primera parte (párrafo B, según nuestro esquema): reconstitución de los hechos desde el momento en el que Fátima salió del trabajo («À 19 heures») hasta que se pierde su pista.

Segunda parte (párrafo C): reconstitución de los hechos antes de que Fátima fuera a su trabajo («À 13 heures»).

2) La interpretación de los diversos casos de mujeres desaparecidas y asesinadas en Perpignan según la opinión del abogado Etienne Nicolau. Se trata de

una secuencia explicativa relacionada con la *evaluación* de los inquietantes y trágicos acontecimientos. Está estructurada también en dos partes. La primera parte (párrafo D) nos ofrece la hipótesis del *asesino en serie* a la que ha llegado el abogado: «Avant Fatima, je n'étais pas certain que toutes ces disparitions soient le fait d'un seul homme. Aujourd'hui je crois possible la présence d'un serial killer dans les rues de Perpignan» (discurso citado en estilo directo).

La segunda parte (párrafo E) nos ofrece los argumentos para justificar esta hipótesis. Aquí, el *espacio de la acción* (el perímetro del famoso «triangle maudit» de Perpignan) va asumir la función de lo que Barthes llama la «coïncidence ordonnée». Las *coincidencias* en el mismo tipo de *espacio* encerrarían una clave que puede iluminar el enigma de la «causalité troublée». Así Fátima ha desaparecido en el mismo boulevard donde, el 21 de diciembre de 1997, se encontró el cadáver acuchillado de Moktaria Chaïb. El mismo escenario siniestro se repite en el caso de Marie-Hélène Gonzales, desaparecida «à quelques mètres du fameux boulevard» y cuyo cadáver mutilado apareció en la misma zona el 26 de junio de 1998. «Exactement là où Tatiana Andujar, 17 ans, aurait disparu le 24 septembre 1995. Elle n'a jamais été retrouvée». La periodista ofrece ciertos detalles tétricos y macabros para suscitar el horror ante los crímenes (captación de la sensibilidad del lector)

3) La búsqueda (infructuosa) de Fátima (párrafo F). Esta macroproposición narrativa que empieza con la frase «Faute d'éléments probants, les enquêteurs ont interrogé avant-hier», etc., corresponde a la dinámica de la *acción / reacción* en la estructura del relato. Se trata del interrogatorio por la policía de todos los posibles testigos, y de la inspección de todos los lugares donde podría estar retenida o donde podría aparecer asesinada.

4) El interrogatorio de los sospechosos (párrafo G). Esta macroproposición narrativa que empieza con la frase «Quatre hommes, déjà inquiétés lors des trois précédentes affaires, ont été longuement entendus par les services de police, etc.», forma parte también de la dinámica de la *acción / reacción*. La policía debe encontrar y detener, en efecto, al misterioso asesino que opera en la zona del llamado «triangle maudit». La narradora informa con más detenimiento sobre dos de los sospechosos precisamente porque ambos residen en la zona donde han ocurrido las desapariciones y los crímenes:

Elie Radondi (...) La cinquantaine, l'homme, tailleur de vigne, vit isolé près du péage sud, tout près de l'endroit où Marie-Hélène a été retrouvée.
 (...) Andres Palomino Barrios a lui aussi été entendu pendant dix-neuf

heures (...) Personnage mystérieux, fabulateur (...) En plus, l'homme habitait en plein coeur du «triangle maudit», tout près du centre commercial Leclerc et du boulevard Nungesser-et-Coli.

Pero todos los sospechosos han tenido que ser puestos en libertad por falta de pruebas. Por lo tanto, el misterioso criminal sigue sin ser detenido, y esto implica que la última mujer «desaparecida» puede aparecer asesinada y que podrían ocurrir nuevas «desapariciones» de mujeres en el *mismo espacio* de Perpignan.

El cierre final del artículo

La periodista cierra el texto del artículo insistiendo en las coincidencias o puntos comunes que presentan los cuatro casos, a pesar de lo difícil que resulta probar que existe una relación entre ellos: «Si, pour le moment, la certitude d'un lien entre les quatre affaires est difficile à établir, les points communs demeurent pourtant inquiétants». Pero como el enigma del criminal no ha sido aún resuelto por la policía, el miedo y la angustia siguen amenazando aquí y ahora a las personas que viven en los alrededores de la estación de Perpignan: «L'ombre d'un tueur en série plane autour de la gare de Perpignan», que Dalí avait surnommée le «centre du monde». Esta alusión a una ocurrencia de Dalí (intertextualidad) marca un contraste chocante con la dimensión trágica de la noticia que presenta este espacio de Perpignan como un lugar *maldito* (mitificación). El artículo se cierra trazando un recorrido *circular*, porque el tema de la «sombra de un asesino sobre el triángulo maldito» que había sido anunciado enigmáticamente en el título reaparece al final después de haber sido desarrollado a lo largo del texto, y esta reformulación refuerza ahora la impresión de angustiosa fatalidad.

Como resultado de nuestro análisis podemos concluir que el *espacio de la acción* (la zona de Perpignan llamada «le triangle maudit») ha funcionado como un elemento estructurante de la dimensión temática y composicional del texto, porque ese espacio encierra el significado enigmático de las *coincidencias ordenadas* que presentan los cuatro casos de mujeres desaparecidas, algunas de las cuales han sido salvajemente asesinadas. El discurso del sujeto enunciador ha tratado de descifrar y explicar el enigma de esas *coincidencias* respondiendo así a la finalidad comunicativa propia del «fait divers», finalidad que consiste, como afirmaba Barthes, en hacer percibir al lector la «causalidad aberrante» que está en el origen de un suceso excepcional. Es esa causalidad distorsionada la que suscita el interés y la fascinación por la realidad desconcertante de este tipo de sucesos.

Por otro lado, habría que analizar ahora cómo la macroestructura temática de este artículo queda organizada dentro del esquema superestructural «prototípico» de la *noticia de prensa*¹⁴ y analizar además cómo las prescripciones del género ejercen una influencia no sólo sobre la dimensión temática (modelo de mundo que ofrece el texto) y la dimensión composicional sino también sobre «todos los niveles de la textualización»¹⁵ como, por ejemplo, el estilo y el nivel microtextual; pero esto requiere un estudio que no podemos abordar en estas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J.-M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
- «Du fait divers au poème futuriste de Blaise Cendrars», in *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, pp. 175-188.
- ADAM, J.-M., «La presse écrite: typologies, genres et mélanges de genres», *Études de Lettres*, n° 3-4, Lausanne, 2001, pp. 5-11.
- BARTHES, R., «Structure du fait divers», 1962, in *Oeuvres Complètes*, Tome I, Paris, Seuil, 1993, pp. 1309-1316. También en *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- CHARAUDEAU, P., *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan, 1997.
- PETITJEAN, A., «Le récit de faits divers», in *Pratiques*, n° 50, 1986.
- «Les faits divers: polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle», CHISS, J.-L. - FILLIOLET, J., «La typologie des discours», in *Langue Française*, n° 74, 1987.
- VAN DIJK, T. A., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona - Buenos Aires - Méjico, Paidós Comunicación, 1983, 1992. [1ª edición: 1978].
- *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós, 1990 [1ª edición: 1980].

14 VAN DIJK, T.A., *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós, 1980.

15 ADAM, J.M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, op. cit., p. 91

EL ESPACIO DISCURSIVO EN CUATRO GRAMÁTICAS ESPAÑOLAS PARA FRANCESES DE LA ÉPOCA MODERNA

MARÍA ELENA JIMÉNEZ DOMINGO
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

En nuestro análisis de la *Nouvelle Grammaire espagnolle* de Vayrac¹, de 1708 y su segunda edición de 1714, procederemos al estudio comparativo de la macro-organización de estas obras con las de otros autores anteriores como la *Grammaire espagnolle expliquée en François* (1606) de C. Oudin y la *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole* (1660) de Claude Lancelot². De estas comparaciones, destacaremos dos aspectos: el espacio, en el sentido de «lugar» u «orden» en que cada autor presentó los diferentes capítulos, así como en el sentido de «extensión» de dichos capítulos. Obviamente, sería necesario el posterior análisis de los contenidos para poder interpretar los datos extraídos —estudio que no contemplaremos detenidamente en el marco de esta exposición—. Aún así, esta aproximación externa permite poner de manifiesto algunas caracterís-

1 VAYRAC, J. (abad de), *Nouvelle Grammaire Espagnolle pour apprendre facilement et en peu de temps à bien parler, lire et écrire la Langue castellane, selon le sentiment des meilleurs auteurs et à l'usage de la cour d'Espagne, avec une dissertation en forme de préface qui fait voir les fautes des grammaires de MM. Maunory et Sobrino, S.L.*, 1708, así como la edición de 1714.

2 LANCELOT, C. (de TRIGNY), *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole. A Paris, chez Pierre le Petit, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Croix d'Or. M.D.LXX. avec Privilège du Roy. Nec extra hanc Bibliothecam efferatur, ex obedienciâ.*

ticas de las gramáticas mencionadas pertinentes a la hora de situar a los distintos autores en la corriente lingüística de la época. En esta óptica, seguiremos el orden cronológico de publicación de las obras, con el fin de apreciar las posibles influencias que Oudin y Lancelot ejercieron en las gramáticas españolas de Vayrac.

LA GRAMMAIRE ESPAGNOLLE EXPLIQUÉE EN FRANÇOIS³ (1606) DE OUDIN

Como es sabido, Cesar Oudin (?-1625), escribió numerosas obras que tienen que ver con el español y su enseñanza. Aprovechó el gran interés que la lengua castellana despertaba en los franceses a principios del siglo XVII. Entre sus obras destacamos la gramática (1597) que dio lugar a numerosas reediciones⁴.

Las partes preliminares constan de una dedicatoria y de una «table des chapitres et de quelques particularitez contenuës en ceste grammaire». Cabe notar a este respecto que Oudin no incluyó prólogo alguno, de modo que no dio a conocer cuáles fueron sus fuentes en la elaboración de esta gramática, ni tampoco los destinatarios de la misma. Obviamente eran franceses como indica la metalengua de la obra, e incluso podemos deducir que los lectores eran personas que no siempre poseían conocimientos previos de gramática como lo expone Oudin nada más empezar su primer capítulo que trata de la pronunciación:

Ie n'ay pas estimé fort à propos d'amuser les Lecteurs aux definitions & divisions de Grammaire, veu que ceux qui sont versez ès bonnes lettres n'en ont que faire, & ceux qui ne sçavent que leur vulgaire François n'en pourroient pas faire leur profit⁵.

Esta declaración no sorprende si se sabe que muchas veces eran comerciantes y viajeros quienes aprendían las lenguas vivas extranjeras.

La «Table des chapitres» nos permite analizar la organización externa de la *Grammaire Espagnolle* que consta de 199 páginas. Por una parte veremos qué capítulos configuran la obra, el orden en que aparecen y lo que nos interesa en particular: la extensión de cada uno de ellos respecto a la extensión total de esta gramática. Señalemos al respecto que Oudin no dividió su obra en «partes» para reagrupar los contenidos expuestos. Los puntos analizados

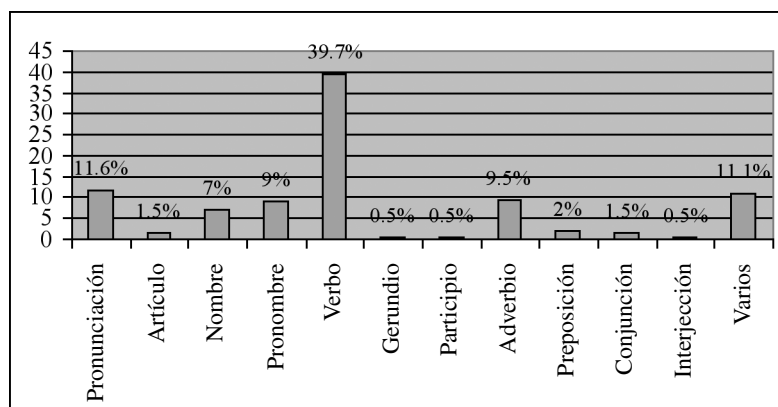
³ Respetaremos la grafía original.

⁴ 1606, 1610, 1612, 1619, 1628, y tres reeditadas por su hijo A. Oudin, 1645, 1646 y 1660.

⁵ *Op. cit.*, 1606, p. 1.

por el autor, como por ejemplo «De l' Article... pag. 7», se suceden acompañados por el número de la página correspondiente en la gramática. Veremos en las siguientes obras de nuestro estudio que sus respectivos autores, a diferencia de Oudin, establecieron claras divisiones entre la pronunciación, la morfología, la sintaxis, etc.

Para ofrecer una visualización rápida de las características más destacables de esta gramática, presentamos un esquema que comentaremos a continuación. Cabe señalar que la expresión en porcentajes (y no en número de páginas)⁶ de los valores presentes en el gráfico responde a la necesidad de hablar de proporciones dentro de una obra, dado que este estudio compara gramáticas de extensiones muy diversas. Aún así, los esquemas deben ser considerados como indicativos y no deben ser considerados como valores matemáticos absolutos.



LOUDIN (1606)

Señalamos de antemano, que nuestro gráfico muestra la proporción total que ocupan los distintos temas tratados aunque éstos se encuentren fragmentados en la obra⁷. Tras estas observaciones previas acerca del esquema, destaquemos los aspectos más relevantes:

6 Señalamos que los porcentajes ponen de relieve las «proporciones» dentro de una misma obra. Por otra parte, el número de páginas que cada autor dedica a un determinado capítulo se ve relativizado por que el tamaño de los folios y el de los caracteres de escritura de la imprenta.

7 Por ejemplo, Oudin propone un estudio detallado de la pronunciación en el primer capítulo (pp. 1-7) al que hemos sumado el apartado «*Difference de prononciation entre ay verbe impersonel, & ay adverbe du lieu*» (pp. 155-159).

Como muestra el esquema presentado, los distintos capítulos incluidos por el autor son: La pronunciación, el artículo, el nombre, el pronombre, el verbo, el gerundio, el participio, el adverbio, la preposición, la conjunción y la interjección. En «varios» hemos reagrupado diversos apartados que figuran al final de la obra a modo de información didáctica complementaria⁸.

En primer lugar, observamos que, aunque desde el punto de vista formal, el autor no ha establecido una clara separación entre los capítulos que tratan de la pronunciación, de la morfología o de la sintaxis (de hecho, esta última no figura en la obra, en cuanto que «capítulo» independiente), el orden de presentación es el tradicional en la mayoría de las gramáticas pedagógicas desde el siglo XVI: empieza por el estudio de la letras y la pronunciación seguido por el de las partes del discurso en el marco de la «grammaire latine étendue». Por ejemplo es el caso de Charpentier⁹ (1597) en su *La parfaite Methode pour entendre, écrire, et parler la langue Espagnole* y de Juan de Luna¹⁰ (1623) en su *Arte breve, y conpendiosa para aprender a leer, escribir, pronunciar y hablar la Lengua Española*.

En segundo lugar, nuestro esquema muestra que el estudio de la pronunciación ocupa algo más de una décima parte de la extensión total (11,6%), cifra muy próxima al valor de «varios» (11,1%). El capítulo que trata de la pronunciación destaca por ser el segundo más extenso.

Sin duda, llama la atención el espacio que ocupa el estudio del verbo, no sólo por ser la parte de la oración más desarrollada —característica habitual en la organización de las gramáticas pedagógicas de la época— sino también por distar mucho de las respectivas proporciones que ocupan las otras partes del discurso. En efecto, si cabe señalar ese 39,7% respecto a la extensión total de la obra, como indica el esquema, también es de subrayar que este apartado en el marco del estudio de las partes del discurso representa un 55,2%. Señalemos que Oudin distingue diez partes en la oración: artículo, nombre, pronombre, verbo, gerundio, participio, adverbio, preposición, conjunción e interjección.

8 «*De la Diction Hideputa*», «*Du mot Hidalgo*», etc. La gramática termina en la página 189 con la mención «*Fin*», no obstante Oudin añadió diez páginas (189-199) de diálogos.

9 CHARPENTIER, *La Parfaicte Methode pour Entendre, Ecrire, et parler la langue espagnolle, divisée en deux parties. La première contient brièvement les reigles de gram-maire. La seconde, les recherches des plus beaux enrichissemens de la langue qui servent à la composition et traduction. Première partie a Paris chex Lucas Breyel, au Pallais, en la gallerie par où on va à la chancellerie*. M.D.LXX.

10 LUNA, J. de, *Arte breve y conpendiosa para aprender a leer, escribir, pronunciar y hablar la Lengua Española*.

Tras el verbo, las partes más extensas son el adverbio y el pronombre que representan casi una décima parte de la obra: 9,5% y 9% respectivamente, seguidas por el nombre con un 7%. De este último se deduce que, como podemos ver, Oudin dedicó pocas páginas al resto de los elementos de la oración: la preposición (2%), el artículo y la conjunción (1,5%), el gerundio, el participio y la interjección (0,5%). Nótese también que el artículo constituye un capítulo independiente en esta gramática, tal y como queda reflejado en el gráfico.

En definitiva, pese al valor indicativo de este esquema de la macro-organización de la obra, no podemos dejar de subrayar algunos de sus rasgos pertinentes, algunos de ellos ya señalados en Lépinette¹¹: la gramática de Oudin está dividida en pequeños capítulos cuyos títulos no siempre corresponden con las tradicionales partes del discurso, y se completa con diversas observaciones didácticas. Ya hemos señalado, por ejemplo, el tratamiento del artículo como capítulo independiente. Otra característica original radica en la ausencia de un capítulo dedicado a la sintaxis. En efecto, esta organización muestra que Oudin no establece una distinción entre morfología y sintaxis. La considerable proporción que ocupan las partes del discurso, así como el lugar destacado del verbo en estas últimas, se deben precisamente a que el estudio de la sintaxis está integrado en el de las partes de la oración, y responden al objetivo ante todo pedagógico del autor.

LA NOUVELLE MÉTHODE... (1660) DE LANCELOT

Claude Lancelot, (Sieur de Trigny, como consta en la dedicatoria) (ca. 1616-1695), gramático y pedagogo conocido que escribió, junto a A. Arnauld, la *Grammaire Générale et Raisonnée* (1660) y diversas obras pedagógicas¹² como la *Nouvelle Méthode... grecque* (1665), o la *Nouvelle Méthode... italienne* (1659), etc.

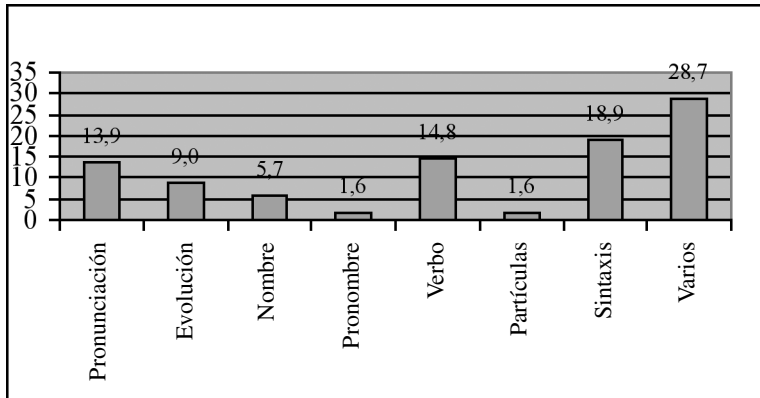
La gramática española de Lancelot es de 1660 y fue reeditada en varias ocasiones en el siglo XVII y posteriormente (en edición facsimil) a finales del siglo XX¹³. Precisamos que en este estudio utilizamos la primera edi-

11 LÉPINETTE, B. *et alii*, *Histoire Épistémologie Langage. Corpus représentatif des grammaires et des traditions linguistiques*, Hors-série n° 2, tome 1, 1998, p. 288.

12 Cf. ficha bibliográfica in Lépinette, *ibid.*, p. 105.

13 LE PETIT, P., Paris, 1660, [Universidad de Murcia, 1ª reed., 1990]; LE PETIT, Paris, 1665; Bruxelles, 1676, [NIEDEREHE, H. J., 1992]; THIERRY, D., Paris, 1678; THIERRY, D., Paris, 1681; TRIGNY, Paris, 1685, [NIEDEREHE, H.J., 1992]; Bruxelles, 1687, [NIEDEREHE, H.J., 1992].

ción¹⁴. Las partes preliminares incluyen una «epistre», una «préface» y una «Table des Pièces & des Titres de ce livre». Esta última indica la división de esta obra de 122 páginas en tres partes: La primera trata de la analogía, la segunda de la sintaxis y la tercera de la versificación. Los contenidos de la obra así como sus extensiones respectivas se presentan como sigue:



LANCELOT (1660)

El esquema indica que Lancelot abre la primera parte de su gramática con un capítulo dedicado al estudio de la pronunciación —al igual que hizo Oudin— pero que, además, completó con lo que hemos denominado «evolución» en nuestro gráfico. Éste se sitúa en un capítulo¹⁵ que trata de la historia interna de la lengua y en el que el autor pone de relieve la proximidad entre el castellano y el latín.

Las partes del discurso constituyen otro objeto de estudio en esta primera parte de la obra. Como vemos en el esquema, el autor incluyó el nombre, el pronombre, el verbo, y las partículas. Las segunda y tercera partes de la gramática de Lancelot quedan reflejadas en los apartados «sintaxis» y «varios» del gráfico. En este último hemos recogido los capítulos

14 El título completo es: *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole*. Fue editada en París: Chez Pierre le Petit, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Croix d'Or.

15 Chap. III, «Observations generales sur le changement des lettres, dans les mots pris du latin».

que tienen que ver con la poesía¹⁶, y que por lo tanto no forman parte de la gramática propiamente dicha. Señalemos que en algunas gramáticas francesas editadas en España a finales del siglo XVII y principios del XVIII, también figura un capítulo dedicado a la versificación, como en la *Gramática francesa* de Billet (Zaragoza, 1673).

Lépinette¹⁷ define la *Nouvelle Méthode* como una gramática puramente didáctica cuyo objetivo es la iniciación a la lectura y a la comprensión del castellano y no el intento de sistematización de los fenómenos lingüísticos descritos. Según nuestro análisis de la macro-organización se verifica este extremo en particular por la extensión de determinados capítulos. Sin embargo no podemos dejar de ver algunos rasgos de la influencia de la *G.G.R.* de Port-Royal. En efecto, algunos aspectos de la organización de los capítulos como determinados términos presentes en los enunciados de los mismos se asemejan a la concepción gramatical expuesta en esta gramática: Al igual que en la gramática de Port-Royal, Lancelot organizó las partes del discurso en cuatro apartados que analizan los nombres, los pronombres, los verbos y las partículas. De este modo, el nombre abarca en un mismo «espacio» los elementos que componen el sintagma nominal incluido el artículo, que Oudin trató de forma separada. En las «partículas» se reagrupan también aquellos elementos que modifican la «afirmación» de Port-Royal cuyo núcleo radica en el verbo y el sujeto. Como en la *G.G.R.*, Lancelot integró en espacios diferentes la morfología (denominada *Analogie* en el texto) y la sintaxis, correspondientes a la primera y segunda partes de la obra, como queda patente ya en la «Table des pieces et des titres de ce livre». En definitiva, la influencia de la *G.G.R.* resulta perceptible en algunos aspectos de la macro-organización de la gramática española de Lancelot, sin embargo dicha influencia se vio considerablemente limitada en el desarrollo de los contenidos porque en el caso de la *Nouvelle Méthode* los objetivos del autor fueron distintos.

Desde el punto de vista de la extensión, destacan precisamente las segunda y tercera partes de la obra: un 28,7% en el caso de lo que hemos llamado «varios» y un 18,9% en el de la sintaxis. Señalamos también el elevado porcentaje (13,9%) de la pronunciación. Por otra parte, el verbo (14,8%) no sólo ocupa una proporción considerable en el conjunto de la obra

16 La presencia de un estudio de la métrica del español quizá provenga de la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Nebrija, que Lancelot cita en diversas ocasiones, pp. 87-122.

17 *Op. cit.*, p. 299.

—característica habitual en las gramáticas pedagógicas— sino también en el marco de las partes del discurso: el nombre (5,7%), el pronombre y las partículas (1,6%), sobre las que el autor se extendió mucho menos.

LA NOUVELLE GRAMMAIRE ESPAGNOLLE (1708) DE VAYRAC

La *Nouvelle Grammaire Espagnolle*¹⁸, publicada en París en 1708, es la primera gramática que escribió el abad de Vayrac. Como veremos una segunda edición salió a la luz en 1714.

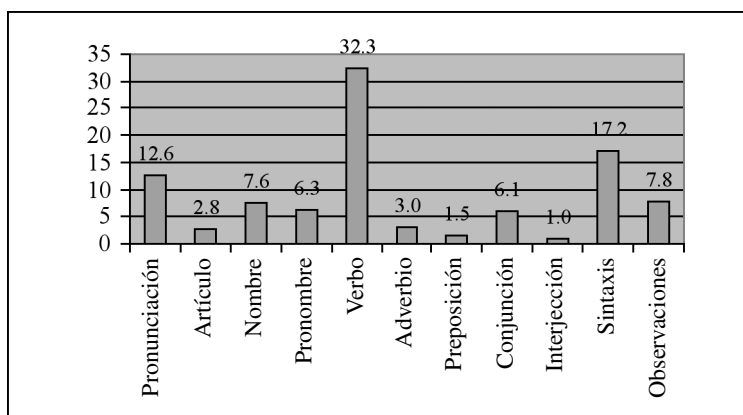
Las partes preliminares de la obra incluyen una «epistre» y una «dissertation», pero carece de índice.

En cuanto al espacio discursivo, la obra se compone de 396 páginas divididas en cinco partes organizadas como sigue: Primera parte (pp. 1-94): pronunciación, artículos, y nombres. Segunda parte (pp. 95-120): los pronombres. Tercera parte (pp. 121-249): los verbos. Cuarta parte (pp. 250-295): los adverbios, las preposiciones, las conjunciones e interjecciones, y Quinta parte (pp. 296-364): la sintaxis y observaciones¹⁹. Esta división de la obra en cinco partes es distinta de la que propusieron Oudin y Lancelot respectivamente. Pese a ello, la macro-estructura de la obra la sitúa también en el marco de la «grammaire latine étendue»: esta gramática presenta primero la unidad mínima, la «letra». El segundo nivel es el de las palabras, consideradas desde el punto de vista de sus accidentes formales. Cabe notar respecto a las palabras, que Vayrac siguió la tradición clásica al distinguir ocho partes del discurso: artículo, nombre, pronombre, verbo, adverbio, preposición, conjunción e interjección. El tercer nivel es el de la «unión» o de las «combinaciones» de las palabras. Nótese que este tercer nivel no es «frástico» sino sólo «sintagmático» en una terminología moderna —los conceptos de frase y de sintagma no existían— porque en él se considera la unión de las palabras bajo los aspectos de regimen (una palabra regente y otra regida), de concordancia y orden de las palabras. Esta organización es distinta en la *GGR* de 1660 (Port-Royal) cuya unidad es la proposición que, como hemos mencionado anteriormente, se descompone en partes (en un recorrido analítico inverso). De hecho, a diferencia de Lancelot, Vayrac no adoptó el término «partículas» inspirado en la gramática general, sino que retomó la

18 El título completo es: *Nouvelle Grammaire Espagnolle, pour apprendre facilement & en peu de tems à bien parler, lire & écrire la Langue Castellane. Selon le sentiment des meilleurs Auteurs & l'usage de la Cour d'Espagne. Avec une dissertation en forme de Preface, qui fait voir les fautes des grammaires de Messieurs Maunory & Sobrino.*

19 *Observations particulières sur le genie de la Langue Castellane.*

separación «adverbio, preposición, conjunción, etc» característica de las gramáticas pedagógicas de los siglos XVI y XVII, como la de Oudin. En cambio, para la sintaxis su procedimiento no coincidió con el de este último. En efecto, como Lancelot, le dedicó un capítulo independiente. El esquema representativo de la primera edición de la gramática española de Vayrac es el siguiente:



VAYRAC (1708)

Respecto a las extensiones, nuestro gráfico pone de manifiesto el espacio dedicado al verbo (32,3%) que supera con creces no sólo aquéllos relacionados con las demás partes de la oración, sino también los que Vayrac dedicó a la sintaxis (17,2%) o a la pronunciación (12,6%). En efecto, si nos fijamos en el porcentaje del verbo vemos que este capítulo representa prácticamente una tercera parte de la extensión total de la obra. En este sentido, Vayrac coincide con Oudin cuyo capítulo del verbo también constituye el de mayor extensión. La sintaxis y la pronunciación también destacan por sus valores respectivos, seguidas por las «observaciones» (7,8%). El estudio de las partes del discurso corresponde a los capítulos más reducidos de la gramática, entre los cuales resaltamos el nombre (7,6%), el pronombre (6,3%) y la conjunción (6,1%). Como vemos, las proporciones respectivas del artículo (2,8%), del adverbio (3%), de la preposición (1,5%) y de la interjección (1%) se sitúan por debajo de un 5%.

LA NOUVELLE GRAMMAIRE ESPAGNOLE (1714) DE VAYRAC

La *Nouvelle Grammaire Espagnole* (1714)²⁰ corresponde a una segunda edición de la gramática española que acabamos de ver. De hecho, su título sólo difiere del de la edición anterior por la ortografía de *espagnole*).

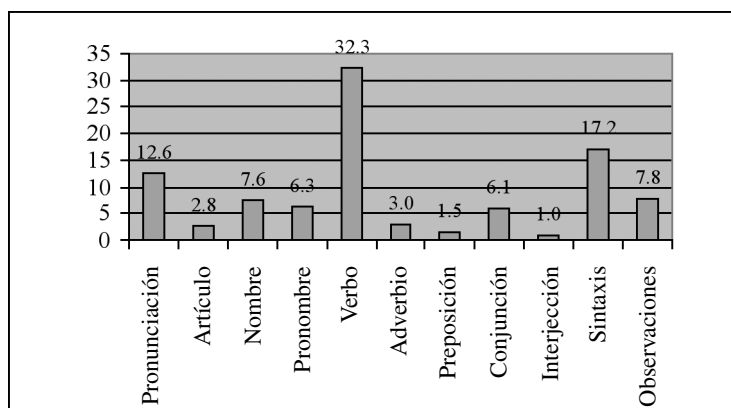
Sin embargo, la extensión total de la obra es de 654 páginas frente a las 364 páginas de la primera. Por este motivo, hemos considerado que debíamos incluir esta obra en nuestro estudio comparativo con el fin de determinar las variaciones aportadas por Vayrac.

Las partes preliminares de la gramática constan de una «epître» y una «préface²¹», en la que el abad da a conocer el motivo por el que decidió redactar esta obra: la única gramática que le parece excelente es la de Port-Royal, pero la considera demasiado concisa.

La «Table des Matières contenues dans cet ouvrage» presentada al final de la obra nos indica que Vayrac retomó de la primera edición la división de la gramática en cinco partes. Sin embargo, pese a las similitudes, no dejamos de observar varios cambios en esta edición de 1714 respecto a la de 1708. En efecto, la primera parte trata exclusivamente de la pronunciación, cuando en 1708 incluía además el estudio del artículo y del nombre. Estas dos partes del discurso se encuentran ahora en la segunda parte junto con el pronombre. La reagrupación de dichas partes compone el tratamiento del sintagma nominal. Señalamos también la sustitución de las «Observations particulières sur le genie de la Langue Castellane» por los «Hispanismes...» así como la elaboración por parte del abad de las «Remarques pour servir de supplement...» y de un método para la enseñanza del castellano, ambos ausentes en la primera edición de esta gramática. Veamos la representación gráfica de la macro-organización de la obra:

20 Esta edición de 1714, publicada en París «Chez Pierre WITTE», lleva por título: *Nouvelle grammaire espagnole pour apprendre facilement, & en peu de tems, à prononcer, écrire, & parler la Langue Castellane, selon le sentiment des meilleurs Auteurs, & l'usage de la Cour d'Espagne. Seconde Edition, revue, corrigée, & augmentée de plus des deux tiers. Avec un Traité sous le Titre d'Hispanismes, qui contient tout ce qui regarde le Ceremonial; un Formulaire pour écrire des Lettres à toutes sortes de personnes; & les façons de parler que l'usage a affranchies des regles de la Grammaire: ensemble une Methode courte et facile pour enseigner la Langue Castellane, en faveur des Maîtres de Langue, & necessaire à ceux qui voudront se passer de Maître.*

21 En dicha *Préface* Vayrac explica las dos razones por las que ha suprimido la disertación que figura en las partes preliminares de la primera edición: porque las reglas y explicaciones presentes en la obra ya rectifican los errores de otros gramáticos que señaló en dicha disertación y también por no alargar una gramática considerablemente amplia de por sí.



VAYRAC(1714)

Desde el punto de vista de los capítulos que componen esta segunda edición de la gramática española de Vayrac, constatamos que no difieren substancialmente de los presentados en la primera edición. Estos figuran, además, en el mismo orden: pronunciación, artículo, nombre, pronombre, etc.

En cambio, las proporciones que estos capítulos ocupan en la obra varían sensiblemente en esta nueva edición. La característica más destacable atañe al valor de la sintaxis que, como vemos, alcanza casi un 60% de la extensión total de la obra cuando sólo representaba un 17,2% en la de 1708. Por lo contrario el valor proporcional del verbo ha descendido a un 14,4% frente al 32,3%, aproximadamente un tercio de la gramática en su primera edición. Sin insistir en que los datos aquí barajados sólo nos permiten visualizar la organización externa, diremos sin embargo que los cambios mencionados nos permiten intuir una modificación en la concepción gramatical. Vemos que la pronunciación, ocupa un proporción más reducida en 1714. Así mismo, las partes del discurso en general, como apreciamos en nuestro gráfico, también destacan algo menos que en 1708. En este último caso, el descenso se debe a que Vayrac enunció las formas y características morfológicas en esta parte de su gramática, como en la primera edición y amplió la información relacionada con el uso en el capítulo de sintaxis.

COMPARACIÓN DE LA MACRO-ORGANIZACIÓN DE LA *NOUVELLE GRAMMAIRE ESPAGNOLLE* (1708 Y 1714) DE VAYRAC CON LAS DE LAS GRAMÁTICAS DE OUDIN Y DE LANCELOT

De la comparación de la macro-estructura de gramáticas españolas de Vayrac con la que presentaron en sus respectivas obras Oudin y Lancelot, destacaremos los aspectos más relevantes.

Desde el punto de vista de las partes que componen las dos gramáticas de nuestro abad comparadas con las presentadas por sus dos predecesores vemos algunas diferencias: Vayrac optó por dividir la *Nouvelle Grammaire espagnolle* en cinco partes, tanto en la primera edición como en la segunda, por lo que no coincidió con Oudin cuya obra se presenta de forma compacta sin grandes divisiones, ni tampoco con la organización tripartita de Lancelot. En cambio, como Oudin, el abad propuso unos apartados complementarios al final de sus obras.

Respecto al orden de presentación de los capítulos que componen las obras del abad de Vayrac, vemos que el primer estudio concierne las letras y la pronunciación seguido del tratamiento de las partes de la oración y de la sintaxis (separada de la morfología), como en las obras anteriores que hemos seleccionado. Por esta razón consideramos que la gramática de Vayrac se sitúa en la corriente de la «grammaire latine étendue» a la que nos hemos referido anteriormente. Sin embargo, la forma en que nuestro abad reagrupó los diferentes capítulos que componen sus dos gramáticas es distinta de la de sus dos predecesores. En efecto, en la edición de 1708, la pronunciación, el tratamiento de artículo y el del nombre constituyen la primera parte, organización «atípica» que no establece división entre el estudio de la pronunciación y el de las partes del discurso pero que separa estas últimas ya que el pronombre, el verbo, el adverbio, etc se analizan en la segunda, tercera y cuarta partes. En este sentido, Vayrac no retomó las presentaciones de los demás autores analizados. Recordemos que Oudin presentó una obra «compacta», y que Lancelot reagrupó la pronunciación y las partes del discurso —en su totalidad— en su *Analogie*. Como hemos visto, en 1714, Vayrac conservó la organización en cinco partes de su gramática pero modificó la organización de los capítulos que componen dichas partes. La primera parte trata única y exclusivamente de la pronunciación, la segunda y tercera partes tratan los sintagmas nominales y verbales respectivamente, la cuarta tiene por objeto el estudio de los adverbios, preposiciones, conjunciones, etc, y la quinta corresponde a la sintaxis. Por este motivo podemos afirmar que Vayrac no retomó la organización externa que propusieron Oudin y Lancelot en sus respectivas obras. En efecto, la gramática del abad es la única divi-

didada en cinco partes y los capítulos presentes en las mismas tampoco se reagrupan como en las obras anteriores que hemos analizado.

Otro rasgo interesante de la *Nouvelle grammaire espagnolle* (1708 y 1714) tiene que ver con la sintaxis. Al igual que en la *Nouvelle Méthode ...* de Lancelot, la sintaxis figura en el esquema ya que ambos autores dedicaron un capítulo al estudio de esta parte de la gramática. En cambio, Vayrac no integró el estudio de la historia interna de la lengua («evolución» en nuestro gráfico de la obra de Lancelot). En este sentido, nuestro abad siguió el procedimiento de Oudin que pasa del análisis de la pronunciación al de la morfología. También como él, en el marco más reducido de las partes del discurso, el abad dedicó un capítulo al artículo, y no optó por tratar este último de manera conjunta con el nombre, como Lancelot. En ambos casos, dicho capítulo precede el del nombre, debido —en nuestra opinión— a que el artículo precede al nombre en la oración. Otra observación, relacionada con la terminología, radica en el uso, por parte de Vayrac y anteriormente de Oudin de «adverbio», «preposición», «conjunción» e «interjección» y no de «partículas» utilizado por Lancelot e inspirado en la concepción gramatical de Port-Royal.

Y puesto que de espacio discursivo se trata, retomaremos los aspectos más significativos de las proporciones establecidas en las obras: Como era de esperar, el tratamiento del verbo sobrepasa con creces los diferentes objetos de estudio. Este extremo se verificaba ya en el esquema representativo de la organización externa de la gramática de Oudin, obra en la que esta parte del discurso ocupa un 39,7%. En el caso de Lancelot, si bien el verbo (14,8%) constituye la parte de la oración más extensa, otros apartados como la sintaxis (18,9%) o «varios» (28,7%) presentan porcentajes más elevados. Señalamos también que Vayrac desarrolló un apartado de *observaciones* algo más reducido que Oudin, y más aún que Lancelot (denominado «varios» en sus respectivos esquemas).

La sintaxis presentada por el abad en 1708 ocupa una proporción equiparable a la que propuso Lancelot, es decir alrededor de un 20% de la extensión total de la obra (recordemos que Oudin no trató de la sintaxis, al menos como capítulo independiente). En cambio, debemos señalar una ampliación considerable en el tratamiento de la misma en la segunda edición de la gramática española de Vayrac. En efecto, dicha parte ocupa casi un 60% de la obra en 1714, por lo que la organización propuesta por nuestro abad se diferencia en mayor medida de la de Oudin y Lancelot. Obviamente, semejante cambio —intuimos— proviene de una concepción de la gramática por parte del autor, distinta en 1714, o por lo menos del concepto de sintaxis. La comparación de los esquemas de 1708 y 1714 lógicamente muestra que a la vez

que el capítulo de la sintaxis es aproximadamente dos veces más extenso en la segunda edición, el del verbo se ya no sobrepasa todos los demás. Igualmente la resto de las partes de la oración presentan valores proporcionalmente reducidos.

Como en las obras de sus dos predecesores, la pronunciación destaca por su extensión en la gramática de Vayrac de 1708. Aquí también, señalamos un importante descenso en el número de páginas en 1714, cuando esta parte de la gramática tan sólo representa un 4,9% frente al 12,6% de 1708.

CONCLUSIONES

El estudio de la organización externa de la gramática española de Vayrac en sus dos ediciones (1708 y 1714) comparada con la que propusieron anteriormente Oudin y Lancelot en sus respectivas obras, permite una primera aproximación a las concepciones gramaticales de este autor. Pese a los elogios de nuestro abad hacia la *Nouvelle Méthode...* del gramático de Port-Royal, podemos decir que Vayrac no adoptó la estructura externa de esta obra, más cercana desde el punto de vista cronológico. Si bien es cierto que el abad la consideraba «excelente aunque demasiado concisa» las diferencias entre estas dos obras no sólo radican en la extensión de las mismas. Nuestro análisis comparado del orden de presentación de los distintos capítulos de cada autor así como la reagrupación de los mismos y la terminología empleada sitúa a Vayrac en la línea de Oudin y por lo tanto en el marco de las gramáticas pedagógicas tradicionales del siglo XVII. Ya en la macro-organización de la *Nouvelle Methode...* de Lancelot se dejan ver algunas características de la concepción gramatical de la *Grammaire Generale et Raisonnée* de Port-Royal ausentes en las gramáticas españolas del abad de Vayrac.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUD, A. - LANCELOT, C. *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, suivie de: 1º de la partie de la logique de Port-Royal qui traite des prépositions, 2º des Remarques de Duclot, de l'Académie française, 3º du supplément à la grammaire générale de Port-Royal. Par l'Abbé Fromant, et publiée sur le meilleure édition originale. Avec une introduction historique de M. A. Bailly. Genève, Slatkine Reprints, 1988. [1^{ère} éd., 1660].

- BILLET, P.-P., *Gramatica francesa, dividida en tres partes...* Madrid, Bernardo de Villadiego, 1688.
- CHARPENTIER, *La Parfaicte Methode pour Entendre, Ecrire, et parler la langue espagnolle, divisée en deux parties. La premiere contient briefvement les reigles de grammaire. La seconde, les recherches des plus beaux enrichissemens de la langue qui servent à la composition et traduction. Premiere partie à Paris chez Lucas BREYEL, au Pallais, en la gallerie par où on va à la chancellerie. M.D.XCVII.*
- LANCELOT, C. (de Trigny), *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole. A Paris, chez Pierre LE PETIT, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, ruë S. Jacques, à la Croix d'Or. M.D.LXX. Avec Privilège du Roy. Nec extra hanc Bibliothecam efferratur, ex obedientiâ.*
- LÉPINETTE, B. et alii, *Histoire Épistémologie Langage. Corpus représentatif des grammaires et des traditions linguistiques. Hors-série n°2, tome 1, 1998.*
- LUNA, J. de, *Arte breve y conpendiosa para aprender a leer, escribir, pronunciar y hablar la Lengua Española.*
- LOUDIN, C., *Grammaire espagnolle expliquée en François par Cesar Oudin, secretaire interprete du roy és langue germa-nique, italienne, & espagnolle, & secretaire ordinaire de monseigneur le prince. reveuë, corrigé & augmentée par l'auteur. Troisième edition a Bruxelles. Par Hubert Antoine, imprimeur jure, l'aigle d'or, pres de la court, 1619. Avec permission.*
- VAYRAC, J., (abad de), *Nouvelle Grammaire Espagnole pour apprendre facilement et en peu de temps à bien parler, lire et écrire la Langue Castellane, selon le sentiment des meilleurs auteurs et à l'usage de la cour d'Espagne, avec une dissertation en forme de préface qui fait voir les fautes des grammaires de MM. Maunory et Sobrino, par M. L'abbé de Vayrac. S.L, 1708.*
- *Nouvelle Grammaire Espagnole pour apprendre facilement et en peu de temps à bien parler, lire et écrire la Langue Castellane, selon le sentiment des meilleurs auteurs et à l'usage de la cour d'Espagne; 2^{nde} édition... augmentée... avec un traité sous le titre d'Hispanismes...* par M. l'abbé de Vayrac. Paris, P. Witte, 1714.
- *El arte frances en el que van puestas las reglas mas açertadas sobre todas las partes de la Oracion... con un Tratado de Poesia... otro de los tratamientos que se usan en Francia y un Formulario para escribir Cartas.* Paris, P. Witte, 1714.

L'ESPACE BLANC, AU CARREFOUR PLURIDISCIPLINAIRE DE L'ÉCRITURE

ELENA LLAMAS POMBO
Universidad de Salamanca

Pour situer ma communication parmi l'ensemble des travaux de ce Colloque, où l'on nous a suggéré une réflexion sur les rapports existant entre *le texte et l'espace*, je dois préciser que j'envisage ces rapports dans la perspective de la pure *matérialité de l'écriture*. J'aborderai notamment, non pas tous les aspects de l'aménagement de l'espace sur les supports de l'écriture, mais seulement celui de l'*espace blanc*.

Celui-ci est l'un des composants essentiels des codes d'écriture. De la même façon que le silence, en alternance rythmique avec le son, fait sens en musique sur le plan de la *temporalité* ou que le silence fait sens dans la parole, le *blanc* constitue la base d'ancrage de l'écriture alphabétique sur la *spatialité* bimensionnelle de la page ou de tout autre support matériel¹.

Pour dresser le plan de toutes les implications historiques et actuelles des différents emplois du *blanc*, il faudrait entreprendre une enquête à la croisée de toutes les disciplines qui s'appliquent à l'écriture. Objet d'étude qui réclame un regard pluridisciplinaire, le *blanc* intéresse, d'abord, à la *linguistique de l'écrit* et à l'*histoire de l'orthographe* et, notamment, de la *ponctuation*.

Dans l'état actuel de la *linguistique de l'écrit*, il est communément admis que l'espace blanc est l'un des signes graphiques de premier ordre; le signe «le plus primitif et essentiel de tous» —au dire de Nina Catach²—, dont la

1 Ce texte est écrit conformément aux Rectifications de l'orthographe (J. O. n° 100, 6 déc. 1990).

2 CATACH, N., «La ponctuation», in *Langue Française*, 45, 1980, p. 18.

présence ou l'absence sont aussi pertinentes l'une que l'autre. Si nous prenons en considération le *blanc* du point de vue strictement matériel, nous pouvons appliquer à l'écrit ce que Merleau-Ponty³ affirmait sur le caractère spécifique du langage; à savoir que «l'absence de signe peut être un signe».

Bien qu'étant tellement évident à nos yeux qu'il risque de passer inaperçu, ce signe possède une longue histoire dans la constitution des *systèmes d'écriture* actuels et a toujours fait l'objet d'un processus de *normalisation*. Or, bien avant la norme, l'*espace blanc* a un rôle primordial dans l'évolution *anthropologique* des rapports que l'homme a maintenus avec l'écriture, domaine dont traite l'*histoire de la lecture*, discipline qui concerne à son tour la *psychologie* et la *physiologie de la lecture*, aussi bien que la *codicologie*, la *paléographie* et l'*histoire du livre*.

Mais dans le territoire de l'*espace blanc*, la *linguistique* fait aussi bon ménage avec la *poétique*, puisque, de toutes les époques et comme tout élément matériel de la culture, il a suscité d'innombrables emplois créatifs.

L'aménagement de l'espace dans les supports de l'écriture a constitué, pendant les deux dernières décennies, un champ d'étude extraordinairement développé par de grands spécialistes en *histoire de la lecture et du livre*, en *linguistique médiévale* et en *poétique*. Les trois expositions que la *Bibliothèque Nationale de France* a récemment consacrées à *L'aventure des écritures*, dont l'une concrètement sur *La Page*, témoignent de l'actualité du sujet et de l'intérêt général que l'on accorde actuellement à l'histoire des supports de la connaissance —histoire où se situe, en dernier terme, l'histoire de la page et de ses espaces—.

Cet intérêt découle, en grande mesure, du changement révolutionnaire que les nouvelles technologies ont introduit dans la communication à travers l'écriture et l'image. Anthropologues et théoriciens de la communication ont souvent fait remarquer que l'essor des études ethnologiques, littéraires ou linguistiques sur le binôme *oral-écrit*, durant le dernier quart du XX^e siècle, était animé par les révolutions technologiques du présent; les implications de ces dernières doivent être mieux appréciées, dans la mesure où nous décelons à quel point la culture orale ou les cultures de l'écrit ont jadis donné forme à différents modes de stockage de la pensée, ou à différents modes de pensée tout court. Depuis McLuhan⁴, jusqu'aux théoriciens actuels des

3 MERLEAU-PONTY, M., *L'oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 55.

4 Cf. McLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962.

sciences cognitives qui s'occupent de la spatialisation des bibliothèques virtuelles⁵, cette recherche n'a pas cessé.

Le renouveau des études sur la ponctuation⁶ —au sens large du terme, y embrassant le *blanc*— participe, à mon avis, de l'essor d'une *sémiotique de l'écrit* encouragée par la recherche des rapports existant entre la forme des supports et les démarches de la pensée. Car, en effet, une série de travaux publiés pendant les vingt dernières années ont mis en évidence que *les usages du blanc* sont porteurs d'informations sur les pratiques de lecture et sur les conceptions des scripteurs à l'égard des structures grammaticales et textuelles, ainsi que sur les potentialités créatives des espaces de l'écriture.

Le but de ma communication est de présenter, sans aucune prétention d'exhaustivité, un bref aperçu de la bibliographie récente au sujet du *blanc de page*⁷. Cet aperçu est nécessairement incomplet, mais il a l'objectif de montrer, ne fût-ce qu'en pointillé, le carrefour de voies d'étude qui se croisent autour de l'*espace blanc*, objet d'étude commun à des disciplines en principe diverses.

Commun, car, en effet, dans l'aménagement du *blanc* sur la page sont mis en jeu; l'histoire de la *lisibilité*, la *poétique* de la matérialité du langage —notamment, de l'une de ses substances, l'écriture— et le concept de *textualité* lui-même.

LE BLANC; CONTOURS DU MOT GRAPHIQUE

La séparation des mots

En ce qui concerne l'histoire de la lisibilité et la capacité de refléter les unités de la langue que possèdent les systèmes d'écriture, il faut citer, tout d'abord, les études sur «le blanc comme contour du mot graphique», c'est-à-dire sur «la séparation des mots».

Les paléographes intéressés à l'histoire de la lecture —notamment Paul Saenger et Milman B. Parkes— ont écrit pendant la dernière décennie un

5 Cf. GANASCIA, J.-G., «Le bâtisseur, l'informaticien et le cognitif», in GIARD, L. - JACOB, Ch. (dir.), *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 91-100, et GANASCIA, J. - G.-LEBRAVE, J.-L. (éds), *Retour vers le futur. Supports anciens et modernes de la connaissance*, in *Diogène*, Paris, P.U.F., 2001, p. 196.

6 Cf. LLAMAS POMBO, E., «Ponctuer, éditer, lire. État des études sur la ponctuation dans le livre manuscrit», *Philologie à l'ère de l'Internet*, Paris, L'Harmattan, 2003.

7 Les références bibliographiques en fin d'article sont classées en quatre rubriques, correspondant aux sujets traités dans cet exposé. Il m'a semblé plus utile au lecteur un classement par sujets qu'une simple liste alphabétique.

chapitre fondamental pour l'histoire occidentale de l'accès aux supports matériels de la connaissance.

Les Grecs, reprenant au début les méthodes des Phéniciens, avaient séparé les mots par des traits et des points, mais ont très tôt abandonné toute marque entre les mots. L'interponction a aussi été pratiquée à Rome jusqu'à la fin du second siècle, mais les Romains abandonnèrent alors cette pratique, en faveur de l'ancienne *scriptura continua* (les mots accolés entre eux) héritée de la civilisation hellénique, type d'écriture qui nous est bien connu par les travaux de Wingo⁸, Moreau-Maréchal⁹, Saenger¹⁰, Desbordes¹¹, Parkes¹², etc.

Jean-Pierre Jaffré¹³ nous rappelle que «contrairement à ce que l'on pense parfois, la séparation en mots n'est pas un phénomène récent» et qu'elle est, dans une certaine mesure, aussi ancienne que l'écriture elle-même. Dès son apparition, l'écriture a représenté des unités sémantiques, les séparant par des signes divers; une ligne horizontale ou verticale sur les premières tablettes mésopotamiennes, à la fin du IV^e millénaire avant J.-C., ou un coin oblique dans l'écriture cunéiforme de l'ancien perse.

Pour Saenger¹⁴, la raison de l'abandon à Rome de la séparation des mots est à chercher dans la préférence des Romains pour la lecture orale et dans la dominance de l'idéal de l'orateur. La *scriptio continua* présentait au lecteur un texte neutre, que l'orateur devait couper et interpréter selon sa formation et son jugement.

Dans un petit fascicule intitulé *De arte punctandi*¹⁵, j'ai rapporté moi-même quelques témoignages des rhéteurs latins au sujet de leur conscience

8 Cf. WINGO, E. O., *Latin punctuation in the Classical Age*, La Haye, 1972.

9 Cf. MOREAU-MARÉCHAL, J., «Recherches sur la ponctuation», in *Scriptorium*, 22, 1968, pp. 56-66.

10 Cf. SAENGER, P. H., «The Separation of Words and the Order of Words: the Genesis of Medieval Reading», in *Scritura e Civiltà*, 14, 1990, pp. 49-74.

11 Cf. DESBORDES, F., *Idées romaines sur l'écriture*, Presses Universitaires de Lille, 1990.

12 Cf. PARKES, M., *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scolar Press, 1992.

13 JAFFRÉ, J.-P. - DUCARD, D. - HONVAULT, R., *L'orthographe en trois dimensions*, Paris, Nathan, 1995, p. 36.

14 SAENGER, P. H., «La naissance de la coupure et de la séparation des mots». «Coupure et séparation des mots sur le Continent au Moyen Âge» in MARTIN, H.-J.-VEZIN, J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990, pp. 447- 455.

15 Cf. LLAMAS POMBO, E., *De arte Punctandi. Antología de Textos antiguos, medievales y renacentistas*, Salamanca, Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (prospectos y Manuales, 5), 1999.

des conséquences que comportait la *scriptura continua* dans la formation de l'orateur, ainsi que des témoignages des Pères de l'Église sur la nécessité d'employer des signes d'articulation des discours afin d'assurer une bonne transmission manuscrite¹⁶.

Quintilien (I^{er} s.), par exemple, dans l'*Institutio Oratoria*, offre les préceptes classiques pour une acquisition correcte de la lecture, comme base éducative de l'orateur; *Superest lectio; in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco uersum distinguere* (Liber I, 8,1). «C'est par la pratique de la lecture que l'enfant apprendra où il faut reprendre haleine, à quel endroit il doit séparer chaque vers». L'expression *uersum distinguere*, —qui signifie «couper la ligne» s'il s'agit d'un texte en prose, ou encore «séparer chaque vers» s'il s'agit d'un poème—, implique que le texte écrit servant à l'enseignement de la lecture ne contenait ni hiérarchisation, ni séparation des unités du discours.

L'importance de l'espace blanc a été mise en lumière dans les travaux de Paul Saenger sur la séparation des mots et la physiologie de la lecture. Cet auteur a essayé de démontrer que la lecture silencieuse dans la culture occidentale a été possible grâce à l' «aération» de l'ancienne *scriptura continua* au moyen d'espaces blancs.

Au VI^e siècle, tous les manuscrits étaient encore copiés en *scriptura continua*, mais entre le VI^e et le VII^e siècle, les moines irlandais commencèrent à introduire l'espace blanc comme aide à la lecture, pratique anglo-saxonne qui s'est répandue à partir du X^e siècle sur le continent. La séparation des mots —nous explique Saenger— cessa d'être une activité, une fonction cognitive du lecteur et devint une activité analytique et scripturaire du copiste. Cette signalisation de l'écriture alphabétique libéra les facultés intellectuelles du lecteur et favorisa ainsi la lecture silencieuse et, par là même, la rapidité de la lecture, car, bien évidemment, les yeux lisent plus rapidement que les cordes vocales —comme nous a bien expliqué la physiologie de la lecture¹⁷.

Saenger a examiné un phénomène récurrent dans plusieurs cultures du monde; à savoir, la corrélation entre la tendance à une lecture vocalisée et le seuil de durée de l'activité cognitive nécessaire pour accéder aux mots. Autrement dit, lorsqu'un lecteur ne distingue pas, au premier coup d'oeil, les frontières entre les mots, cette opacité a deux conséquences; elle retarde la

16 Cf. aussi., DESBORDES, F., *op. cit.* PARQUES, M., *op. cit.*, pp. 10 ss.

17 Cf. RICHAUDEAU, F., *La lisibilité*, Paris, Gentire-Denoël, 1969 [1^e édition: 1967] et *Sur la lecture*, (éd.), ALBIN M., 1992.

lecture et favorise l'activité vocale. Dans la mesure où l'écrit est compact et dépourvu de signes de distinction, le temps de déchiffrement est majeur et le décodage tend à s'appuyer sur une vocalisation.

Agglutination et disjonction de mots

Dans cette activité analytique et scripturaire du découpage des mots par des espaces blanches, l'écriture médiévale a conservé certaines pratiques de séquenciation de mots différentes de la norme actuelle qui régit l'écriture du mot graphique. À savoir des *soudures* et des *disjonctions de mots* du type suivant:

§ **Français** (*Le Roman de Fauvel*. Ms. BNF, f. fr. 146). XIV^e siècle.
(Cf. Llamas Pombo, 2003)

SOUDURES;

araIfon (=a raison); *emparleroIt* (= en parleroit); *enle fchiele* (=en l'eschiele)

DISJONCTIONS DE MOTS;

ne faIpareille (=ne s'apareille); *en ta ffez* (=entassez); *fa mie* (=s'amie)
ad iudha (=adiudha) (*Serments de Strasbourg*)
ar gent (=argent) (*Cantilène de sainte Eulalie*)

§ **Espagnol** (*Libro de Buen Amor* Ms. Salamanca 2663). XV^e siècle.
(*ibid.*)

SOUDURES

entrellos sus cuydados (=entre los sus cuydados); *ae fter* (=a Ester)

DISJONCTIONS DE MOTS;

en tender (=entender); *rre fpue fta* (= respuesta); *di fputar* (=disputar)

§ **Ancien irlandais** (*apud*, Parkes, 1987; 18)

SOUDURES

isairesasber (=is aire as-ver)

adobragart (=adob-ragart)

Ces traditions d'écriture de séquences graphiques du français n'ont été étudiées de façon systématique qu'assez récemment, bien qu'elles aient mérité de nombreuses remarques dans les consignes d'édition des textes médiévaux¹⁸.

18 Consignes passées en revue par ANDRIEUX-REIX, N., «Transcription, lisibilité, transgression; quelques problèmes posés par les éditions de textes médiévaux», in BURIDANT, Cl. (éd.), *Le traitement du texte (édition, aparat critique, glossaire, traitement électronique)*, (Actes du IX^e Colloque international sur le Moyen Français, 29-31 mai 1997), Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 55-63.

Étant donné que ces types de séquences témoignent de la conscience des copistes à l'égard des liens syntagmatiques qui existent entre les mots, ils sont devenus un objet d'étude strictement linguistique; les premières remarques de Lewicka¹⁹, de Wagner²⁰, de Rickard²¹ et de Cerquiglioni²², ont ouvert une voie d'étude qui a été largement développée dans les travaux de *linguistique historique* réalisés par Nelly Andrieux-Reix et Simone Monsonégo²³.

À son tour, la codicologie a adopté ces nouvelles préoccupations de la linguistique de l'écrit. Tous les grands travaux codicologiques récemment parus en ce domaine —l'ouvrage collectif sur *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*²⁴ ou l'*Album de manuscrits français du XIII^e siècle*²⁵— font désormais figurer dans leurs descriptions de manuscrits un chapitre consacré à la séquenciation des mots.

Par ailleurs, je dois signaler que cette tradition a été étudiée en France comme le produit d'une situation de diglossie latin-français. Or, ayant constaté que les structures récurrentes sont les mêmes dans les manuscrits en espagnol que dans les manuscrits français, je considère qu'il faudra, par conséquent, prolonger cette recherche dans le domaine des traditions d'écriture du latin, celles-ci constituant la seule source commune à plusieurs langues vernaculaires. En outre, les études comparées de graphématique médiévale, rares dans le panorama bibliographique actuel, pourraient éclairer certains points obscurs de l'histoire de nos orthographes, notamment dans le domaine de la ponctuation et de la séquenciation des mots.

19 LEWICKA, H., «Réflexion théoriques sur la composition des mots en ancien et en moyen français», in *Kwartalnik neofilologiczny*, 1963, 10, 2, pp.131-142, § 4.2.

20 WAGNER, R.-L., *L'ancien français. Points de vue. Programmes*, Paris, Larousse, 1974, pp. 41 et 74, § 4.2.

21 RICKARD, P., «Système ou arbitraire? Quelques réflexions sur la soudure des mots dans les manuscrits français du Moyen Âge», in *Romania*, 103, 1982, pp. 470-488, § 4.2.

22 Cf. CERQUIGLIONI, B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, pp. 44-46, § 4.2. [1^e édition: 1976].

23 ANDRIEUX-REIX, N. - MONSONÉGO, S., «Les unités graphiques du français médiéval: mots et syntagmes, des représentations mouvantes et problématiques», in *Langue Française*, 119, 1998, pp. 30-51.

24 Cf. GASPARRI, F. - HASENSHOR, G. - RUBY, Ch., «De l'écriture à la lecture: réflexion sur les manuscrits d'*Erec et Enide*», in BUSBY, K., et alii (éds.), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 1993, vol. 1, pp. 97-148.

25 Cf. CARERI, M. et alii, *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2001.

LE BLANC ET L'ESPACE DU TEXTE

L'histoire de la mise en page et la mise en texte dans le livre occidental se présente, en grande mesure, comme l'histoire de l'aménagement du blanc, en tant que procédé d'«aération» de l'écriture, visant à faciliter la lisibilité. Mais les acquis de la lisibilité ne constituent pas seulement des techniques matérielles, ayant une contrepartie corporelle; elles ont parfois des implications sur les *mentalités* elles-mêmes. Je citerai seulement ses implications sur l'évolution du concept de *texte*, sujet qui, pendant la dernière décennie, a attiré l'attention du *médiévisme* aussi bien que de la *poétique* moderne.

Il est certain que —comme l'a signalé Brian Stock²⁶— «d'une façon générale, les liens directs entre pratiques spécifiques de lecture et changements de mentalité sont rares». L'historien de ces relations doit donc —insiste Stock— résister au piège d'un certain déterminisme.

Or certains changements dans les techniques d'écriture et de lecture ont été considérés par les historiens de la lecture comme de véritables «révolutions» de la civilisation; ainsi en est pour les changements graduels du Moyen Âge, selon Cavallo et Chartier²⁷. Notamment, les techniques matérielles qui font naître au XII^e siècle la *culture du livresque* et la *culture de la lecture* se trouvent —d'après Ivan Illic²⁸— à l'origine d'une de ces révolutions sribales; à savoir la naissance du «texte en tant qu'objet».

L'ensemble des techniques et des conventions de l'écrit qui se sont développées au cours du XII^e siècle nous sont bien connues, grâce aux travaux des paléographes et des historiens du livre; pour n'en citer que les plus représentatifs; les travaux sur l'influence des concepts d'*Ordinatio* et *Compilatio* dans le développement du livre, de Malcolm B. Parkes²⁹ et de Richard Rouse et Mary Rose³⁰ ou les véritables encyclopédies de la mise en page, dirigées par Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean Vézin.

26 STOCK, B., «Lecture, intériorité et modèle de comportement dans l'Europe des XI^e et XII^e s.», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33, 2, 1990, p. 104.

27 Cf. CAVALLO, G. - CHARTIER, R. (dirs.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997.

28 Cf. ILLIC, I., *Du lisible au visible. Sur l'art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991.

29 Cf. PARKES, M. B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», in ALEXANDER, J. J. - GIBSON, M. (éds.), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press-Oxford University Press, 1976.

30 Cf. ROUSE, R. - ROSE, M. A., «*Statim invenire*. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page», in BENSON, R. - CONSTABLE, G. (éds.), avec LANHAM, C. D., *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1991, pp. 201- 225. [1^e édition: 1982].

L'amélioration de la ponctuation, l'emploi de retraits, l'insertion de titres et de rubriques, la division en chapitres, etc., c'est-à-dire, en grande mesure, des techniques basées sur l'aménagement du texte par rapport à l'espace de la page, sont autant de techniques qui ont contribué à forger cette conception livresque de la notion de «texte», et ont fait naître cette ère du livresque, que Ivan Illic considère ouverte trois siècles avant l'invention de l'imprimerie.

D'après Illic, une «révolution scribale» s'est produite, lors du passage de la lecture monastique, comme «activité corporellement motrice» et à prédominance orale, vers la lecture scolastique, comme accès visuel et individuel au savoir écrit, qui prend son essor vers le milieu du XII^e siècle. Cette révolution réside dans la dissociation entre le texte et la matérialité de l'objet livre; elle donne naissance à une conception du texte qui a perduré jusqu'à nos jours; le texte comme «fiction planant à la surface du livre, qui prend son essor vers une existence autonome»³¹.

Par ailleurs, les techniques des disposition des lignes, c'est-à-dire, l'alternance du blanc et de l'écriture, au niveau de sa linéarité, cachent aussi des conceptions médiévales de la typologie des textes. Dans une recherche intitulée «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge», Pascale Bourgain³² a démontré que la disposition des textes sur la page manuscrite traduit ou met en jeu des conceptions différentes sur la typologie des textes; elle reflète notamment la distinction entre le vers et la prose, ou, plus exactement une distinction plus complexe qu'existait en latin et qui opposait la *prose* à *versus*, *metrum*, *rhythmus*.

Certaines éditions modernes mentionnent «écrit comme de la prose pour des textes qui bien évidemment n'étaient pas sentis comme tels». Il faut tenir compte —nous rappelle Bourgain³³— de ce rapport de la ligne au blanc, qui laisse entrevoir la perception que les utilisateurs des poèmes médiévaux avaient des textes qu'ils notaient ou trouvaient dans des copies antérieures.

Anne-Marie Christin³⁴ comme de nombreux historiens de la lecture, situe plus tard, au moment de l'invention de l'imprimerie, cette grande révolution de la civilisation, appelée la «révolution typographique».

31 *Op. cit.*, pp. 138-142.

32 Cf. BOURGAIN, P., «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge?», Bibliothèque de l'École des Chartes, 1989.

33 *Ibid.*, p. 252.

34 Cf. CHRISTIN, A.M., *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995; *Poétique du blanc; vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters, 1999, et «De l'espace typographique à l'écriture du blanc: le *Coup de dés* de Stéphane

L'invention de la typographie a introduit un bouleversement majeur dans les pratiques de l'alphabet latin; elle avait délié la lettre [...] de ses lettres voisines. Isolée sur son socle de plomb, la lettre existait de nouveau comme signe. Mais elle y avait gagné aussi un statut inédit d'objet, et avec lui une valeur iconique qui la rendait [...] très proche de l'idéogramme³⁵.

Or, pour Christin, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'il fut possible à un poète de tirer pleinement parti de ce nouveau statut de «l'espace typographique».

Les travaux récents de cette spécialiste de l'écriture nous ont offert une vaste exploration de la poétique du blanc et du vide moderne. À Mallarmé en revient, à la suite de Nodier, la découverte de faire de chaque page non plus le réceptacle transparent d'un flux continu de texte, mais «un tableau sculpté par le blanc, avec ses pauses et ses supens, ses soupirs et ses constellations»: «chaque page est un firmament» ou «un ciel étoilé», comme affirmait Paul Valéry du *Coup de dés* de Mallarmé. Pour Gérard Dessons³⁶, qui a étudié la poétique du blanc chez Claudel, Mallarmé a joué «un rôle de légitimation dans la construction de cette métaphysique du blanc qui a caractérisé, dans les années soixante, soixante-dix, la pensée du langage poétique et, à partir de là, du langage tout court».

Mallarmé donne naissance —au dire de Christin— à une «page typographiquement picturale». Mais cette page moderne suppose, en quelque sorte, paradoxalement, un retour à des pratiques médiévales du livre. D'après Jacques Demarcq³⁷, «la révolution romantique, en restaurant la place de l'image à l'intérieur du texte, donne lieu à une page retrouvée qui devient, à l'égal de la page médiévale, un tableau, un fragment singulier dégagé de la tyrannie du tout. Et sa nouveauté réside dans la part qu'elle concède désormais au blanc».

En effet, comme le résume le titre de l'article de Demarcq («L'espace de la page, entre vide et plein»), le blanc est perçu par les créateurs et par la critique littéraire contemporaine sous deux optiques; comme un vide ou comme un plein.

Mallarmé», in *L'aventure des écritures: La page*, (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 1999, pp. 194-199.

³⁵ *Ibid.*, p. 196.

³⁶ DESSONS, G., «La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel», in DÜRRENMATT, J. (éd.), *La ponctuation*, in *La Licorne*, 52, Poitiers, UFR Langues, Littératures, 2000, p. 237.

³⁷ DEMARCO, J., «L'espace de la page, entre vide et plein» in *L'aventure des écritures: La page*, (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 2000, p. 64.

Dans la théorie de la narration, Wolfgang Iser³⁸, fondateur de l'esthétique de la réception et théoricien de la lecture a développé une théorie du blanc, en tant que disjonction de la narration. Il entend par «blanc», un «lieu d'indétermination», c'est à dire, l'ommission d'une relation entre deux faits qui permet au lecteur de se la représenter librement.

Les blancs ne peuvent que signaler la possibilité d'opérer une jonction entre segments textuels, mais ne peuvent entreprendre de l'établir eux-mêmes. En tant que tels, ils ne peuvent être décrits. En effet, en tant que silences dans le texte, ils ne sont rien. Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de constitution³⁹.

Mais chez Iser, le «blanc» phénoménologique et le «blanc» typographique ne sont assimilés que rarement, comme le signale récemment Ugo Dionne⁴⁰, dans un travail sur la «rupture chapitrée», qui entreprend l'exploration du *blanc* dans sa matérialité, comme spatialisation d'une rupture. Dès lors, le *blanc* n'a plus le statut d'un simple signe de ponctuation, mais s'inscrit dans une phénoménologie de la lecture.

Chez Iser, le terme «blank» ou le terme de «silence» sont autant de métaphores pour nommer l'implicite ou les lieux d'indétermination. Mais le *blanc* dans la création poétique a été senti, au contraire, comme un plein. Claudel affirmait; «la poésie n'est pas faite de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier». Le blanc, nous dit Gérard Dessons⁴¹ est devenu le contraire d'une absence. Charles Nodier —comme vous pouvez le voir sur cette page— avait déjà bien exploité, matériellement, cette «esthétique du fragmentaire».

Avec cette brève recension bibliographique, j'ai voulu simplement signaler que la «modernité» des études sur le blanc demeure, à mon avis, dans la confluence de démarches qu'il convoque et dans leur participation, ne fût-ce qu'à petite échelle, à un mouvement de pensée transversale, qui a surgi de la nécessité de mettre en contact des disciplines diverses.

38 Cf. ISER, W., *L'acte de la lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

39 *Ibid.*, p. 338.

40 DIONNE, U., «Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrée et ponctuation» in DÜRRENMATT, J. (éd.), *La ponctuation*, in *La Licorne*, 52, Poitiers, UFR Langues, Littératures, 2000, pp. 261- 286.

41 *Op. cit.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES***Le blanc comme signe de ponctuation***

- CATACH, N., «La ponctuation», in *Langue Française*, 45, 1980, pp. 16-27.
 — *La ponctuation*, coll. «Que sais-je ?», Paris, PUF, 1994.
- LLAMAS POMBO, E., «Ponctuer, éditer, lire. État des études sur la ponctuation dans le livre manuscrit» in *Philologie à l'ère de l'Internet*, Paris, L'Harmattan, 2003, à paraître.
- MERLEAU-PONTY, M., *L'oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- VÉDÉNINA, L. G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters-Selaf, 1989.

Histoire des supports de la connaissance

- GANASCIA, J.-G., «Le bâtisseur, l'informaticien et le cogniticien» in GIARD, L. - JACOB, C., (dir.) *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Bibliothèque Nationale de France, 2001, 91-100.
- GANASCIA, J.-G. - LEBRAVE, J.-L. (éds.), *Retour vers le futur. Supports anciens et modernes de la connaissance*, in *Diogène*, 196, Paris, PUF, 2001.
- *L'aventure des écritures. Naissances* (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- *L'aventure des écritures. Matières et formes* (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 1998.
- *L'aventure des écritures. La page* (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 1999.
- McLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962.

Le blanc; contours du mot graphique***La séparation des mots***

- DESBORDES, F., *Idées romaines sur l'écriture*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- JAFFRÉ, J.-P. - DUCARD, D. - HONVAULT, R., *L'orthographe en trois dimensions*, Paris, Nathan, 1995.
- LLAMAS POMBO, E., *De Arte Punctandi. Antología de Textos antiguos, medievales y renacentistas*, Salamanca, Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Prospectos y Manuales, 5), 1999.
- MOREAU-MARÉCHAL, J., «Recherches sur la ponctuation» in *Scriptorium*, 22.

- PARKES, M.B., *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scolar Press, 1992.
- RICHAUDEAU, F., *La lisibilité*, Paris, Genthire-Denoël, 1969. [1^e édition: 1967].
- Sur la lecture, (éd.) ALBIN, M., 1992.
- SAENGER, P. H., «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», in *Viator*, 13, 1982, pp. 366-414.
- «Manières de lire médiévales», in MARTIN, H.-J. - CHARTIER, R., *Histoire de l'édition française, I; Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 131-141.
- «Books of Hours and the Reading Habits on the Middle Ages» in *Scrittura e Civiltà*, 9, 1985, pp. 239-269.
- «Physiologie de la lecture et séparation des mots» in *Annales E.S.C.*, 44, 1989, pp. 939-962.
- «The Separation of Words and the Order of Words; the Genesis of Medieval Reading» in *Scrittura e Civiltà*, 14, 1990, pp. 49-74.
- «La naissance de la coupure et de la séparation des mots», «Coupure et séparation des mots sur le Continent au Moyen Âge» in MARTIN, H.-J. - VEZIN, J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990, pp. 447-455.
- «The Separation of Words in Italy» in *Scrittura e Civiltà*, 17, 1993, pp. 5-41.
- *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, 1997.
- WINGO, E. O., *Latin punctuation in the Classical Age*, La Haye, 1972.

Le blanc et les séquences graphiques

- ANDRIEUX-REIX, N., «Le manuscrit 150 de Valenciennes, f^o 141v^o; premières images des mots graphiques médiévaux» in HERBIN, J.-Ch. (éd.), *Lez Valenciennes, 25. Journée d'Étude du 3 avril 1998*. Presses Universitaires de Valenciennes, 1999, pp. 9-23.
- «Rythmes de diction ? Une hypothèse pour interpréter certaines pauses dans l'écriture à la main du français» in *Faits de langues, 13. Oral-Écrit; Formes et théories*, 1999, pp. 98-109.
- «Transcription, lisibilité, transgression; quelques problèmes posés par les éditions de textes médiévaux», in BURIDANT, Cl. (éd.), *Le traitement du texte (édition, appareil critique, glossaire, traitement électronique)*, (Actes du IX^e Colloque international sur le Moyen Français, 29-31 mai 1997), Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 55-63.

- «Séquences graphiques dans une écriture spontanée; le *Sermon sur Jonas*», «*Si a parlé par moult ruiste vertu*», *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, sous la direction de DUFURNET, J., Paris, Champion, 2000, pp. 19-30.
- et MONSONÉGO, S., «Écrire des phrases au Moyen Âge. Matériaux et premières réflexions pour une étude des segments graphiques observés dans des manuscrits français médiévaux», in *Romania*, 115, 1997, pp. 289-336.
- et MONSONÉGO, S. (éds.), *Segments graphiques du français. Pratiques et normalisations dans l'histoire*, in *Langue Française*, 119, 1998.
- et MONSONÉGO, S., «Les unités graphiques du français médiéval; mots et syntagmes, des représentations mouvantes et problématiques», in *Langue Française*, 119, 1998, pp. 30-51.
- CARERI, M., F. *et alii.*, *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2001.
- CERQUIGLINI, B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Seuil, 1989, pp. 44-46.
- ESKENAZI, A., «Variantes graphiques» dans *Guillaume de Dole*», *Revue de Linguistique Romane*, 60, 1996, pp. 147-183.
- GASPARRI, F. - HASENHOR, G. - RUBY, Ch., «De l'écriture à la lecture; réflexion sur les manuscrits d'*Erec et Enide*. BUSBY, K. *et alii.* (éds.), in *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*. 2 vols. Amsterdam, Rodopi, vol. 1, 1993, pp. 97-148.
- LEWICKA, H., «Réflexions théoriques sur la composition des mots en ancien et en moyen français», in *Kwartalnik neofilologiczny*, 10, 2, 1963, pp. 131-142.
- LLAMAS POMBO, E., «Séquences graphiques dans *Le Roman de Fauvel* (Ms. BNF, f. fr. 146)», in *Thélème* (Madrid, Universidad Complutense), 2003. (à paraître)
- MONSONÉGO, S., «Les graphies et les mots dans les textes anciens. Problèmes de transcription et de codage». *Le texte; un objet d'étude interdisciplinaire*, (Mélanges HUYNH-ARMANET, V.), Paris, Centre de recherche de l'Université Paris VIII (Analyse textuelle et nouvelles technologies, n° 2), 1993, pp.175-190.
- RICKARD, P., «Système ou arbitraire? Quelques réflexions sur la soudure des mots dans les manuscrits français du Moyen Âge», in *Romania*, 103, 1982, pp. 470-488.
- WAGNER, R.-L., *L'ancien français. Points de vue. Programmes*, Paris, Larousse, 1974, p. 41 et 74.

Le blanc et l'espace du texte

- BOURGAIN, P., «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ?». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, pp. 231-282.
- CAVALLO, G.-CHARTIER, R. (dirs.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris, Seuil, 1997.
- CHRISTIN, A.-M., *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- *Poétique du blanc; vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters, 1999.
- «De l'espace typographique à l'écriture du blanc: le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé», in *L'aventure des écritures, La page*, (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 1999, pp. 194-199.
- DEMARCO, J., «L'espace de la page, entre vide et plein», in *L'aventure des écritures. La page*, (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale de France, 2000, pp. 64-103.
- DESSONS, G., «La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel», in DÜRRENMATT, J. (éd.), «La ponctuation», in *La licorne*, 52, UFR Langues, Littératures, Poitiers, 2000, pp. 235-243.
- DIONNE, U., «Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrée et ponctuation», in DÜRRENMATT, J. (éd.), «La ponctuation», in *La licorne*, 52, UFR Langues, Littératures, Poitiers, 2000, pp. 261-286.
- ILLIC, I., *Du lisible au visible: sur l'Art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991.
- ISER, W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Sznycer, E., Bruxelles, Mardaga, 1985, (Original allemand, *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976).
- LLAMAS POMBO, E., «La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval» in *Retour vers le futur. Supports anciens et modernes de la connaissance*, in *Diogène*, 196, Paris, PUF, 2001, pp.40-52.
- MARTIN, H.-J. - CHARTIER, R., *Histoire de l'édition française*. 3 vols. Paris, Promodis, 1982.
- MARTIN, H.-J. - VEZIN, J., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990.
- PARKES, M. B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», in ALEXANDER, J.J. G. - GIBSON, M. T. (éds.), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press-Oxford University Press, 1976, pp. 115-141.

- ROUSE, R. H. - ROSE, M. A., «*Statim invenire*. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page», in BENSON, R. L. - CONSTABLE, G. (éds.), avec LANHAM, C. D., *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1991, pp. 201-225. [1^e édition: 1982]
- STOCK, B., «Lecture, intériorité et modèles de comportement dans l'Europe des XI^e et XII^e s.», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33, 2, 1990, pp. 103-112.

ÉTUDE DE LA RELATION ESPACE-TEMPS: LE CAS DE ‘PUIS’/ ‘PUES’

NOELIA MICÓ ROMERO
Universidad de Valencia

INTRODUCTION

L'hypothèse que nous allons soutenir dans ce travail est que bien que *puis* / *pues* soient des homologues formels, ils ne s'emploient pas dans les mêmes circonstances et acquièrent des valeurs différentes selon les contextes. En effet, alors que *puis* marque la succession linéaire (spatiale ou temporelle), au contraire, *pues*, par un procès de grammaticalisation passe de la notion *temporelle* originaire à la valeur *explicative, justificative et consécutive*. Pour rendre compte des différents emplois que nous venons de citer, nous utiliserons un corpus d'exemples tirés de *L'histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault¹ ainsi que de sa traduction en espagnol.

GÉNÉRALITÉS

Le texte et la cohésion (temporelle)

Nous irons plus loin que Halliday et Hasan² dans leur conception de la *cohésion* en tant que concept *sémantique*, dépassant les termes de *cohésion grammaticale* et de *cohésion lexicale*. Ainsi, nous situons notre intervention dans le cadre de la *linguistique textuelle* selon Beaugrande et Dressler³, et définis-

1 FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972. Par la suite, les références à l'oeuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (M. F.).

2 HALLIDAY, M.A.K - HASAN, R., *Cohesion in English*, London, Longman, 1976, p. 4.

3 BEAUGRANDE, R.-A. - DRESSLER, W., *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.

sons le texte comme un acte communicatif régit par sept règles de textualité: la cohésion, la cohérence, l'intentionnalité, l'acceptabilité, l'informativité, la situationalité et l'intertextualité. La règle dont nous allons parler et qui nous intéresse le plus dans le cadre de notre étude du marqueur *puis* est la règle de *cohésion*. Celle-ci, d'après Beaugrande et Dressler⁴ prétend que le texte soit *homogène*. Dans ce sens, il existe des mécanismes qui permettent la réutilisation de certaines structures linguistiques utilisées antérieurement. Ces mécanismes, qui contribuent à économiser les efforts dans l'interprétation des énoncés, sont les suivants: la *répétition* (qui consiste en la récupération du matériel linguistique déjà présent dans un même texte), la *répétition partielle* (qui se caractérise par la réutilisation, de manière différente, des mêmes patrons linguistiques), le *parallélisme* (qui se construit sur la répétition d'une structure enrichie par l'incorporation de nouveaux éléments), la *paraphrase* (consistant en la répétition d'un même contenu mais à l'aide d'expressions linguistiques différentes). Dans l'acte communicatif, interviennent d'autres mécanismes qui aident à rendre compacte la superficie textuelle: les *proformes* et l'*élision*. Finalement, à celles-ci, s'en ajoutent d'autres, comme le *temps* et l'*aspect* qui indiquent la temporalité, les limites temporelles, l'unité, l'ordre ainsi que la modalité des événements qui prennent place dans une communication. Les connecteurs sont les outils par excellence dont on se sert pour signaler les diverses relations entre les faits d'un énoncé. Ceux-ci peuvent marquer la conjonction (*et*), la disjonction (*ou*), l'opposition/ restriction (*mais*), la subordination (la cause, la conséquence et la condition), et finalement, la proximité temporelle (*alors, avant, depuis, ...*). Dans notre terminologie, nous préférons parler d'une macro-catégorie de *marqueurs* dans laquelle nous distinguons les *marqueurs argumentatifs*⁵ (conjonction, disjonction, subordination) des *marqueurs temporels* (*encore, toujours, déjà, alors, puis, ...*)⁶.

Plus récemment, la *théorie de la Pertinence* de Sperber et Wilson⁷, qui considère la communication comme un acte *ostensif-inférentiel*, nous est d'une grande aide dans notre étude des *marqueurs temporels*. Tout acte communicatif est soumis au principe de pertinence, c'est-à-dire que pour qu'un

4 *Ibid.*, pp. 89-134.

5 Cf. Les connecteurs pragmatiques in DUCROT, O., *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, ROULET, E., *L'articulation du discours en français contemporain*, Bern, Peter Lang, 1987 et MILNER, J.C., *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil, 1989.

6 Cf. FRANCKEL, J.-J., *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Genève- Paris, Librairie Droz, 1989, qui parle de marqueurs de temps et d'aspect.

7 SPERBER, D. - WILSON, D., *La pertinence*, Paris, Minuit, 1989.

stimulus soit ostensif, les efforts requis pour traiter cette information et les effets cognitifs que produit ce traitement doivent être optimaux.

La référence temporelle

Il nous semble intéressant pour notre étude de rejoindre la pensée de Benveniste⁸ sur la notion de référence. Nous avons d'une part la déixis (le *moi, ici, maintenant*) qui constitue la référence extra-linguistique (exo-phorique): l'élément déictique renvoie à la situation de communication et le référent change selon l'occurrence dans laquelle il est employé. D'autre part, l'anaphore constitue la référence co-textuelle (endo-phorique) et renvoie à des éléments déjà apparus dans le texte. Les temps verbaux également sont dits *déictiques*, comme le *présent*, la *passé* et le *futur*, quand ils prennent pour point de référence le temps de l'énonciation (T₀) ou bien temps *anaphoriques*, quand ils ont un autre temps comme point de référence. Dans ce sens, les expressions temporelles peuvent aussi être soit *non-autonomes* (relatives à l'énonciation), c'est à dire *déictiques* (*maintenant, hier, demain*), soit *autonomes*, c'est-à-dire celles qui marquent une *datation absolue*⁹.

En ce qui concerne la notion d'*espace mental*, nous ferons référence à Fauconnier (1984) qui considère métaphoriquement le récit comme un *trajet imaginaire* où le narrateur invite le lecteur à se déplacer dans l'univers raconté. Pour ce faire, on emploie des expressions d'ordre spatial comme: *parcourir, entrer, suivre, franchir*, etc. Fauconnier distingue de façon informelle quatre niveaux de référence: le *texte* (lignes, pages, chapitres ...), la *lecture* (tout à l'heure, sous peu, bientôt ...), le *parcours* (points, tournants du récit ...) et l'*univers raconté* (événements, périodes, ...). Fauconnier précise que «Linguistiquement, ces niveaux de récit sont des espaces mentaux en correspondance; en particulier, à l'espace temporel» univers raconté «correspond un axe spatial, le «parcours», de telle sorte qu'à un moment ou une période du premier correspond un point ou un intervalle du second»¹⁰.

De son côté, Vuillaume¹¹ distingue deux niveaux de repérage temporel: le *niveau de l'écriture* et celui de la *lecture*. D'une part, toutes les références

8 Cf. BENVENISTE, E., «Les relations de temps dans le verbe français», B.S.P., 54, II, 1959, pp. 69-82. et BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

9 OLIVARES PARDO, A., «Temporalidad y texto: un problema de traducción», in GARCÍA-SABELL TORMO, T. et alii (eds.), *Les chemins du texte*, Tomo II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 421-422.

10 FAUCCONNIER, G., *Espaces mentaux*, Paris, Minuit, 1984, p. 178.

11 VUILLAUME, M., *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

au moment de l'écriture sont coréférentielles, c'est-à-dire, qu'elles indiquent toutes une période indéfinie qui inclut la date de publication du livre. D'autre part, la lecture livre une multitude de points de référence qui changent à chaque lecture. En outre, le lecteur est conscient de deux actualités. La première est associée au processus de lecture. La seconde aux événements narrés et située dans le passé. De Vuillaume, nous retiendrons aussi le parallélisme qu'il établit entre sa conception de l'espace et du temps, les considérant comme une sorte de continuum: «Il est bien connu, par exemple, que ce sont pour une bonne part des concepts spatiaux qui structurent notre représentation du temps»¹².

PUIS / PUES ET LE PROCÈS DE GRAMMATICALISATION

Nous reprendrons le concept de *grammaticalisation* de Heine, Claudi & Hünnemeyer¹³ selon lequel, au cours du temps, certaines unités linguistiques peuvent subir, par l'érosion de l'usage, une transformation soit au *niveau phonétique*, *morphologique*, *pragmatique* ou *sémantique*. D'abord au *niveau phonétique*, les formes pleines deviennent des formes réduites et les formes réduites des formes segmentées. Ensuite, au *niveau morphologique*, la forme libre peut se convertir en forme clitique, la clitique en liée, la composée en dérivée et la dérivée en désinentielle. De plus, au *niveau pragmatique*, la fonction pragmatique peut se convertir en fonction syntaxique, et les unités à basse fréquence dans un texte peuvent augmenter à une haute fréquence. Enfin, au *niveau sémantique*, généralement, le sens concret se convertit en sens abstrait et le contenu lexical en contenu grammatical. Pour ce qu'il en est de notre marqueur temporel *puis* et de son homologue formel espagnol *pués*, nous allons essayer de déterminer quelles sont les différences qui les séparent. Effectivement, comme nous le verrons dans la section suivante, il existe entre les deux systèmes français-espagnol une hétérogénéité dans leur usage. Selon Chevalier et Molho¹⁴ *pués* et *puis* se séparent car *pués* provient du latin POST dont l'«o» se diphtongue en «ue», tandis que *puis* est issu d'une formation du type POSTEA, c'est-à-dire de la jonction de *post* et de l'anaphorisant à partir duquel s'inscrit la postériorité. C'est pourquoi, *puis* ne peut qu'introduire que deux événements *disjonctifs* (l'un est toujours postérieur à l'autre).

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ HEINE, B. - CLAUDI, U. - HÜNNEMEYER, F, *Grammaticalisation*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

¹⁴ CHEVALIER, J. C. - MOLHO, M., «De l'implication: esp. 'pués', fr. 'puis', *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 24, n° 1, 1986, pp. 23-34.

Ex.: *Le coiffeur lave les cheveux puis il les coupe*¹⁵, tandis que *pues*, par un procès de grammaticalisation allant du concret vers l'abstrait, est capable d'associer deux événements grâce à son pouvoir *conjonctif*:

Ex.: *Ha ido al mercado pues mañana nos juntamos todos para comer.*

Nous utilisons les termes 'disjonctif' et de 'conjonctif' dans la terminologie de Chevalier et Molho. Le premier signifie que le terme introduit par *puis* est postérieur au premier et ne l'explique pas (ils ne maintiennent entre eux aucun autre type de relation que la temporelle de postériorité), tandis que le second veut dire que les deux événements sont présentés comme reliés, comme ayant quelque chose à voir l'un avec l'autre, bref l'un est nous est montré comme l'explication de l'autre.

ANALYSE DES CAS

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, nous avons extrait nos exemples de la première partie de l'œuvre de Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique*. Pour des raisons d'espace, nous n'allons pas inclure dans cet article tous les exemples relevés, néanmoins, nous en tiendrons compte pour nos conclusions et pour la table récapitulative des occurrences.

Puis

Puis indiquant la succession temporelle

(1a) On les reçoit dans plusieurs hôpitaux de lépreux: sous François 1er on tente d'abord de les parquer dans l'hôpital de la paroisse Saint-Eustache, *puis* dans celui de Saint-Nicolas, qui naguère avaient servi de maladreries (M. F., p. 17).

(1b) Se les atiende en varios hospitales de leprosos: en el reinado de Francisco I, se intenta inicialmente aislarlas en el hospital de la parroquia San Eustaquio, *luego* en el de San Nicolás, que poco antes habían servido de leproserías (M. F., p. 18).

(2a) À deux reprises, sous Charles VIII, *puis* en 1559, on leur avait affecté, à Saint-Germain-des-Prés, diverses baraques et masures utilisées jadis pour les lépreux (M. F., p. 17).

(2b) En dos ocasiones, bajo Carlos III, *después* en 1559, se les habían destinado, en Saint-Germain-des-Prés, diversas barracas y casuchas antes utilizadas por los leproso (M. F., p. 18).

15 Les exemples en italiques sont à moi.

(3a) De tous côtés on instaure des traitements; la compagnie de Saint-Côme emprunte aux Arabes l'usage du mercure; à l'Hôtel-Dieu de Paris, on utilise surtout la thériaque. *Puis* c'est la grande vague du gaïac, plus précieux que l'or d'Amérique, s'il faut en croire Fracastor en sa *Syphilidis*, et Ulrich von Hutten (M. F., p. 18).

(3b) En todas partes se inventan tratamientos; la compañía de SaintCôme toma de los árabes el uso del mercurio; en el Hotel Dieu de Paris se aplica sobre todo la triaca. Llega después la gran boga del guayaco, más precioso que el oro de América, si hemos de creer a Fracastor en su *Syphilidis* y a Ulrich von Hutten (M. F., pp. 19-20).

Puis indiquant l'énumération

(4a) Mais à cela, l'eau ajoute la masse obscure de ses propres valeurs; elle emporte, mais elle fait plus, elle purifie; et *puis* la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort; chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier (M. F., p. 22).

(4b) Pero a todo esto, el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; *además*, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último (M. F., p. 25).

(5a) Chaque forme de folie y trouve sa place aménagée, ses insignes et son dieu protecteur: la folie frénétique et radoteuse, symbolisée par un sot juché sur une chaise, s'agite sous le regard de Minerve; les sombres mélancoliques qui courent la campagne, loups solitaires et avides, ont pour dieu Jupiter, maître des métamorphoses animales; *puis* voici les «fols ivrognes», les «fols dénués de mémoire et d'entendement» les «fols assoupis et demimorts», les «fols éventés et vides de cerveau ...» (M. F., p. 53).

(5b) Cada forma de locura encuentra allí su lugar, sus insignias y su dios protector: la locura frenética y necia, simbolizada por y un tonto subido en una silla, se agita bajo la mirada de Minerva; los sombríos melancólicos que recorren el campo, lobos ávidos y solitarios, tienen por dios a Júpiter, maestro en las metamorfosis animales, *después* vienen los «locos borrachos», los «locos desprovistos de memoria y de entendimiento», los «locos adormecidos y medio muertos», los «locos atolondrados, con la cabeza vacía» (...) (M. F., p. 72).

Puis indique soit la *succession temporelle* et dans ce cas il se traduit soit par *luego* ou par *después* en espagnol qui indiquent parfaitement tous deux qu'un événement est ultérieur à un autre; soit *l'énumération* et dans ce cas il est restitué par *además* qui signale aussi l'énumération et l'addition ou par *después* qui en plus d'introduire un nouveau terme dans l'énumération,

indique la postériorité. *Puis* n'est donc pas traduit par son homologue formel *pues*. Faisons maintenant le chemin inverse: quelles valeurs acquiert *pues* et quel(s) terme(s) ont donné origine à *pues* dans la version française?

Pues

Pues à valeur explicative

(6a) Ha nacido una nueva lepra, que ocupa el lugar de la primera. Mas sin dificultades ni conflictos, *pues* los leprosos mismos sienten miedo: les repugna recibir a esos recién llegados al mundo del horror (M. F., pp. 18-19).

(6b) Une nouvelle lèpre est née, qui prend la place de la première. Non sans difficultés d'ailleurs, ni conflits. *Car* les lépreux eux-mêmes ont leur effroi (M. F., p. 17).

(7a) En realidad el problema no es tan simple, *pues* existen sitios de concentración donde los locos, más numerosos que en otras partes, no son autóctonos. (M. F., p. 23)

(7b) En fait le problème n'est pas aussi simple: *car* il existe des points de ralliement où les fous, plus nombreux qu'ailleurs, ne sont pas autochtones (M. F. p. 20).

(8a) Pero a todo esto, el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, *pues* cada viaje es, potencialmente, el último (M. F., p. 25).

(8b) Mais à cela, l'eau ajoute la masse obscure de ses propres valeurs; elle emporte, mais elle fait plus, elle purifie; et puis la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort; chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier (M. F., p. 22).

N'oublions pas que le texte de départ est le français. Nous avons trouvé *pues* dans le texte espagnol quand, dans le texte de départ, nous avions, une conjonction de coordination 'car' qui introduit un argument qui explique ce qui précède.

En revanche, dans l'exemple (8b) qui fait partie du texte de départ, nous n'avons pas de marqueur, il y a élision du marqueur indiquant l'explication. Nous aurions pu avoir: «...chacun est confié à son propre destin, *car* tout embarquement est, en puissance, le dernier». Les marques de cohésion sont par conséquent plus explicites dans le texte espagnol.

Pues comme justification

(9a) Para él, la locura será un objeto, y de la peor manera, *pues* será el objeto de su risa.

(9b) Pour lui, elle deviendra objet, et de la pire manière, *puisqu'*elle deviendra objet de son rire (M. F., p. 39).

(10a) Pero la razón no es nada, *pues* aquella en cuyo nombre se denuncia la locura humana se revela, cuando finalmente se llega a ella, como un mero vestigio donde debe callarse la razón (M. F., p. 57).

(10b) Mais la raison n'est rien *puisque* celle au nom de qui on dénonce la folie humaine se révèle, quand on y accède enfin, n'être qu'un vertige où doit se taire la raison (M. F., p. 44).

Nous voyons que la valeur causale de la conjonction de subordination 'puisque' indiquant la justification du texte français est restituée également par *pues* dans le texte cible.

Pues à valeur résultative / consécutive

(11a) (...) además, en la mayor parte de las ciudades de Europa, ha existido durante toda la Edad Media y el Renacimiento un lugar de detención reservado a los insensatos (...) Los locos, *pues*, no son siempre expulsados (M. F., pp. 22-23).

(11b) (...) et d'ailleurs dans la plupart des villes d'Europe, il a existé tout au long du Moyen-Âge et de la Renaissance un lieu de détention réservé aux insensés; (...) Les fous ne sont *donc* pas invariablement chassés (M. F., p. 20).

(12a) ¿Cuál es, *pues*, el poder de fascinación, que en esta época se ejerce a través de las imágenes de la locura? (M. F., pp. 37-38).

(12b) Quelle est *donc* cette puissance de fascination qui, à cette époque, s'exerce à travers les images de la folie? (M. F., p. 31).

(13a) Poco a poco, la locura se encuentra desarmada, y al mismo tiempo desplazada; investida por la razón, es como recibida y plantada en ella. Tal fue, *pues*, el papel ambiguo de este pensamiento escéptico, digamos, antes bien, de esta razón tan vivamente consciente de las formas que la limitan y de las fuerzas que la contradicen (...) (M. F., p. 61).

(13b) Peu a peu, la folie se trouve désarmée, et les mêmes temps déplacés; investie par la raison, elle est comme accueillie et plantée en elle. Tel fut *donc* le rôle ambigü de cette pensée sceptique, disons plutôt de cette raison si vivement consciente des formes qui la limitent et des forces qui la contredisent (...) (M. F., p. 46).

Finalement, la marque de la consécution du texte français, indiquée par la conjonction de coordination ‘donc’ est traduite également par le marqueur *pues* dans le texte espagnol. Nous constatons donc la polysémie du marqueur *pues* espagnol qui peut rendre compte de l’explication, de la justification et de la consécution du français. De plus, selon Bosque-Demonte¹⁶, *pues* peut aussi introduire le second terme dans une conditionnelle (*Si no haces los deberes, pues no iremos al cine*).

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES OCCURRENCES

PUIS	Succession temporelle		Énumération	
	<i>Luego</i>	<i>Después</i>	<i>Además</i>	<i>Después</i>
	4	4	1	1
	Total: 8		Total: 2	
Total	10			

PUES	Valeur explicative		Valeur justificative	Valeur résultative/ consécutives
	∅	<i>Car</i>	<i>Puisque</i>	<i>Donc</i>
	1	10	2	7
	Total: 11		Total: 2	Total: 7
Total	20			

D’après ce tableau, nous constatons que *puis* n’est jamais traduit par *pues*. La fréquence de ces deux marqueurs nous dévoile que *puis* n’est pas aussi usité en français que *pues* en espagnol. Dans notre échantillon d’exemples, nous avons trouvé 10 *puis* contre le double de *pues*. En effet, *puis* se limitant à indiquer la *succession temporelle* et l’*énumération* (où il reste toujours un substrat de succession), son champ d’action est plus restreint. Par contre, *pues*, grâce à un procès de *grammaticalisation* au cours du temps allant du concret vers l’abstrait, perd sa valeur de succession temporelle et acquiert une polysémie qui intègre les valeurs d’explication (*car*), de cause (*puisque*) et de conséquence (*donc*). Donc, malgré leur provenance de la même racine latine POST, *pues* / *puis* restent au stade d’homologues formels. Toujours selon notre grille, il faut mettre en évidence les 10 exemples

16 BOSQUE, I. - DEMONTE, V, *Gramática Descriptiva de la Lengua española*, vol. 3, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

de *pues* à valeur *explicative*, contre 7 à valeur *consécutif* et 2 à valeur *justificative*.

CONCLUSION

Notre article a essayé de démontrer que le texte, en tant qu'acte communicatif, est régi par les sept règles de textualité. Celle qui nous occupe est la règle de *cohésion*, et plus particulièrement la *cohésion temporelle* reflétée par des *marqueurs*. Nous travaillons en contexte car nous considérons la communication comme ostensive et inférentielle. C'est pourquoi nous avons utilisé un petit corpus d'exemples pour démontrer que, bien que *puis / pues* aient la même racine latine, ils ont pris des chemins différents. D'une part, *puis* exprime la succession temporelle et l'énumération, valeurs qui viennent directement de la racine latine POST. D'autre part, *pues*, après un processus de *grammaticalisation*, devient plus argumentatif ayant perdu sa signification initiale de succession temporelle. C'est ainsi qu'il peut soit exprimer une explication, soit une justification soit une conséquence. Les deux langues, le français et l'espagnol, bien qu'elles soient toutes deux des langues romanes, sont asymétriques: quand la première exprime la succession temporelle et l'énumération avec *puis*, la seconde l'exprime, non pas avec *pues*, mais avec *después*, *luego* ou *además*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUGRANDE, R.-A. - DRESSLER, W., *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.
- BENVENISTE, E., «Les relations de temps dans le verbe français», B.S.P., 54, II, 1959, pp. 69-82.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BOSQUE, I. - DEMONTE, V., *Gramática Descriptiva de la Lengua española*, vol. 3, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- CHEVALIER, J.-C. - MOLHO, M., «De l'implication: esp. 'pues', fr. 'puis'», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 24, n° 1, 1986, pp. 23-34.
- DUCROT, O., *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- FAUCONNIER, G., *Espaces mentaux*, Paris, Minuit, 1984.

- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2000.
- FRANCKEL, J. J., *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1989.
- HALLIDAY, M. A. K - HASAN, R., *Cohesion in English*, London, Longman, 1976.
- HEINE, B. - CLAUDI, U. - HÜNNEMEYER, F., *Grammaticalisation*, Chicago, Chicago University Press, 1991.
- MILNER, J.C., *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil, 1989.
- OLIVARES PARDO, A., «Temporalidad y texto: un problema de traducción», in GARCÍA-SABELL TORMO, T. et alii (eds.), *Les chemins du texte*, Tomo II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 419-431.
- ROULET, E., *L'articulation du discours en français contemporain*, Bern, Peter Lang, 1987.
- SPERBER, D. - WILSON, D., *La pertinence*, Paris, Minuit, 1989.
- VUILLAUME, M., *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

SEMÁNTICA, SINTAXIS Y PRAGMÁTICA DEL ESPACIO EN LAS LENGUAS DE SIGNOS

CARLOS MORIYÓN MOJICA
SILVIA VALDESPINO NÚÑEZ
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

La singular importancia que el estudio del espacio adquiere en las lenguas de signos deviene, fundamentalmente, de la particular naturaleza viso-gesto-espacial de este tipo de lenguas, que impone, a la estructura lingüística, modalidades de expresión y comprensión absolutamente dependientes de la concepción del espacio sónico. No en vano, al caracterizar las lenguas de signos, Sacks¹ da cuenta de que su característica más sobresaliente, la que la diferencia de las demás lenguas y de las demás actividades mentales es su utilización lingüística única del espacio. Para el autor, la complejidad que adquiere este ‘espacio lingüístico’ «es absolutamente abrumadora para la vista «normal», que no puede percibir, y aún menos entender, la enorme complejidad gramatical de sus pautas espaciales»².

No nos es posible desarrollar aquí un acercamiento sistemático al fenómeno de la *espacialización* en las lenguas de signos. Ni siquiera, a todos y cada uno de los posibles usos lingüísticos que éstas hacen del espacio. No es posible dar cuenta de la complejidad —lingüística, psicológica y pragmática— que tal espacio adquiere en ellas. Y no sólo ya como construcción teórica, sino incluso práctica, pues supondría especificar todo el conocimiento

1 Cf. SACKS, O., *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Madrid, Anaya / Mario Muchnik, 1990.

2 *Ibid.*, p. 117.

que las personas sordas tienen acerca de los posibles usos del espacio, lo que equivaldría, a su vez, a concretar lo que estas comunidades saben acerca de las potencialidades de su lengua e, incluso, probablemente, de sus conocimientos del mundo y de cómo puede éste intervenir, lingüística y/o contextualmente, en los universos creados durante los actos de enunciación.

Sí podemos, en cambio, esbozar algunas consideraciones relacionadas con el valor semántico y pragmático que el espacio adquiere en las lenguas de modalidad sónica, lenguas que, por su propia naturaleza, obligan a sus usuarios a desarrollar competencias viso-gesto-espaciales particulares y a hacer un uso extensivo de mecanismos de la misma naturaleza relacionados con la codificación y decodificación de información lingüística.

ESPACIALIZACIÓN, ESPACIO, ‘ESPACIOS’ Y LENGUAS DE SIGNOS

Plantear aspectos relacionados con el uso del espacio exige poner de relieve algunos de los espacios susceptibles de ser aprovechados lingüísticamente. Por esta razón, consideramos necesario establecer previamente qué entendemos por *espacialización* y de qué manera se incardinan en la noción conceptos como el de espacio y aspectos como la ‘extensión’, la ‘dimensión’ o la ‘localización’.

En términos lingüísticos, la *espacialización* resulta un fenómeno que permite a las lenguas expresar, de muy diversas maneras, nociones relacionadas con el concepto espacio. En este sentido, constituye un proceso de puesta en funcionamiento discursivo de las estructuras semio-narrativas que permiten articular la significación. Comprende dos tipos de procedimientos: los de ‘localización espacial’ y los de ‘programación espacial’. Los primeros son interpretables como operaciones de desembrague y embrague efectuados por el signante para proyectar fuera de sí —y aplicar en el discurso enunciado— una organización espacial cuasi autónoma, que sirva de marco a los programas narrativos y a sus encadenamientos; los segundos, por su parte, como la particular disposición que el signante hace de los espacios parciales obtenidos por las localizaciones, según la programación general de los programas narrativos.

El problema de la *espacialización* se resuelve, en las lenguas de naturaleza auditivo-vocal, mediante el empleo y la disposición de formas o construcciones lingüísticas que permiten fijar o encerrar en límites espaciales determinados un elemento dado. Pero en las lenguas de signos, los recursos para expresar esa *espacialización* se multiplican de manera asombrosa, pues su naturaleza viso-espacial permite al signante construir —frente a sí y miniaturizado— el mundo conceptualizado, en un espacio convencional en

el que lo representado adquiere entidad material y, consecuentemente, valor relacional. En este sentido, de lo que nos ocupamos aquí es del modo como las lenguas de signos estructuran el espacio; es decir, de cómo los signantes emplean ese espacio con fines lingüísticos.

En el lenguaje ordinario, los conceptos de espacio, extensión y localización suelen emplearse inapropiadamente como sinónimos. La extensión es, no obstante, sólo un accidente de los cuerpos, mientras que el espacio es una realidad absoluta. La localización, por su parte, es el lugar o posición ocupado por el cuerpo en el espacio. Pero mientras el espacio es inmóvil, el cuerpo —el signo— se desplaza dentro del espacio hasta alcanzar nuevas localizaciones. Y esta localización existe, sólo en virtud del signo-objeto que se encuentra en ella. Y más, en el lenguaje, en el que es evidente que «un lugar no puede venir identificado por sí mismo, sino que siempre debe ser identificado en relación a un objeto»³; el representado por el signo visual en el caso de las lenguas de signos.

El sentido de la vista nos permite hacernos una idea del volumen de un cuerpo, al que localizamos en unas coordenadas espaciales determinadas. La extensión, el volumen y la localización tienen límites. Adquieren, precisamente por ello, cualidades objetivables; son medibles. Se constituyen, por tanto, en dimensiones por medio de las cuales acotamos un espacio dado, pero no son éste, que no es otra cosa que un «esquema racional de pensamiento» y «de acción»⁴. En virtud de sus tres dimensiones, también es posible, en el caso de las lenguas de signos, acotar geométricamente el espacio contextual de la enunciación, el espacio —físico, real— en el que los signos son articulados —espacio sígnico— e, incluso, el espacio toponemático en el que los signos o sus referentes anafóricos son localizados. Pero el espacio en el que los objetos son percibidos, conceptualizados y propuestos para la interpretación, en cambio, es construido por la mente de los signantes. Es un constructo mental y, consecuentemente, abstracto, por lo que carece de límites. Equivale a ‘capacidad’ para contener cuerpos, pues preexiste a su existencia y continúa existiendo luego de ellos y albergando la posibilidad de recibir otros nuevos. Su carácter absoluto le permite, incluso, potencialmente, contener cuerpos imaginarios o inexistentes, pero capaces de establecer relaciones lingüísticas.

3 Cf. CIFUENTES HONRUBIA, J.L., *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*, Alicante, Universidad, 1989, p. 8.

4 Cf. VILLADA HURTADO, P. - VIZUETE CARRIZOSA, M., *Los fundamentos teórico-didácticos de la educación física*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Secretaría General Técnica), 2002.

Pero, al tiempo que capacidad, el espacio es, también, y simultáneamente, ‘relación’, «esquema racional de pensamiento y acción». Y es que el problema del espacio, como veremos más adelante, se resuelve sólo desde su propia aprehensión mental, pues unas veces es concebido como contenedor en el que ocurren los sucesos y procesos naturales y otras como relaciones que conectan tales sucesos. Es en este último sentido en el que el espacio no resulta otra cosa que una «zona funcional de interacción y expresión»⁵; o, lo que es lo mismo, un «esquema de acción», fundamentalmente lingüística en el caso concreto que nos ocupa. De ahí, el que no constituya únicamente materia de la física o la geometría, sino también de la antropología, de la psicología y, especialmente, de la lingüística.

Tal concepción del espacio impide que éste pueda ser interpretado como un concepto empírico producto de experiencias externas. El espacio no es, en ningún caso, una propiedad inherente a las cosas. Consecuentemente, tampoco, algo que existe fuera del hombre y cuya existencia se le revela por medio de la experiencia. Porque los objetos del mundo no son cognoscibles en sí mismos, sino únicamente a través de sus determinaciones o propiedades y éstas no pueden ser reconocidas sino como valores —los de unas con respecto a los de otras—, lo cual permite postular que solamente la relación hace posibles las propiedades, y estas últimas, a su vez, sirven de determinaciones para los objetos y los hacen cognoscibles. De esta manera, el espacio no puede ser definido más que por la relación entre las cosas y los hombres que las perciben⁶.

EL ESPACIO Y LOS ‘ESPACIOS’ EN LAS LENGUAS DE SIGNOS

A nuestro juicio, y siempre de modo general, las lenguas de signos se valen, para su articulación lingüística, de dos espacios básicos: el *espacio físico* (EF) y el *espacio mental* (EM), espacios que las lenguas de signos especializan semióticamente y de los que se aprovechan con fines pragmático-comunicativos. El tratamiento de cada uno de estos espacios y de sus particularidades estructurales-funcionales obliga a un desarrollo posterior *in extenso* que no es posible llevar a cabo aquí, pero que hablaría de su intrínseca diversidad. El empleo que los signantes hacen de estos espacios da lugar a lo que podríamos denominar sus ‘usos lingüísticos’; usos que, en

5 Cf. CIFUENTES HONRUBIA, *op. cit.*, p. 9.

6 Cf. DERVILLEZ-BASTUJL, J., «Structure des Relations Spatiales dans quelques Langues Naturelles: Introduction à une Théorie Sémantique», in *Langues et Cultures*, 13, Gênes-Paris, Droz, 1982, pp. 192-199.

ningún caso, deben ser confundidos ni con el espacio ni con las dimensiones que permiten acotarlo.

El espacio físico

Aunque nuestro interés se centra, principalmente, en el análisis del espacio como problema lingüístico, abordamos, en primer lugar, el estudio del que hemos denominado *espacio físico* (EF). Este espacio es, en principio, como indica su nombre, físico —geométrico y no arbitrario—, y, consecuentemente, extralingüístico, y concebido como ‘contenedor de objetos’; e incluye, al tiempo que el *espacio contextual* (ECTx), el *espacio comunicativo* (EC).

El ECTx coincide con el entorno en el que se sitúan los interlocutores y en el que se ubican una serie de elementos potencialmente referenciales capaces de servir de marco comunicativo, pero, también, de interactuar entre sí y con los interlocutores en el desarrollo del propio proceso comunicativo. La importancia de este espacio no reside únicamente en su valor como contenedor de objetos, sino, sobre todo, en su capacidad para aportar información, pues qué duda cabe de que la comprensión de los enunciados lingüísticos lleva aparejada la del contexto en el que éstos son producidos.

El EC es el espacio concreto donde se desarrolla o tiene lugar el proceso de comunicación. Habitualmente, es un constituyente del ECTx, pero su relativa estabilidad, su naturaleza egocéntrica y su carácter radial y básicamente *comunicativo*, hacen que los consideremos aquí separadamente. El ECTx tiene entidad al margen de la comunicación; es decir, existe con independencia de ésta; el EC, en cambio, en el caso de las lenguas de signos, es un espacio «de» y «para» la acción comunicativa. El límite entre uno y otro es, en verdad, difuso, borroso, pero no por ello inexistente. Sus dimensiones físicas —y las de los subespacios que lo constituyen— están sometidas a la influencia que sobre él ejercen, por ejemplo, el tipo de registro conversacional de que se trate o las distancias sociales interpersonales que se establezcan.

En el marco del EC es posible identificar cuatro subespacios claramente diferenciados: el *espacio corporal* (ECp), el *espacio próximo* (EPx), el *espacio accesible* (EAc) y el *espacio remoto* (ER).

El ECp es el que el signante ocupa con su cuerpo y que emplea independientemente del entorno que lo rodea. En términos lingüísticos, resulta, pues, la parcela de territorio donde el signante se desenvuelve y desde donde plantea el proceso comunicativo, marcando, para cada momento o situación,

las pautas y las distancias comunicativas que quiere establecer⁷, lo que le confiere su trascendencia en la comunicación lingüística y en el uso lingüístico del espacio. El análisis del modo como se emplea el ECp permite establecer diferencias entre el *espacio personal* (EPI) y el *espacio operante* (EOP), que vienen a ser, así, formantes estructurales del ECp.

El EPI es el que el signante ocupa con los estrictos límites de su cuerpo y tiene importancia capital en las lenguas de signos. No sólo porque un buen número de sus signos se articulan sobre diferentes partes del cuerpo del signante-emisor, sino, sobre todo, por la información aportada por el cuerpo a la comunicación. El EOP es el espacio inmediatamente contiguo al EPI y aparece constituido por la posición —parcial o relativa— hacia la cual el signante puede desplazarse al llevar a cabo cualquier tipo de tarea motriz. Es, consecuentemente, un nuevo espacio que el signante puede ocupar en sus desplazamientos habituales y que le ofrece un mayor o menor nivel de posibilidades y soluciones a sus tareas motoras, también lingüísticas en este caso. Este EOP supone un primer nivel de distancia o profundidad con respecto al cuerpo del signante y es fundamental en las lenguas de signos, en las que el movimiento corporal adquiere importantes connotaciones semánticas. En la LSE, por ejemplo, signos como SÍ-NO o DAR a mí resultan difícilmente comprensibles sin un ligero desplazamiento del cuerpo hacia adelante y hacia atrás, respectivamente.

El EPx es un espacio más o menos abierto dentro del EC. Se trata, básicamente, de un espacio supuesto por un segundo nivel de distancia o profundidad con respecto al cuerpo del signante, en el que empieza a tener cabida, por medio de la re-creación lingüística, todo el mundo referencial implicado por el EC. Este espacio resulta fundamental en las lenguas de signos, pues en él se va a centrar, no sólo la mayor parte de los signos lingüísticos sino, además, el conjunto de relaciones morfosintácticas que éstos sean capaces de establecer sistémicamente.

Llamamos EAc al espacio supuesto por un tercer nivel de distancia o profundidad con respecto al cuerpo del signante. Aunque ‘accesible’, este espacio es sentido como espacial y temporalmente distante, razón por la que en él se van a ubicar sólo unos pocos signos o referentes, aquellos sentidos como tal. El EAc es fuertemente denotativo y se constituye en marca de los límites del *espacio sígnico*, razón por la que aparece reservado, casi exclusivamente, para la articulación dactilológica.

7 Cf. VILLADA HURTADO, P. - VIZUETE CARRIZOSA, M., *op. cit.*, p. 326.

El ER es un espacio fronterizo entre el EC y el ECtx. En tanto espacio, forma también parte del EC pues permite al signante situarse en relación con otros cuerpos, en especial con el de su interlocutor, pero también desplazarse, moverse, orientarse, utilizar diferentes direcciones y sentidos, mediante la adecuada atribución, al espacio, de la direccionalidad y la orientación referidas a los diferentes objetos, independientes de sí mismo en tanto signante. El empleo del ER aparece relacionado, asimismo, con las capacidades para relacionarse socialmente, pues no hay duda de que las distancias que se marcan en el espacio que se comparte con los demás son reveladoras de la actitud de proximidad o lejanía personal hacia ellas.

La conjunción de tres de los subespacios que conforman el EC permite la construcción del *espacio sígnico* o *de signación* (ESig), que encierra, a su vez, el *espacio toponemático* (ETo). Este ESig se presenta como un espacio convencional de articulación sígnica, próximo al signante, en el que éste construye los signos durante el acto enunciativo; es decir, como un mapa espacial en el que articula los significantes visuales correspondientes a los referentes comunicativos y en el que construye o re-construye el mundo conceptualizado. En tanto espacio geométrico, el ESig es capaz de acoger información lingüístico-topográfica relacionada con la ubicación de los objetos en el mundo real y/o con las características de la materia representada.

El ESig está representado por el espacio volumétrico —tridimensional— que existe frente al emisor y que aparece acotado por coordenadas espaciales que abarcan, en el eje horizontal (X), el espacio vectorial comprendido entre los brazos estirados del signante; en el eje vertical (Y), el espacio vectorial comprendido entre su cabeza y su vientre; y en el eje sagital (Z), el espacio vectorial comprendido entre el cuerpo del signante y su mano, con el brazo ligeramente estirado. Se trata, pues, de un espacio «neutro», delimitado en un ángulo de 180° delante del signante. La complejidad y multiplicidad del ESig vienen dadas por sus propias posibilidades intrínsecas, que permiten tanto la articulación de unidades lingüísticas espacialmente discretas, como la de unidades espacialmente no-discretas. La localización particular de unidades lingüísticas dentro del ESig es lo que denominamos, ETo, que viene a ser, así, un espacio más o menos discreto dentro del ESig.

El carácter tridimensional del ESig permite dar cuenta de los llamados «planos de profundidad» de este espacio. Evidentemente, no es posible describir un signo si no lo ubicamos dentro del ESig; es decir, si no nos referimos a él como un signo que ocupa un determinado ETo dentro del ESig. Pero como quiera que este último es también volumétrico —tridimensional—, la descripción de la localización de un signo lleva aparejada su ubicación en los tres ejes: X, Y, Z.

Aunque el ESig se encuentra perfectamente delimitado, existen algunos signos que se articulan o configuran ligeramente fuera de este espacio. Tal contradicción debe ser entendida, empero, como la posibilidad sistémica de romper los límites preestablecidos del ESig y articular un signo fuera de él. Se trata, no obstante, de un número muy limitado de signos, de empleo bastante escaso, generalmente relacionados —de manera directa o indirecta— con partes del cuerpo (PANTALÓN, JAMÓN, HIJO, RODILLA, ...), y siempre défticos o de naturaleza icónica (PERSONA que se acerca, ZONA muy alejada,...). Las razones para ello son evidentes: estos signos se configuran en una localización —y ocupan un espacio— fuera del ESig, lo que dificultaría su comprensión si fuesen absolutamente arbitrarios.

El ETo está representado por el espacio concreto ocupado por la forma significativa del signo lingüístico, espacio que conlleva, además, el rasgo de [+ localización] (o *loci*), dentro de la cual el signo es reconocido como tal. El ETo resulta, así, componente ‘lingüístico-topográfico’ en el que los signos son representados, localizados y, en ocasiones, mantenidos, de modo que resulte posible el establecimiento de las relaciones entre las entidades a las que representan.

En tanto espacio ocupado por un signo, el análisis del ETo resulta extremadamente importante en el estudio de la espacialización en las lenguas de signos. Cada una de sus unidades sígnicas ocupa un determinado ETo dentro del ESig; lo que equivale a decir que se ubica en una localización determinada dentro de ese espacio. Desde el punto de vista lingüístico, tal localización resulta más o menos discreta, pero sólo dentro de ella(s) el signo es reconocido como tal. A pesar de ello, el carácter [\pm discreto] de la localización espacial permite establecer las localizaciones que resultan sistémicamente distintas.

El espacio mental

La configuración del espacio pasa por etapas o fases diferenciadas, en las que, por aproximaciones sucesivas, tenemos en cuenta las relaciones que nuestro cuerpo establece con él y con el resto de objetos que lo llenan. Se trata, en suma, de un conjunto de experiencias de vida que van permitiendo la construcción de la concepción propia del espacio. Sólo cuando estas experiencias anteriores han sido vividas y asimiladas se produce la conceptualización del espacio como «esquema racional de pensamiento»⁸, desde la que es posible acceder a la creación particular de la noción del espacio como

⁸ *Ibid.*, p. 206.

«zona funcional de interacción y expresión»⁹ o, lo que es lo mismo, como «esquema de acción» susceptible de ser organizado quinésica, pero también lingüísticamente. Ello supone que, tanto desde el punto de vista físico, como desde el punto de vista lingüístico, la organización del espacio se lleva a cabo, simultáneamente, en dos niveles: el perceptivo, a través de la orientación espacial, y el representativo, por medio de la estructuración o programación espacial.

Lo que nos interesa aquí es la estructuración lingüística del espacio, proceso que hemos venido denominando *espacialización* y que supone dos tipos de procedimientos básicos: el de 'localización espacial' y el de 'programación espacial'. Los procedimientos de 'localización espacial' supuestos por el proceso de *espacialización* resultan posibles en virtud del conjunto de espacios físicos. La *espacialización*, sin embargo, es un proceso bastante más complejo que incluye, además, los procedimientos de 'programación espacial' a partir de los cuales el signante consigue disponer los espacios parciales obtenidos por las localizaciones, atendiendo a la programación general de sus propios programas narrativos. Ambos procedimientos, que se constituyen de este modo en recursos de *espacialización*, le permiten al signante hacer uso de tales espacios con propósitos comunicativos.

Si los procedimientos de 'programación espacial' exigen como requisito de aplicabilidad la existencia de los espacios en los que hacer posibles los procedimientos de 'localización espacial', aquellos requieren, por su parte, la creación previa de representaciones mentales significativas. A estas representaciones se les denomina habitualmente *espacios mentales* (EM) y son organizadores previos a las representaciones lingüísticas supuestas por los procedimientos de *espacialización*. Y es que, como reconoce Arnheim, «El espacio no lo vemos, lo pensamos».

El proceso de *espacialización* no es otra cosa que un proceso de naturaleza lingüística que le permite «configurar» los espacios; es decir, expresar de maneras diversas nociones relacionadas con el concepto espacio. De ahí el que, desde un punto de vista cognitivo, los espacios 'lingüísticos' deban haber sido elaborados o configurados previamente como EM o, lo que es lo mismo, como espacios de conceptualización del mundo. Esta conceptualización es cultural y, consecuentemente, relacional. En ello reside la importancia lingüístico-comunicativa de los EM.

9 CIFUENTES HONRUBIA, J.L., *op.cit.*, p. 9.

Como es de suponer, existen diversas aproximaciones al concepto de EM y distintas concepciones acerca de cómo éste se configura, pero todas ellas coinciden en que la distinta manera en que los espacios lingüísticos quedan configurados en las distintas lenguas se debe a la distinta forma en que los espacios son conceptualizados. En este sentido, distinguimos entre el *espacio real* (ERe) y el *espacio mixto* (EMx).

El llamado ERe —«real space»— es un espacio mental construido a partir de la existencia de entidades existentes en el espacio físico inmediato. De ahí, el que reciba también el nombre de *grounded mental space* pues no deja de ser el producto de una observación particular y de un registro visual personal de las características de los entes observados y de sus relaciones reales o posibles. Mientras que el ERe es un EM asociado al mundo físico, el EMx —*blended mental space*— es un EM asociado a la creación de mundos lingüísticos virtuales o posibles. El proceso de estructuración de los EMx debe ser entendido como un proceso cognitivo general producto de la integración armónica de dos EM diferentes. Cada uno de ellos opera como *inputs* que se proyectan a un tercer EM.

Distintos estudios sobre la lengua de signos americana (ASL) han puesto de manifiesto el uso reiterado y particular que los usuarios de las lenguas de signos hacen de los EMx. Las razones para ello obedecen, de nuevo, a la importancia del espacio en los sistemas lingüísticos empleados por las personas sordas, que los obligan a la constante creación o re-creación simbólica, en el ESig, de mundos posibles en los que el espacio tiene una relevancia fundamental.

En el caso de las lenguas de signos, la configuración del EMx revierte en la configuración de los espacios de los mundos representados en un doble sentido, que responden a dos situaciones distintas. Los EMx subyacen a las representaciones espaciales que el signante realiza en el ESig: a) de objetos o seres realmente presentes en el mundo físico, y b) de objetos o seres reales o irreales que no están presentes en el entorno pero que el signante re-crea —y localiza— en el mundo virtual creado. Pero la importancia de los EMx en las lenguas de signos no se agota en la construcción de representaciones espaciales en los distintos actos de habla sino que alcanza, también, y especialmente, a lo que se ha dado en llamar la «acción construida». La acción construida guarda relación, también, con el empleo del espacio en estas lenguas y obedece a una imposición del sistema lingüístico sobre la *performance* de sus usuarios. Dada la naturaleza visual de las lenguas de signos y el carácter fótico de su canal de transmisión, los usuarios de estas lenguas no narran acontecimientos, sino que, mediante la asunción continua de roles diversos, los re-crean y reproducen para sus interlocutores en el ESig. Como

producto de ello, una narración cualquiera de acontecimientos supone la existencia de un número indeterminado de EMx que se superponen y entrecruzan constantemente en el ESig. El signante re-crea las situaciones y con ellas también los espacios físicos en los que aquellas tuvieron lugar, pero lo hace desde una distancia temporal que exige la creación de EM de conceptualización.

USOS LINGÜÍSTICO-TOPOGRÁFICOS DEL ESPACIO EN LAS LENGUAS DE SIGNOS

El empleo que los signantes hacen del espacio en las lenguas de signos es, fundamentalmente, lingüístico. Las formas que el signante dibuja y localiza en el espacio de signación son, indudablemente, de naturaleza viso-espacial, pero, al propio tiempo, signos lingüísticos; es decir, formas de expresión que vehiculan contenidos semánticos. Su naturaleza lingüística es, consecuentemente, innegable. Se trata, por tanto, de un uso simultáneamente 'lingüístico-topográfico' del espacio. El signo que el signante realiza o el clasificador —la representación visual de su referente— se encuentra en una localización determinada del espacio tridimensional de articulación y ocupa un volumen en él. Es, un cuerpo situado en el espacio, pero un cuerpo de naturaleza lingüística.

En tanto lingüísticos, estos signos se organizan y relacionan entre sí mediante estrictas reglas de funcionamiento que permiten a sus usuarios la expresión de sus ideas. Su carácter viso-gesto-espacial, por su parte, les ofrecen la posibilidad de aprovechar todos los recursos lingüístico-espaciales susceptibles de ser empleados en la articulación de la significación. En términos lingüísticos, ello supone que su *performance* no es otra cosa que la puesta en funcionamiento discursivo de estructuras semióticas particularmente ricas en posibilidades espaciales. La *espacialización* resulta, así, el fenómeno sobre el que se asienta, en las lenguas de signos, la creación y/o re-creación de los mundos lingüísticos de la enunciación.

La localización de los signos dentro del espacio de signación cumple una función léxico-semántica. En este caso, se dan dos situaciones diferenciadas: a) la básicamente descriptiva, en la que los *loci* representan, de hecho, una ubicación espacial determinada de los referentes, lo que supone que cuando el espacio toponemático recoge a una persona, de pie, al lado izquierdo de su coche, significa que los referentes están, realmente, en la posición representada, o b) la básicamente narrativa, en la que los *loci* no guardan relación alguna con su ubicación en el mundo no-lingüístico, en cuyo caso sólo constituyen marcas indiciales capaces de sugerir y servir de punto de apoyo a la expresión de relaciones lingüísticas más complejas, como las de sujeto-

objeto, por ejemplo. En este caso, la ubicación de determinados índices referenciales no implicaría, necesariamente, que estos estén ocupando la posición en la que están siendo representados. Así, cuando el signante relata que un sujeto A pregunta a un sujeto B, que su vez responde a aquél, los clasificadores que representan a A y B son índices de referencialidad desde los que plantear, por ejemplo, las acciones de PREGUNTAR y RESPONDER como acciones lingüísticas.

El análisis de la elección de la perspectiva por parte del signante evidencia una diferencia fundamental de las lenguas de signos con respecto a las lenguas orales. Dada la posibilidad de las lenguas orales de expresar las relaciones espaciales mediante elementos léxicos, cuando persigue comunicar una localización, el hablante es capaz de adoptar la perspectiva del oyente, de modo que éste perciba, con la mayor precisión, la localización de los objetos descritos. En este sentido, un hablante de español podría hacer comprender la localización de un determinado objeto recurriendo a una construcción del tipo: «coge el que está a TU derecha». En las lenguas de signos, sin embargo, y dada la naturaleza viso-espacial de éstas, la perspectiva adoptada por el signante es marcadamente espacial. Los signantes sordos producen una descripción empleando lo que Emmorey, Klima y Hickok¹⁰, han denominado *shared space*. La asunción de esta perspectiva «compartida» implica que el signante articula los clasificadores y deícticos como localizaciones en el espacio sígnico, con lo que esquematiza, frente a su cuerpo, el mundo observado o imaginado por él mismo y por su interlocutor.

La importancia lingüística del espacio en las lenguas de signos se hace evidente, una vez más, en la manifestación del alomorfo de plural del morfema de número. La pluralidad se puede expresar de muy diversas maneras, pero todas ellas coinciden en que se sirven de la capacidad que les brinda el espacio sígnico para proveerlas de formas de expresión diferentes susceptibles de articular la noción de pluralidad de referentes. Un análisis de las manifestaciones de la pluralidad en la LSE deja ver que ésta se expresa mediante distintos procedimientos, algunos de los cuales resultan notoriamente viso-espaciales. Se trata de procedimientos complejos consistentes en la repetición o en el mantenimiento —siempre espacialmente desplazados— del signo en el espacio de articulación. Lo que resulta relevante aquí para el

10 EMMOREY, K. - KLIMA, E. S. - HICKOK, G., «Mental rotation within linguistic and nonlinguistic domains in users of American Sign Language», in *Cognition*, 68 (3), 1998, pp. 221-246.

tema que nos ocupa es que, en ninguno de los casos el signo se repite o mantiene en el mismo toponema o lugar específico de articulación, lo cual supondría un aprovechamiento temporal del mismo espacio sino que la mano se desplaza, repitiendo o manteniendo el signo, en lo que supone el aprovechamiento de un recurso espacial para expresar una noción lingüística.

La sintaxis es, sin duda, el aspecto gramatical que mejor refleja el uso particular que del espacio hacen las lenguas de modalidad sígnica. El establecimiento de relaciones sintácticas se plantea, en todos los casos, desde la perspectiva espacial. La simple localización de los elementos discursivos en el espacio de signación permite y suscita el establecimiento de relaciones sintácticas de distinto tipo. La localización, la atribución y la comparación, pero también otras relaciones sintácticas sólo resultan posibles a partir del aprovechamiento lingüístico del espacio.

Otro fenómeno que da cuenta de la importancia lingüística del espacio en las lenguas de signos guarda relación con los denominados «verbos espaciales», llamados así porque varían para especificar la configuración de la acción y las características espaciales —volumen, localización, ...— del elemento que funciona como objeto directo. Se trata de idénticas formas de contenido que encuentran la posibilidad viso-espacial de vehicularse por medio de distintas formas de expresión. Tal es el caso de verbos como ABRIR, CERRAR, VOLAR, SUBIR, BAJAR, CRECER, CAER o LIMPIAR. Evidentemente, se trata de un fenómeno viso-espacial con importantes repercusiones fonológicas. Al mismo significado, le corresponden distintas formas de expresión. Y, para ello, varían los parámetros formativos que constituyen el signo. En virtud de la *espacialización*, éste es conseguido cambiando sus parámetros de articulación. Pero como quiera que el contexto que obliga a tales cambios no es lingüístico sino referencial, queda claro que se trata de una motivación pragmático-discursiva. Si ABRIR presenta diferentes formas de expresión lo hace porque los referentes representados por sus posibles objetos directos discursivos presentan características espaciales muy diversas, lo que habla de una contextualización pragmática.

Particularmente interesante resulta el uso que los signantes hacen del espacio en los verbos demostrativos y, especialmente, en los demostrativos trivalentes. Se trata de verbos capaces de dar cuenta de las características de tres argumentos: el sujeto, el objeto directo y el objeto indirecto. Pertenecen a este grupo verbos como DAR o ENTREGAR. En realidad, se trata de verbos demostrativos de doble sentido, por lo que sólo señalan dos argumentos reales: el sujeto y el destinatario de la acción. No obstante, estos verbos se valen del espacio para modificar, incluso, su estructura fonológica,

con el objeto de dar cuenta, al propio tiempo, de las características espaciales del objeto directo de la acción, razón por la que los consideramos como claramente trivalentes. Lo relevante en los predicados construidos con este tipo de verbos es que además de señalar, caracterizan. Así, no resultan iguales las configuraciones del verbo DAR cuando lo que se da es un libro, una pelota o una hoja de papel. En el espacio de signación el verbo no sólo refleja las características espaciales del objeto directo de la acción, sino que se localiza y orienta atendiendo al sujeto y al destinatario de la acción. La decodificación de la nueva estructura fonológica del signo verbal sólo resulta comprensible en la medida en que, previamente a su re-configuración, se ha articulado, en el espacio de signación, el signo correspondiente al referente que se desea señalar. Algunas de las características espaciales de éste se incorporan al verbo, lo que lo obliga a someterse a un proceso de *espacialización* o adaptación espacial.

Los verbos espacio-locativos configuran, también, predicados verbo-espaciales; es decir, que son verbos cuyo comportamiento discursivo resulta visiblemente afectado por las características espaciales del entorno comunicativo. Como en aquellos, su articulación depende de las propiedades espaciales y de la ubicación de las entidades localizadas en el espacio físico de la interacción comunicativa. Pero, a diferencia de los verbos demostrativos, los verbos espacio-locativos «interactúan con el espacio de un modo más complejo y comunican información de naturaleza diferente»¹¹. Como producto de esa interacción, los verbos espacio-locativos no son visibles, pues no se signan de manera independiente, sino que son «ejecutados» dentro del espacio sígnico. De ahí, el que sea preferible hablar de 'predicados espacio-locativos' en lugar de hacerlo de verbos espacio-locativos. Por otra parte, mientras los verbos demostrativos señalan la ubicación relativa o aproximada de sus argumentos, los predicados espacio-locativos tienen como finalidad comunicar, de la manera más precisa posible y con la mayor exactitud, dónde se encuentran, cómo son y cómo se comportan las entidades referenciales que les sirven de argumentos; lo que equivale a decir que tienen la función de comunicar información lingüístico-topográfica.

En el sentido anterior, es posible afirmar que los predicados espacio-locativos proporcionan descripciones bastante complejas de escenarios y procesos tridimensionales. Pero lo hacen, por medio de la acción ejecutada;

11 Cf. FRIDMAN MINTZ, B., «Verbos y espacios mentales en la lengua de señas mexicana», Comunicación presentada en el *III Congreso latinoamericano de educación bilingüe para sordos*. [<http://www.ing.ula.ve/~lourdes/fridman.html>], 1996.

es decir, por medio de la acción realizada por los clasificadores en el espacio sígnico. Las manos, con una configuración que atiende a las características físicas y espaciales de los referentes designados, establecen su localización y se desplazan como entidades —animadas o inanimadas— que llevan a cabo la acción dentro del espacio topográfico de signación. En tanto contruidos a partir de la existencia lingüística de entidades referenciales inexistentes en el espacio de signación, los predicados espacio-locativos se estructuran a través de la interacción de espacios mentales inmediatos y convenciones lingüísticas de las lenguas de signos no suficientemente estudiadas todavía, pero responsables de la ejecución virtual de las acciones en el espacio de signación.

Un buen ejemplo de predicados espacio-locativos lo encontramos en construcciones del tipo de: «Dos niños pasaron frente a mí» o «El coche tomó la curva a gran velocidad», enunciados que, en las lenguas de signos, no son productos del *dicere*, sino del *facere*, pues son literalmente representados en un mundo virtual creado frente al signante por la interrelación entre los espacios mentales inmediatos y las convenciones lingüísticas de la lengua de signos de que se trate.

La primera construcción es el resultado de la articulación del signo NIÑOS y del numeral DOS, que pasan a ser sustituidos, en el espacio sígnico, por sus pro-formas clasificadoras. Si el signante es diestro, éste configura su mano derecha con los dedos índice y medio extendidos, apuntando hacia arriba y con la palma de la mano orientada hacia la izquierda, frente al hombro derecho, pero algo alejada de éste. Inmediatamente después, y manteniendo tal configuración, desplazará su mano en línea recta, desde la posición frente al hombro derecho hasta otra localización, ubicada ahora frente al hombro izquierdo. El interlocutor comprende, de manera inmediata y global, que la mano representa a los dos niños; la orientación de la palma hacia la izquierda, que se encuentran mirando en esa dirección; y su desplazamiento, que caminan frente a él en línea recta, desde un punto localizado a su derecha hasta un punto localizado a su izquierda. Como se ve, el verbo CAMINAR no ha sido signado, sino representado o ejecutado en el espacio por los sujetos.

La segunda construcción, semejante a la primera, es ahora el resultado de la articulación del signo COCHE, que pasa a ser sustituido, en el espacio sígnico, por su pro-forma clasificadora. Si el signante es diestro, éste configura su mano derecha con los dedos juntos y extendidos, apuntando hacia el frente y con la palma de la mano orientada hacia abajo, situada en la línea del brazo derecho, a la altura del tronco. Inmediatamente después, y manteniendo tal configuración, trazará con su mano, muy rápidamente, una curva

imaginaria, que será entendida como la que el coche tomó a excesiva velocidad. El interlocutor comprende, de manera inmediata y global, que la mano representa al coche; la orientación de la palma hacia abajo, que se encuentra mirando hacia el frente; y su desplazamiento, que se desplaza por una carretera que tiene una curva, por la que el coche pasa a gran velocidad. Como se ve, el verbo TOMAR no ha sido signado, sino representado o ejecutado en el espacio por el coche virtual.

En tanto categorías filosóficas puras, tiempo y espacio se caracterizan por poseer una naturaleza determinada. Y ésta se aleja sustancialmente de la naturaleza de la interacción comunicativa, como actividad enmarcada por unas coordenadas espacio-temporales. La comunicación, empero, constituye un universo lingüístico que de alguna manera vincula la naturaleza espacio-temporal del mundo representado con la del mundo discursivo que lo representa. Tal vinculación se establece en la medida en que una parte de la realidad, «extensionalizada», es decir, expresable y/o comunicable, se hace conformante del discurso, por medio de un proceso de «intensionalización».

En el sentido anterior, espacio y tiempo resultan manipulables. Como creador del mundo discursivo o re-creado, el signante es capaz de actuar sobre ellos y de establecer las subordinaciones que estime convenientes. La naturaleza viso-espacial de las lenguas de signos determina que tales subordinaciones se inclinen, siempre, a favor del espacio. El espacio viene a ser, así, marcador del tiempo. Pasado, presente y futuro discursivos no lo son ya de hecho y por sí mismos, sino sólo en virtud de la particular organización que el signante les confiere desde la enunciación. Y esta organización, que resulta del particular proceso de «intensionalización» que a partir de la realidad preexistente tiene lugar en el signante es, en las lenguas de signos, de naturaleza espacial.

En tanto mundo referencial representado, la organización temporal aparece, pues, sometida por constricciones espaciales. Como consecuencia de ello, si la ubicación temporal corresponde al pasado —AYER, PASADO, HACE MUCHO TIEMPO, etc.— este mundo queda representado mediante un signo que lo ubica en la parte posterior del cuerpo del signante; si la ubicación temporal corresponde al presente —HOY, ACTUALMENTE, EN ESTE MOMENTO, etc.—, el signo ocupa el espacio inmediatamente próximo al cuerpo del signante; y si la ubicación temporal corresponde al futuro —MAÑANA, PRÓXIMO, A PARTIR DE, DENTRO DE MUCHO TIEMPO, etc.— el signo conllevará una indicación hacia un espacio más o menos remoto con respecto al cuerpo del signante. La línea del tiempo es, de este modo, producto de una convención espacial.

Pero si el proceso de *espacialización* determina las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro, lo hace también, además, con el resto de las variaciones temporales susceptibles de ser expresadas en las lenguas de signos. Los espacios asignados al pasado y al futuro son subdivididos, a su vez, para marcar las diferencias entre un pasado ‘reciente’, un pasado ‘lejano’ o un pasado ‘remoto’ y las diferencias entre un futuro ‘inmediato’, un futuro ‘cercano o próximo’ y un futuro ‘mediato o lejano’, circunstancias éstas sólo perceptibles a través de la localización espacial del evento de que se trata con respecto al cuerpo del signante. Así se aprecia, por ejemplo, en las diferencias espaciales existentes entre expresiones como DENTRO DE POCO TIEMPO o DENTRO DE MUCHO TIEMPO, expresadas en la LSE no sólo en la distancia recorrida por el signo en su desplazamiento sino, además, en la cercanía o distancia que cada uno de ellos exige con respecto al cuerpo del signante.

En los ejes supuestos por la tridimensionalidad del espacio, la diferencia espacial entre los dos signos aludidos queda expresada en el eje «z» o eje de la profundidad tridimensional. Entre expresiones como HACE POCO o HACE MUCHO, sin embargo, situados en el pasado más o menos próximo, tal diferencia se expresa en el eje «y» o de las ordenadas. Las razones para ello, siempre espaciales, son el resultado de la imposibilidad física de llevar la mano mucho más atrás que la localización planteada por el hombro del signante. Frente a esta limitación, también espacial, la lengua no renuncia a la marcación del espacio como recurso lingüístico para enmarcar el tiempo, sino que lo expresa en sentido vertical, consiguiendo, de ese modo, que las diferencias en la expresión del tiempo marcado por las dos expresiones siga conservando sus rasgos viso-espaciales.

El empleo de la dimensión vertical para expresar el contenido temporal —y también otros contenidos— es una propiedad de numerosas lenguas, que se valen de ella para designar diversos contenidos. Como es bien sabido, esta metáfora espacial está basada en lo que Johnson¹² ha denominado «el esquema de la escala», básico en la expresión tanto de aspectos cuantitativos como cualitativos de nuestra experiencia, ya que habitualmente comprendemos las propiedades de los objetos graduándolos unos con respecto a otros en una escala vertical: más grande, más alto, más intenso, más expresivo, etc. La particularidad de las lenguas de signos es que la dimensión vertical es inherentemente visual. Comprensión y expresión se funden, así, en una

12 JOHNSON, M., *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*, Chicago / Londres, Chicago University Press, 1987, pp. 122-123.

única vía, por lo que resulta fácilmente comprensible que la expresión de los contenidos sea sometida a un proceso de *espacialización* que se resuelve recurriendo a la modalidad visual que vehicula los contenidos lingüísticos de estas lenguas.

Aunque el centro de nuestro interés aquí viene marcado por las posibilidades lingüísticas del espacio, no es posible obviar el papel fundamental que, concretamente en este caso, tiene el prosoponema —la expresión facial— en la codificación y decodificación del signo. Si bien es absolutamente evidente que el establecimiento del tiempo se ve sometido por constricciones espaciales, no lo es menos el que las diferencias temporales entre dos momentos no muy distantes sólo son comprensibles a partir del papel jugado por la expresión facial, pues de otro modo tales diferencias se perderían o resultarían extremadamente difíciles de establecer en el espacio de signación.

El valor pragmático-discursivo del espacio se hace particularmente evidente en las interacciones institucionalizadas, es decir, en aquellas en las cuales la relación de poder entre los participantes es asimétrica. En este tipo de relaciones es frecuente un uso diferente del espacio entre los participantes y el signante que lidera la interacción, ya que este último es, por ejemplo, el encargado de otorgar los turnos comunicativos, lo que se expresa espacialmente. En este sentido, es posible diferenciar las interacciones conversacionales a tendiendo a dos tipos de registro: formal e informal, y a tres tipos de distancias sociales interpersonales: pública, privada e íntima. La rigidez del cuerpo, la amplitud de las señas, pero sobre todo el empleo que se hace del espacio distingue el registro formal del informal. En interacciones públicas los signantes guardan entre sí mayor distancia que los oyentes en similares situaciones; en conversaciones privadas, el espacio sígnico se reduce y un gran número de los signos bimanuales se convierte en monomanuales. En interacciones íntimas, por su parte, la distancia entre los intervinientes es menor y el espacio sígnico se reduce sensiblemente, al punto de poder constituir sólo un área de superficie de la mano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIFUENTES HONRUBIA, J.L., *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*, Alicante, Universidad, 1989.
- DERVILLEZ-BASTUJI, J., « Structure des Relations Spatiales dans quelques Langues Naturelles: Introduction à une Théorie Sémantique », in *Langues et Cultures*, 13, Gênes-Paris, Droz, 1982.
- EMMOREY, K. - KLIMA, E. S. - HICKOK, G., «Mental rotation within linguistic and nonlinguistic domains in users of American Sign Language», in *Cognition*, 68 (3), 1998, pp. 221-246.
- FRIDMAN MINTZ, B., «Verbos y espacios mentales en la lengua de señas mexicana», Comunicación presentada en el *III Congreso latinoamericano de educación bilingüe para sordos*. [<http://www.ing.ula.ve/~lourdes/fridman.html>], 1996.
- JOHNSON, M., *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*, Chicago / Londres, Chicago University Press, 1987.
- SACKS, O., *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Madrid, Anaya / Mario Muchnik. 1990-1991.
- VILLADA HURTADO, P. -VIZUETE CARRIZOSA, M., *Los fundamentos teórico-didácticos de la educación física*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Secretaría General Técnica), 2002.

L'ÉLABORATION D'UN ESPACE PERSONNEL PAR L'EMPLOI DES PRÉPOSITIONS

GUILHEM NARO ROUQUETTE
Universitat Pompeu Fabra

INTRODUCTION

La notion d'espace ne renvoie pas nécessairement à une réalité physique, à une zone géographique plus ou moins bien définie. La notion d'espace peut également, et entre autres possibilités, renvoyer à une appropriation mentale d'une certaine situation. Mon espace sera ainsi ce que je définis comme un domaine mental que je me suis approprié, que j'ai fait mien. De nombreux exemples linguistiques unissent ainsi des marques délimitatives de l'espace physique et de l'espace personnel. Claude Vandeloise présentait à ce propos en 1986 une sémantique des prépositions spatiales en français. En latin, par exemple, l'adjectif démonstratif dénotant la proximité *hic*, *haec*, *hoc* était fréquemment associé à la marque personnelle de première personne: *haec domus* signifiait tout aussi bien 'cette maison proche dans l'espace' que 'ma maison'. De la même façon, l'indexation liée à un espace intermédiaire *iste*, *ista*, *istud* se retrouvait associée aussi à l'expression de la deuxième personne, et l'indexation liée à un espace éloigné *ille*, *illa*, *illud*, à celle de la troisième personne. *Ista domus* pouvait être interprété comme 'cette maison au deuxième plan' ou comme 'ta maison'; *illa domus* comme 'cette maison dans le lointain' tout aussi bien que comme 'sa maison'.

Cette particularité du latin n'est pas forcément passée aux langues auxquelles il a donné naissance. En français, *cette maison-ci* ne pourrait que difficilement être lu comme 'ma maison', *cette maison là-bas*, difficilement comme 'sa maison'. Les marques d'appropriation personnelles se sont déplacées.

Toute langue est avant toute chose une évocation du monde environnant, de l'espace à la première personne. Le vocabulaire est tout empreint de cette personnalisation de l'espace. Elle peut passer par le choix de la désignation. *Une bicoque* paraît désigner un endroit moins reluisant et d'un prestige moindre, à mes yeux, qu'*un château*. La vision affective de l'espace peut aussi passer par l'association de marques personnelles et de désignations. *Une bicoque*, hors de tout contexte, renverra plutôt à l'évocation d'une construction en mauvais état, proche de la ruine. *Ma bicoque* pourrait signifier que l'endroit dans lequel j'habite n'est pas très sûr ni très confortable mais cette même expression, par ironie, pourrait être utilisée comme marque affective pour dire un lieu petit, un nid dans lequel j'aime à me retrouver. À l'inverse, *un château*, en principe associé à une construction majestueuse ou tout au moins imposante, pourrait dénoncer ironiquement le manque de préention de l'endroit dans lequel j'habite si je dis *mon château*.

Nous ne nous intéresserons pas ici à ce type d'appropriation de l'espace, nous nous centrerons plutôt sur les valeurs spatiales liées à l'emploi des prépositions.

Nous ne nous attarderons pas sur le fait que certaines prépositions comme *sur*, *derrière*, *sous*, *dans*, etc. sont davantage liées à une évocation de l'espace physique que d'autres prépositions comme *pour*, *de*, etc. Cependant, elles témoignent toutes d'une forte marque de valoration personnelle et permettent de la sorte de définir un certain espace propre au locuteur. Telle est la vision qui ressort de la lecture du livre de Jean Cervoni sur les valeurs sémantiques et pragmatiques des prépositions en français.

Nous ne comptons pas présenter une vision exhaustive de ces emplois personnels, nous ne comptons pas non plus présenter tous les cas de figures auxquels les prépositions permettent d'accéder. Nous ne désirons que présenter quelques exemples représentatifs des cas dans lesquels l'emploi des prépositions dessine et transmet un espace personnel.

PRÉPOSITIONS ET PRÉCAUTION

La préposition qui, par excellence, présente une vision marquée par la prudence est la préposition *pour*. Dans un numéro de la revue *Le langage et l'Homme*, nous avons indiqué avec Joëlle Rey comment et pourquoi cette préposition permet au locuteur de se vêtir d'un masque de Ponce Pilate, de ne pas trop s'engager dans ce qu'il énonce.

La préposition «pour» a comme signifiés de base 'en faveur de', 'à la place de'. Elle prolonge en ce sens le sémantisme de la proposition *pro* du latin. Cependant, cette préposition permet des nuances très subtiles.

L'espace de la non vérification

Si je dis:

je pars à Alicante

j'énonce tout simplement le terme de mon voyage et je sous-entends que j'arriverai au terme de ce voyage.

Si je dis:

je pars quatre jours

j'agis de même dans l'espace temporel.

Si je dis maintenant:

je pars pour Alicante

je ne change pas le terme de mon voyage, mais je dis que Alicante n'est que le but que je suis censé atteindre, non celui que j'attendrai effectivement.

Si je dis:

je pars pour quatre jours

je procède de la même façon, mais dans le domaine temporel, je dis que mon voyage devrait être de quatre jours, mais qu'éventuellement, il sera plus court ou plus long. Ce faisant, j'occulte la partie finale de ce voyage.

Il est amusant de constater comment cet espace de liberté et de non vérification du «je» a gagné en terrain. Le dictionnaire de l'Académie française de 1878 indiquait la construction «prendre une épouse»; quelques années plus tard, l'édition de 1932 donnait la priorité à la construction «prendre pour épouse». Cela ne signifie nullement que cette dernière construction était grammaticalement impossible auparavant, cela sous-entend plutôt qu'elle n'était pas aussi répandue. Que s'est-il passé entre temps qui ait permis cette évolution? Nous ne pouvons établir que des suppositions, mais il n'est pas impossible de voir en cela une certaine évolution de la société. Le Code Napoléon de 1804 remettait en question l'indissolubilité du mariage et prévoyait, sous certaines conditions, le divorce. Une loi de 1816 supprimait cette disposition et réaffirmait le caractère sacré et définitif du mariage avant que la Loi Naquet de 1884 ne permette à nouveau le divorce. Il était alors possible de considérer que la condition d'époux ou d'épouse n'était qu'un état passager et qu'il était possible de «prendre» temporairement une personne comme conjoint. Sans doute de façon très inconsciente, l'Académie entérine cette évolution des mœurs.

Un autre cas dans lequel on aperçoit une évolution de l'espace social est celui que nous offrent les avis de censure. Aux débuts des programmes de télévision, certains films étaient ornés d'un joli rectangle blanc que les Français nommaient par esprit de contradiction «le carré blanc». Ce symbole signifiait que le programme était «interdit AUX moins de dix-huit ans». Il n'existait alors aucun moyen d'échapper à l'interdiction. Au début des années soixante-dix, au moment où les normes sociales se relâchaient quelque peu et où la censure n'était plus aussi stricte, le commentaire associé au «carré blanc» est devenu «déconseillé pour les moins de dix-huit ans». Deux atténuations étaient alors apportées à la prohibition: «interdit», trop strict, était remplacé par «déconseillé», à l'apparence plus conciliatrice, et la préposition «à», catégorique, laissait la place à la préposition «pour», plus conciliatrice. Le changement de préposition dénotait une intention de paraître plus dialoguant et moins fermé.

L'espace de la non-vérification

Une accusation forte demande, en général, l'emploi de la locution prépositionnelle à *cause de* ou plus simplement de la préposition *de*. Le loup disait à l'agneau: «tu seras châtié de ta témérité». L'accusation est sans appel; l'accusateur est partie prenante. L'emploi de la préposition *pour* modifie le positionnement du locuteur par rapport au délit.

Il a été puni pour être arrivé en retard

présente, certes, le lien entre la punition et le retard, mais le locuteur se contente de reproduire les paroles d'autrui. Il insinue de la sorte qu'on lui a dit que le lien entre la punition et le retard existe, mais lui-même ne l'a pas encore vérifié ou, éventuellement, ne compte pas le vérifier. L'emploi de la préposition *pour* exclut l'énonciateur de l'espace de la punition. Il lui permet de jouer un rôle de Ponce Pilate.

L'espace de l'hypocrisie

Une nouvelle ouverture permise par la préposition *pour* est d'attribuer un objet, une qualité à une personne tout en indiquant une autre dans la phrase. En période de Noël, je peux avoir envie de faire plaisir à mon fils et je peux «offrir un train électrique à mon fils». Il est alors le destinataire réel du cadeau et il aura toute liberté de jouer avec son train sans devoir subir les conseils paternels.

En revanche, je peux considérer aussi que mon fils est encore trop jeune pour bien se débrouiller avec un jouet aussi fragile qu'un train électrique.

Pour le contenter, je lui fais un cadeau en précisant bien qu'il ne pourra y toucher que quand il aura atteint sa majorité d'âge et que le train jusqu'alors sera sous ma responsabilité exclusive. Dans ce cas «j'offre un train électrique pour mon fils» et non «à mon fils». Grammaticalement, je suis toujours en présence de ce que l'on appelle un *complément d'attribution*, même si, pragmatiquement, la datif n'est pas la même personne dans les deux phrases.

UN ESPACE EN DEUX OU EN TROIS DIMENSIONS

Les prépositions permettent également de dessiner mentalement un espace ponctuel ou en volume. Si je reprends un exemple vu précédemment:

Je pars à Alicante

je considère Alicante comme un point précis sur une carte, un point déterminé par sa latitude et sa longitude. Je suis alors dans un espace physique en deux dimensions. Pour ajouter une troisième dimension au locatif, je dois opérer un changement de préposition et dire:

Je suis dans Alicante

Dans ce cas, la ville m'apparaît non pas comme un point, mais comme un enchevêtrement de rues, de ruelles, de places. La négation du premier énoncé pourrait être *je ne pars pas à Alicante*, celle du second exemple pourrait être *je pars à l'extérieur d'Alicante*.

La vision de la disposition d'une ville est fonction de la culture d'une communauté. Les sociétés occidentales la considèrent en creux, donnant ainsi plus d'importance aux voies de communication, rues, avenues ou boulevards, par exemple. En revanche, d'autres sociétés comme la japonaise verront la ville en pleins et en vides et auront davantage tendance à la décrire en termes de blocs d'habitations, de pâtés de maisons. Pour un occidental, la voie de communication à l'intérieur d'une ville pourra être plus ou moins opprimante, des murs pourront se dresser de part et d'autre de l'artère et enfermer le promeneur. C'est la préposition *dans* qui sera alors privilégiée, je suis *dans la rue, dans une ruelle*. Dans une atmosphère moins oppressante, dans une artère plus large où les bâtiments latéraux sont plus éloignés, le sentiment de claustrophobie sera moindre. Ce soulagement est alors rendu par l'emploi de la préposition *sur*, je suis *sur l'avenue, sur le boulevard, sur la place*.

ESPACE RÉEL OU ESPACE ASSOCIÉ

Certaines prépositions induisent la vision d'un espace réel, physique et tri-dimensionnel. La préposition *dans* est le prototype de cette catégorie.

Je suis dans la voiture

me décrit emprisonné entre quatre parois de métal montées sur roues et propulsées par un moteur. L'impossibilité de l'enfermement rend impossible l'emploi de la préposition *dans*. La préposition associée à un moyen de transport dans lequel l'on n'est pas enfermé sera la préposition *à* comme dans

Je suis à cheval

Il semble en effet difficile de voyager à l'intérieur d'un cheval sauf si l'on appartient à l'armée d'Ulysse devant la ville de Troie. Dans les deux exemples, cependant, aussi bien la voiture que le cheval sont des réalités, des concrétisations.

On peut évoquer un voyage dans un véhicule imprécis, virtuel, mais qui rassemble toutes les caractéristiques d'une automobile. On pourra dire alors

Je voyage en voiture

Dans ce cas, personne ne sait s'il s'agit de ma voiture ou de celle d'un ami. La seule certitude est que je suis dans des conditions de transport qui sont celles d'un véhicule dénommé «voiture».

Le même phénomène est appréciable dans la différence entre les espaces «prison» des deux exemples suivants:

Il est dans la prison et il est en prison

Dans le premier, avec la préposition *dans*, la prison est un espace réel, en trois dimensions, limité par des murs, des portes, des barreaux... mais le visiteur peut ne pas être prisonnier, il peut tout simplement visiter un endroit qui a servi de prison dans le passé ou qui sert encore de prison dans le présent. D'une façon ou de l'autre, le visiteur en sortira libre peu de temps après. Dans le second cas, celui pour lequel on emploie la préposition *en*, la prison n'est plus vue comme une réalité physique, mais comme une virtualité avec ses caractéristiques associées. La prison rime alors avec «absence de liberté», «angoisse», «surveillance»... même si ce sentiment est lié à un lieu particulièrement agréable et accueillant. C'est le type de prison que Don

Fernand, Roi de Castille, promet à Don Diègue, père de Rodrigue, dans le deuxième acte du Cid:

Don Diègue aura ma cour et sa foi pour prison.

L'ESPACE SATURÉ

Jusqu'à présent, nous avons apprécié des espaces ponctuels ou volumineux, mais statiques. Si l'on oppose

Je suis à Alicante et je vais à Alicante

on peut avoir l'impression d'être en présence de deux prépositions *à*, l'une est locative, l'autre inative. La seconde dénote donc un mouvement à la différence de la première. Ce n'est pourtant pas vraiment le cas. Le caractère statique ou mobile de l'ensemble n'est nullement apporté par la préposition, mais par le sens du verbe. La préposition, pour sa part, se contente de nous dire que « Alicante » est à considérer comme un point sur une carte ou comme un lieu vu en deux dimensions.

Je marche par Alicante

ouvre une nouvelle perspective spatiale. La préposition *par* répond à la question *qua* du latin, c'est-à-dire qu'elle évoque le lieu par où l'on passe. Ce lieu peut être vu comme une transition:

Sois sage ou tu passes par la fenêtre

Tout enfant ou tout adulte quelque peu sensible comprend que, s'il n'obéit pas, il risque de subir une poussée réactive décrite dans la deuxième loi newtonienne qui risque fort de lui faire traverser le cadre de la fenêtre. Le lieu incriminé est pénétré, parcouru et évacué. Les premier et troisième états ne sont pas nécessaires pour que l'on puisse utiliser la préposition *par*, la condition de « parcouru » est suffisante.

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises

Dans ce célèbre poème d'Apollinaire, l'espace des baladins semble ne répondre qu'aux questions *ubi?* (Dans la plaine, au long des jardins, devant l'huis), *unde?* (s'éloignent), *qua?* (par les villages sans églises). La seule

question en apparence sans réponse est la question *quo*, le lieu vers lequel on va. Ce lieu est refusé en géographie, mais aussi en espoir: «les villages sans églises» sont des villages dans lesquels ce qui rythme la vie, dans lesquels la promesse d'un à venir meilleur sont refusés. Si l'on s'arrête sur le lieu de transition, «les villages» on notera que le trajet peut sortir du village, mais que ce n'est pas forcément le cas, il peut se dérouler à l'intérieur des limites du lieu, mais ce lieu est alors parcouru dans tous les sens, il est saturé. C'est la même vision que l'on a dans l'expression *par les rues de la ville*.

L'espace physique ne se différencie que peu de l'espace chronologique: un moment de la journée parcouru totalement et à saturation demandera l'emploi de la préposition *par*.

Il s'est promené par un beau matin d'hiver

signifie certes qu'il a beaucoup marché, mais en plus de cela, que cette promenade a couvert tout l'espace de la matinée, ou tout au moins, en tenant compte des exagérations possibles du locuteur, une bonne partie de la matinée.

Jusqu'à présent, nous avons considéré un espace géographique ou chronologique concret, mais cette valeur de saturation peut aussi affecter une qualité ou un numéral. Appliquée à une qualité, la saturation sous-entend que cette valeur a été entièrement parcourue: *par excellence*, *par exemple* laissent supposer que la notion d'exemple et l'excellence sont pleinement vérifiées.

Appliquée à des numéraux, la préposition *par* suggère que chaque fois que cet espace quantifiable a été saturé, on passe au suivant.

Les enfants marchent deux par deux

signifie un saut à une autre division à chaque fois que le chiffre deux est atteint.

L'ESPACE DE LA PHRASE

Nous n'avons jusqu'alors que considéré l'espace physique ou chronologique. Il en est un encore que nous aimerions traiter dans cette courte présentation. Il s'agit de l'espace de la phrase.

La phrase en elle-même est un espace graphique et oral. Les prépositions viennent parfois s'insérer dans sa géographie pour en modifier le contenu sémantique ou grammatical. Imaginons le maire un peu mégalomane d'une grande ville, un maire qui s'identifierait tant à sa ville, ou plutôt qui identi-

fierait tellement sa ville à sa personne qu'il lui serait possible de dire par exemple:

Je suis Lyon

En ce cas, il a établi une équivalence parfaite entre les deux membres de la copule telle que les deux éléments mentionnés se retrouvent, sont identifiés l'un à l'autre.

Il existe des possibilités d'éloigner mentalement les éléments, d'en mettre un sous la domination de l'autre. L'emploi de la préposition *à* est un de ces moyens.

Je suis à Lyon

détruit la similitude de plan des deux éléments et met le second, «à Lyon», sous la domination du premier, «je». La relation la plus évidente entre une personne, un verbe de localisation et une ville est de supposer que la personne se trouve dans la ville.

La mise à distance ne signifie pas nécessairement une perte d'importance pour le deuxième élément qui peut même, le cas échéant, gagner en valeur. Tel est le cas, par exemple d'une construction du type

Elle m'aime à moi

que l'on peut entendre dans le sud de la France. On peut, bien entendu, voir dans cette apparente incorrection une influence de l'occitan, mais il n'empêche qu'elle répond aussi à un besoin de marquer un statut spécial du deuxième élément, elle le met en valeur.

Le français utilise ce même procédé de changement de plan pour construire des liens d'appartenance comme dans

Ce livre est à mon frère.

La notion d'appartenance est simplement la résultante de l'interprétation d'une suite « objet, verbe d'état, personne située à un autre niveau ». Nous nous sommes jusqu'ici limités à des verbes d'état. Nous pouvons étendre cette observation à des verbes que l'on nomme traditionnellement verbes d'action.

J'aime faire ce travail

est différent de

j'aime à faire ce travail

dans la mesure où l'emploi de la préposition suggère une vision plus «personnelle», plus affective du lien qui unit les deux éléments de la construction verbale. Le verbe *aimer* portait déjà une valeur sentimentale, *aimer à* rajoute à ce lien et peut être paraphrasé en «avoir du plaisir».

Le changement de l'espace verbal, enfin, permet de diversifier le nombre et la valeur des compléments de verbe.

Pierre porte une valise

unit un être humain, un verbe d'action et un objet. L'interprétation la plus logique est de penser que l'être humain effectue une action sur cet objet. Si on ajoute à cette construction un nouveau complément introduit par la préposition *à*, ce complément sera situé plus en retrait dans l'espace verbal, il sera interprété comme secondaire par rapport à la valise. Son apport sémantique sera tout simplement fonction de la connaissance du monde que possède le récepteur. Si le complément est un lieu, il est fort à parier que Pierre transporte la valise dans ce lieu. Si le complément est une personne, il est fort à parier que cette personne est la destinataire d'un cadeau. Dans un registre plus relâché, la phrase

Pierre porte une valise à sa sœur

pourrait aussi signifier que la valise appartient à sa sœur, qu'elle en est la propriétaire. De cette façon, la phrase serait synonyme de la construction

Pierre porte une valise de sa sœur

Quelques grammaires désirent donner une description sémantique aux divers compléments de verbe et parlent par exemple de complément d'attribution pour la construction:

Pierre achète un os à son chien

L'animal est vu comme le récipiendaire de l'objet de l'achat. L'emploi de la préposition *à* permet aisément cette interprétation. Elle est pourtant difficilement acceptable dans l'exemple suivant, pas plus que l'interprétation d'appartenance prise à un registre de langue plus relâché:

Pierre achète un os au boucher

Le marchand est sans doute le fournisseur de l'objet, sans doute pas le destinataire et encore moins le propriétaire.

CONCLUSION

Les prépositions permettent donc de dessiner un espace mental affectif à partir duquel le locuteur peut transmettre sa vision du monde et le destinataire peut interpréter cette vision énoncée. Cet espace n'est pas uniquement en relation avec l'espace physique dans lequel les individus s'entretiennent et vivent. Il est aussi espace du code de communication, de la langue.

Dans tous les cas de figure, il est propre à une société, à une langue précise. La non conformité de deux descriptions de l'espace par l'intermédiaire de l'emploi des prépositions pourrait entraîner de graves fautes de traduction aux conséquences éventuellement comiques ou dangereuses.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

À la demande de l'auteur, bien que n'étant pas citées dans le texte, nous avons inclus les références bibliographiques suivantes:

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Le dictionnaire de l'Académie Française, les huit éditions complètes du XVII^e siècle au XX^e siècle*, CD Rom, Marsanne, Redon, 1999.

APOLLINAIRE, G., *Alcools et calligrammes*, Paris, Impr. Nationale, 1991.

CERVONI, J., *La Préposition, étude sémantique et pragmatique*, Paris, Duculot, 1991.

CORNEILLE, P., *Le Cid* tragédie Corneille avec une notice sur le théâtre au temps de Corneille... par Georges Griffé, Paris [etc.], Bordas, 1984.

NARO, G. - REY, J., «Prépositions et temporalité», *Le langage et l'homme. Recherches pluridisciplinaires sur le langage*. in *Revue de l'Institut libre Marie Haps* en association avec *Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain*, V. XXXIII, n° 1, 1998, pp. 109-119.

VANDELOISE, Cl., *l'Espace en français sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986.

DEUX MARQUEURS REVISITÉS: LE CAS DE ALORS ET DE DONC DANS L'ESPACE DISCURSIF

M.^a AMPARO OLIVARES PARDO
Universitat de València

INTRODUCTION

Ce travail consiste dans une révision critique de deux marqueurs du discours ou connecteurs: *alors* et *donc*, tous les deux exprimant la *consécution*. Je suis consciente de la difficulté de cette tâche, étant donné l'intérêt croissant pour l'étude de ce type de particules depuis une vingtaine d'années. Évidemment, à l'heure actuelle le nombre de travaux portant sur les *connecteurs pragmatiques* est immense, et les cadres théoriques s'avèrent assez hétérogènes. Ainsi, afin de mieux situer mon approche, je voudrais jeter un nouveau regard sur certains aspects, sans prétendre à l'exhaustivité. J'aborderai la notion de connecteur, très controversée, ainsi que l'importance de la forme, le processus de grammaticalisation et la notion de polysémie. Dans un deuxième temps, je ferai une présentation / discussion des principales approches. Enfin, j'essaierai de présenter une vision holistique du problème pour rendre compte des emplois spécifiques sans perdre de vue le noyau sémantique commun.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La question terminologique

Avant de procéder à l'analyse de nos deux marqueurs *donc* / *alors* on pourrait commencer par le rappel terminologique. Certes, on connaît que la terminologie «disparate» pour désigner le phénomène peut dérouter les non-initiés. On rencontre une diversité d'étiquettes selon les cadres théori-

ques et les langues. Dans le domaine francophone on a affaire à des désignations telles que «mots du discours»¹, «connecteurs» / «connecteurs pragmatiques»², «marqueurs»³, «particules énonciatives», «ponctuants»⁴.

Dans le domaine hispanophone, on préfère «enlaces extraoracionales»⁵, «marcadores del discurso»⁶, «conectores»⁷.

1 Cf. DUCROT, O. *et alii*, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.

2 Cf. BERRENDONNER, A., «Pour une macro-syntaxe», in *Travaux de Linguistique* n° 21, 1980, pp. 25-36. et BERRENDONNER, A., «Connecteurs pragmatiques et Anaphore», in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 5, 1983, pp. 215-246; ROULET, E. *et alii*. *L'articulation du discours en français contemporain*, 2de édition Bern, Peter Lang, 1985; LAMIROY, B., «Pragmatic connectives and L2 acquisition: The case of French and Dutch», in *Pragmatics* Vol. 4, 2, 1994, pp. 183-201; ROSSARI, C., *Les opérations de reformulation*, Bern, Peter Lang, 1994; ROSSARI, C., *Connecteurs et relations de discours: des liens entre cognition et signification*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2000; ROSSARI, C. - JAYEZ, J., «Connecteurs de conséquence et portée sémantique», in *Cahiers de Linguistique Française* n° 19, 1997, pp. 233-265; NØLKE, H., «Il y a connecteurs et connecteurs: la connexion analytique et synthétique en français moderne» in *Le regard du locuteur*, Paris, Kimé, 1993, pp. 133-142; NØLKE, H., *La linguistique modulaire: de la forme au sens*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1994, NØLKE, H., «Utilise donc altså! – Altså brug dog donc! Études comparatives de connecteurs et le réseau contrastif français-danois» in *Linguistica Testuale Comparativa*, a cura de Gunver Skytte-Francesco Sabatini, in memoriam Maria-Elisabeth Conte, in *Études Romanes* n° 42, 1999, pp. 38-56.

3 Cf. AUSCHLIN, A., «Réflexions sur les marqueurs de la conversation», in *Études de linguistique appliquée* n° 44, 1981, pp. 141-159; ZENONE, A., «Marqueurs de consécution: le cas de *donc*», in *Cahiers de linguistique française* n° 2, 1981, pp.113-139 et ZENONE, A., «La consécution sans contradiction: *donc*, *par conséquent*, *ainsi*, *Cahiers de linguistique française* n° 4, 1982, pp. 107-141; GERECHE, M-J., «*Alors*: opérateur temporel, connecteur argumentatif et marqueur du discours», in *Cahiers de Linguistique Française* n° 8, 1987, pp. 69-79.

4 Cf. FERNANDEZ, M.M., J., *Les particules énonciatives*, Paris, PUF, 1994.

5 Cf. FUENTES RODRÍGUEZ, C., *Enlaces Extraoracionales*, Sevilla, Alfar, 1987.

6 PORTOLÉS, J., *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel Practicum, 1998; MARTÍN ZORRAQUINO, A. - MONTOLÍO, V., (coord), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arcos Libros, 1998; MARTÍN ZORRAQUINO, A. - PORTOLÉS, J., «Los marcadores del discurso» en BOSQUE, I. - DEMONTE, V. (dir.) in *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol 3, pp. 4051-4203.

7 Cf. PONS BORDERÍA, S., «Conexión y conectores. Estudio de su relación en el registro informal de la lengua», in *Cuadernos de Filología*, Anejo XXVII, Facultad de Filología, Universitat de València, 1998.

Enfin dans le domaine anglophone on parle de «discourse markers»⁸, «discourse operators»⁹, «discourse connectives»¹⁰ «punctors»¹¹.

Sur la notion de connecteur: définitions

Une première approche définitoire pourrait se faire sur la distinction entre *opérateur* et *connecteur*¹³. Ils signalent la parenté des notions: «La différence entre opérateur et connecteur n'est pas toujours de rigueur dans la littérature logique et pragmatique»¹⁴. En outre, ils distinguent les *opérateurs* et les *connecteurs logiques* des *connecteurs non logiques* dans les langues naturelles. Un peu plus loin, ils définissent les connecteurs en ces termes:

Les connecteurs non logiques ont pour signification un ensemble d'instructions pragmatiques définissables comme une paire <conditions d'emploi, conditions d'interprétation> [...] Les conditions d'emploi sont des ensembles de conditions que doivent satisfaire les termes de la connexion, alors

8 Cf. SCHIFFRIN, D., *Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; FRASER, B., «An approach to discourse makers» in *Journal of pragmatics* n°14, 1990, pp. 383-395; TRAUGOTT, E. C., «From less to more situated in language: The unidirectionality of semantic change», in ADAMSON, S. - LAW, V., Nigel Vincent (eds.), in *Papers from the 5th International Conference on English Historical Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins, 1990, pp. 497-517; MOSEGAARD, M.B., «Alors and donc in spoken French: A reanalysis», in *Journal of Pragmatics* n° 28, 1997, pp. 153-187 et MOSEGAARD, M.B., *The Function of Discourse Particles. A Study with special reference to spoken standard French*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.

9 Cf. REDEKER, G., «Linguistic markers of discourse structure», in *Linguistics* n° 29, 1991, pp. 1139-1172.

10 Cf. KROON, C. *Discourse Particles in Latin*, Amsterdam, Gieben, 1995; BLAKE-MORE, D., *Semantic constraints on Relevance*, Oxford, Basil Blackwell, 1987; RAMAT, P. - RICCA, D., «Prototypical adverbs: On the scalarity/radiality of the notion of ADVERB», in *Rivista de Lingüística* n° 6.2. 1994, pp. 289-326.

11 Cf. VINCENT, D. - SANKOFF, D., «Punctors: a pragmatic variable», in *Language variation and change* n° 4, 1992, pp. 305-216.

12 De manière synthétique, on pourrait résumer les trois grands modèles sur la spécification des relations de discours (i.e. véhiculées par les connecteurs) comme le fait Rossari (cf. ROSSARI, C., «Les relations de discours avec ou sans connecteurs», in *Cahiers de Linguistique Française* n° 21, 1999, p. 188): *des relations interactives* (voir le modèle de ROULET, E. et alii., *L'articulation...*, op. cit.), *des relations de cohérence* (SANDERS, T.J.M. - SPOOREN, W.P.M. - NOORMAN, L.G.M., «Toward a Taxonomy of Coherence Relations», *Discourse Processes* n°15, 1992, pp. 1-35.), *des relations argumentatives* (cf. Ducrot et alii., op. cit.). Cependant, nous pensons que la linguistique cognitive et la prise en compte de la grammaticalisation peuvent aussi jeter une lumière nouvelle sur la question.

13 Cf. MOESCHLER, J. - REBOUL, A., *Dictionnaire de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.

14 *Ibid.*, p. 179.

que les conditions d'interprétation définissent les inférences impliquées par la présence du connecteur¹⁵.

Nølke dans *Le regard du locuteur*¹⁶ étudie aussi l'état de la question sur les connecteurs et surtout les connecteurs pragmatiques (CP). Il met en relief l'avalanche d'articles linguistiques portant sur les connecteurs. On a l'impression qu'il s'agit d'une espèce de «classe poubelle» dans laquelle on fourre pas mal de problèmes, non résolus par la syntaxe traditionnelle. Le *connecteur* sert à donner connexion dans le discours. Un connecteur est un marqueur de connexion entre énoncés. Mais comme le signale Nølke¹⁷, on peut distinguer plusieurs types de connexion: la connexion *intraphrastique* et *interphrastique*. A notre avis, c'est Nølke qui distingue avec plus de netteté la catégorie des *connecteurs* et celle des *opérateurs*:

Un opérateur est une unité à portée, qui agit sur une phrase (syntaxique) pour en former une autre, dont il sera ainsi partie intégrante («verbes opérateurs», la négation, certains adverbess).

Un connecteur établit une relation entre un énoncé, d'une part, et, soit un ou plusieurs énoncés, soit une unité extralinguistique (telle une situation, une activité...) d'autre part. Cette relation est susceptible d'entraîner une restructuration énonciative. (conjonctions, adverbess connecteurs)¹⁸.

En fait, comme on l'a déjà noté¹⁹, les connecteurs imposent des *contraintes* sur les processus d'interprétation. Ces contraintes sont de deux types. Formellement, les connecteurs sont des *foncteurs* à deux ou plusieurs arguments. Mais, dans les langues naturelles les arguments des CP ne sont pas «donnés» de manière explicite. Il faut les rechercher dans le contexte linguistique ou extralinguistique. Ramat & Ricca²⁰, cognitivistes et spécialistes en typologie linguistique, apportent une précision importante. Ils disent que

15 *Ibid.*, p. 185.

16 Cf. NØLKE, H., «Il y a connecteurs», *op. cit.*, pp.133 et ss.

17 *Ibid.*

18 Cf. NØLKE, H., *La linguistique modulaire...*, *op. cit.*

19 Cf. OLIVARES, M^a A., «Marcadores de reformulación en francés y construcción de sentido» in FERRER, H., - PONS, S., (eds.), *La Pragmática de los conectores y las partículas modales*, in *Quaderns de Filologia, Estudis Linguistics* vol. VI, Universitat de València, 2001a, pp. 149-174 et «Construcción de sentido y traducción: el papel de los marcadores de contraste en textos franceses divulgativos» en A.I. Moreno & V. Colwell (eds.) *Perspectivas Recientes sobre el Discurso / Recent Perspectives on Discourse*, AESLA, Universidad de León, León: Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, en soporte CD ROM, 2001b.

20 Cf. RAMAT, P. - RICCA, D., *op. cit.*, p. 21.

les «adverbes de phrase», les «conjuncts», les «connectives» forment une catégorie spéciale: these items do not pertain to the sentence level. Of course, syntactically they belong to a given sentence, but functionally they do not actually modify it».

Dans le cadre de *l'argumentation dans la langue*²¹, les connecteurs comportent des *instructions* relatives à la recherche des *arguments* (rappelons les travaux sur *mais* de Ducrot²². Ils peuvent être *orientés* et *anti-orientés*. Or, il y a un autre type d'instructions, celles qui émanent des emplois des CP et qui sont à la base de l'interprétation de la connexion. En l'occurrence, des connecteurs «polysémiques»²³ ou «plurifonctionnels»²⁴, tels que *alors* ou *donc*, ont fourni des exemples de valeurs ou emplois variés que nous commenterons plus tard.

Dans le cadre de *la théorie de la pertinence*²⁵, on pose que les connecteurs transmettent des *instructions* de type *procédural* sur la signification des phrases. En effet, pour rendre compte de la non incidence de ces marqueurs sur les valeurs de vérité des phrases, Sperber et Wilson préfèrent ne pas leur associer une valeur *conceptuelle* comme la cause, la conséquence ou le contraste. Cette dernière distinction entre *valeur conceptuelle* et *procédurale* a été critiquée²⁶. C'est ainsi que ces items font que l'interprète soit amené à faire des *inférences* marquées par les contraintes qu'il est censé convoquer pour accéder à la signification. Comme il a été très bien signalé par Rossari²⁷, «on est donc encore loin de voir profiler une thèse unifiée sur la question de la nature de la signification qu'il faut associer aux connecteurs». Elle revendique tout simplement une approche sémantique qui ne tranche pas le fond de la question. Ainsi, Rossari se place dans un position de «juste

21 Cf. DUCROT, O. *et alii.*, *op. cit.*, et ANSCOMBRE, J.-C. - DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga.

22 Cf. DUCROT, O., *op. cit.*

23 Cf. MOSEGAARD, M. B., «Alors and donc in spoken French: A reanalysis», in *Journal of Pragmatics* n° 28, 1997, pp. 153-187 et MOSEGAARD, M. B., *The Function of Discourse Particles. A Study with special reference to spoken standard French*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.

24 Cf. KORTMANN, B., *Adverbial Subordination. A Typology and History of Adverbial Subordinators Bases on European Languages*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1997.

25 Cf. SPERBER, D. - WILSON, D., *La Pertinence, Communication et Cognition*, Paris, Minuit. Trad. par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, 1989 [1986].

26 RIEBER, S., 1997. «Conventional Implicatures as Tacit Performatives», in *Linguistics and Philosophy* n° 20, pp. 51-72.

27 Cf. ROSSARI, C., *Connecteurs et relations de discours: des liens entre cognition et signification*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p.11.

milieu» entre une conception de la langue, héritière du structuralisme et une conception «ultraréférentialiste et cognitiviste où la langue n'est qu'une mince pellicule, champ de manifestation et d'enregistrement de forces qui la dépassent»²⁸. Une telle analyse ne prétend pas à l'exhaustivité en ce qui concerne le sens des connecteurs. Mais, ce que nous ne partageons pas, par contre, est son choix de ne pas aborder:

- a) la question du *noyau sémantique* (*core meaning*);
- b) la question du *nombre d'emplois* et de leur relation avec le noyau sémantique et
- c) la question des *relations* entre les différents emplois indépendamment de l'existence d'un *noyau commun* de sens.

En ce qui nous concerne, nous préférons plutôt l'option de Mosegaard²⁹. Dans son étude les connecteurs sont abordés en tant que *catégorie radiale*³⁰: on peut cerner des emplois «prototypiques» qui relèvent du noyau sémantique, celui-ci en rapport direct avec la forme, et des «dérives» ou des emplois «périphériques». En fait, cette dernière option de caractère «maximaliste» peut être associée aux options basées sur le *noyau sémantique* et les *instructions argumentatives*³¹, sur les traces d'*opérations énonciatives*³² et, finalement, sur les approches basées sur les *contraintes inférentielles* liées aux connecteurs, (i.e. les instructions procédurales tirées de la *théorie de la pertinence*³³, Blakemore³⁴). Ainsi, les travaux de Blakemore cités précédemment sur les «discourse connectives» ou les «marqueurs du discours» sont une application de la *théorie de la pertinence* et la question des contraintes liées aux marqueurs.

28 *Ibid.*, pp. 13-14.

29 MOSEGAARD, M.B., («*Alors and donc...*», *op. cit.*) se donne un double cadre théorique: d'une part, elle suit l'*analyse interactive* de l'école de Roulet pour expliquer son corpus oral de *donc / alors*, et d'autre, elle s'inspire de la *théorie de la pertinence* pour l'interprétation des instructions procédurales, liées aux connecteurs.

30 Pour la notion de catégorie radiale nous renvoyons à la lecture de l'article de Ramat & Ricca (*op. cit.*) et aussi à Kortmann (*op. cit.*, 1997) qui voit dans la polysémie de certains adverbes une conséquence naturelle du processus de grammaticalisation.

31 Cf. DUCROT et alii, *op. cit.*, 1980.

32 Cf. CULIOLI, A., «Donc», in *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 169-176.

33 Cf. SPERBER, D. - WILSON, D., *La pertinence...*, *op. cit.*

34 Cf. BLAKEMORE, D., *Semantic constraints on Relevance*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

En faisant un peu plus d'histoire, il y a plus de vingt ans Berrendonner³⁵ avait déjà signalé la répartition des *connecteurs* en classes selon la nature des arguments, tout comme dans le cas de l'anaphore. En effet, il affirmait que:

- Certains d'entre eux connectent à l'extralinguistique / état de choses (e.g. *Eh bien!*)
- D'autres (e.g. *puisque*) aux actes linguistiques ou aux propositions
- Finalement, il y en a (e.g. *donc*) qui caractérisent l'énonciation.

Donc et alors: formes et grammaticalisation

Mosegaard³⁶ note que l'évolution des ces deux particules est compatible avec l'hypothèse de Traugott³⁷ selon laquelle on peut distinguer dans le changement linguistique trois tendances:

Tendency I.

Meanings based in the external described situation > meanings based in the internal (evaluative/perceptual/cognitive) situation³⁸.

Tendency II.

Meanings based in the described situation > meanings based in the metalinguistic situation.

Tendency III.

Meanings tend to become increasingly based in the speaker's subjective belief state / attitude toward the situation³⁹.

Certes, Traugott⁴⁰ a montré que le développement diachronique des adverbiaux va croissant (*l'adverbe du verbe, adverbe de phrase et marqueur du discours*), accompagné, évidemment, de *décatégorisation*, connexion avec la phrase, réduction phonologique, généralisation de sens, augmentation de la fonction pragmatique et de la subjectivité.

Donc et alors ont en commun deux traits du point de vue diachronique: a) d'une part, leur commune origine temporelle latine, i.e. *donc* <DUM (par-

35 Cf. BERRENDONNER, A., «Pour une macro...», *op. cit.*, 1980.

36 Cf. ROSSARI, C.-JAYEZ, J., «Connecteurs de conséquence», *op. cit.*, pp. 224.

37 Cf. TRAUGOTT, E.C., «From less...», *op. cit.*, p. 443.

38 Cf. *ibid.*, p. 449.

39 Cf. *ibid.*, p. 500.

40 Cf. TRAUGOTT, E.C., «The role of development of discourse markers in a theory of grammaticalisation», Paper presented at the 12th International Conference on Historical Linguistics, Manchester, August, 1995a et TRAUGOTT, E.C., «Structural scope expansion and grammaticalisation» in Paper presented to the Linguistic Cercle of Copenhagen, 4 march, 1997.

ticule à valeur temporelle), et *alors* < ILLA HORA, b) d'autre part, leur évolution commune vers la *consécution*. Ce phénomène tout à fait «logique» dans le processus de grammaticalisation⁴¹, car l'ordre temporel et le recouvrement temporel («overlapping») aboutissent à des rapports: cause / effet: «il fait chaud, la neige fond», ou comme dans la cause «inversée» = consécution: «la neige fond donc il fait chaud». Mais la question de fond n'est pas résolue: quelle spécificité comporte chaque marqueur? Nous y répondrons plus tard. Pour l'instant, signalons que la polysémie de certains particules ou «connecteurs» n'est pas une «espèce de catastrophe» dans la langue, mais au contraire, comme l'a très bien soutenu la linguistique cognitive —qui voit dans la polysémie: «a natural outcome of grammaticalization»⁴²— elle serait une conséquence du processus de «vidage» / «décoloration» («bleaching») des formes, et ce processus est unidirectionnel (du lexique vers la grammairie).

La notion de portée

La *notion de portée* est fondamentale, dans certaines configurations ou contextes d'emplois des connecteurs⁴³, Rossari, pour discriminer le choix du connecteur approprié.

Il y a quelques années, Nølke⁴⁴ s'était posé la question de la *portée* de manière assez générale pour aborder des questions de syntaxe. Voici sa définition de *portée*:

Je me propose de définir 'portée' comme un notion proprement structurale, et donc traitable au niveau de la phrase. La 'portée' est une propriété structurale qu'ont certaines unités linguistiques comme les quantificateurs, certains adverbess et —la négation (!). Ces unités (appelons— les Unités Porteuses de Scope, en abrégé UPS, pour éviter le terme d'opérateur lui aussi mal défini en linguistique, exercent une certaine influence sur le fragment de la phrase dans laquelle elles figurent, l'étendue de ce fragment de la phrase [...] contrairement à la tradition, je distinguerai entre l'étendue et le modus de la portée. Par étendue j'entends le segment de la phrase qui entre dans la portée, et par le modus l'aspect sous lequel ce segment est vu.

41 Cf. SWEETSER, E., *From etymology to pragmatics*, Metaphorical and cultural aspects of semantic structure, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp 1-5.

42 Cf. HEINE, B. - CLAUDI, U. - HÜNNEMEYER, F., *Grammaticalization. A conceptual framework*. Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 260.

43 Cf. ROSSARI, C. - JAYEZ, J., «Connecteurs de conséquence...», *op. cit.*, p. 1997 et ROSSARI, C., *Connecteurs et relations...*, *op. cit.*

44 Cf. NØLKE, H., «Il y a connecteurs et...», *op. cit.*, pp. 243-244.

On peut distinguer au moins quatre modi: l'UPS peut porter sur le contenu propositionnel (soigneusement), sur l'énoncé (peut-être), sur l'énonciation (sans blague), sur la forme de l'étendue de sa portée (bref) (sic).

Comme nous le commenterons un peu plus tard, cette *notion de portée* est reprise par Rossari & Jayez⁴⁵. Ils distingueront deux types de *portée* —structurale et argumentale— ce qui leur permettra d'expliquer les enchaînements marqués par *donc* et *alors*. En effet, et à la suite de Berrendonner⁴⁶, Rossari⁴⁷ dit que certains connecteurs (e.g. *donc* et *alors*) acceptent des enchaînements sur trois niveaux:

- Sur le contenu: «Pierre a raté son train *parce qu'*il est arrivé en retard».

«Pierre est arrivé en retard, *donc* il a raté le train».
- Sur les croyances: «Je pense que Pierre a eu un accident, *parce que* je vois qu'il a le bras dans le plâtre».

«Je vois que Pierre a le bras dans le plâtre, *donc* je pense qu'il a eu...».
- Sur les actes: «Je te demande s'ils m'ont vraiment envoyé ce contrat. *Parce que* je ne l'ai toujours pas reçu».

ÉTUDE DE CAS. DONC ET ALORS «REVISITÉS»

Hypothèse I: Donc et *alors* sont des connecteurs de la consécution. Mais, *donc* est un connecteur rigide, moins polysémique que *alors*.

Hypothèse II: Alors en tant qu'«adverbe anaphorique» reprend le contexte situationnel ou cotextuel, tandis que *donc* introduit la déduction ou plutôt l'abduction⁴⁸ qui émane du segment antérieur:

Elle est veuve, *donc* elle n'a pas de mari.
Elle est veuve? *alors* elle n'a pas de mari.

45 Cf. ROSSARI, C. - JAYEZ, J., *op. cit.*

46 Cf. BERRENDONNER, A., *op. cit.*, 1980.

47 Cf. ROSSARI, C., *Connecteurs et relations...*, *op. cit.*, p. 44.

48 Nous empruntons la notion d'*abduction* chez DENDALE et MULLER: «L'abduction est une forme d'inférence qui va des faits constatés à une hypothèse explicative» citée par ROSSARI, C., *ibid.*, p. 52.

Donc

Donc a été l'objet de nombreuses analyses⁴⁹. Comme le signale Mosegaard⁵⁰ en Ancien Français *donc* avait plusieurs emplois:

- 1) *temporel*, comme la particule latine DUM dont il provient;
- 2) dans des *constructions hypothétiques* en *si*, en introduisant l'apodose;
- 3) il avait comme en Français Moderne, la fonction d'introduire des *résultats* ou des *conclusions*;
- 4) il pouvait être employé comme particule emphatique avec des impératifs.

Le dernier emploi subsiste encore. Des trois emplois le premier est l'originnaire⁵¹, c'est à dire *le temporel*. L'évolution moderne de cette particule peut être considérée comme un cas de changement sémantique ou plutôt d'extension d'un de ses emplois (celui de résultat, conclusion) avec la perte de la valeur temporelle originnaire.

Mosegaard analyse *donc* à partir de la notion de «manifesteté»⁵². *Donc* indique que l'information contenue dans le segment où il est employé est traitée comme manifestement partagée par les interlocuteurs. En fait, pour Sperber & Wilson la *manifesteté* serait une alternative à la notion plus fréquente de «savoir partagé» (*mutual knowledge*). On peut distinguer des degrés de *manifesteté*, des hypothèses fausses peuvent être indiscernables de connaissances factuelles véritables, et tout comme «une illusion «est» visible», une hypothèse est manifeste dans un environnement cognitif si celui-ci fournit suffisamment d'indices pour son adoption. On pourrait résumer en disant que *donc* apparaît dans deux types d'environnements:

- a) Dans un environnement qui induit à une *conclusion* ou à un *résultat* dans des énoncés du type:
 - Il fait mauvais *donc* je reste à la maison
 - Q *donc* P

49 Cf. ZENONE, A., «Marqueurs de...», *op. cit.*; DUCROT, O. et alii, *Les mots du discours*, *op. cit.*; HYBERTIE, CH., *La conséquence en français*, Paris, Ophrys, 1996; ROS-SARI, C. - JAYEZ, J., *op. cit.*; MOSEGAARD, M. B., «*Alors and...*», *op. cit.*, et ROSSARI, C. *Connecteurs et...*, *op. cit.*

50 Cf. MOSEGAARD, M. B. *ibid.*, p. 163.

51 Cf. GAMILLSCHEG, E., *op. cit.*, p. 587.

52 Cf. SPERBER, D. - WILSON, D., *La Pertinence...*, *op. cit.*, p. 66.

- b) la *conclusion* et la *reprise*:
 — Je reste à la maison
donc tu as changé d'opinion.

Mosegaard propose ces deux larges valeurs pour *donc*. Elle se distancie des approches précédentes par exemple du traitement casuistique de Zenone⁵³. Cette dernière avait intégré l'approche interactive de Roulet et celle de Ducrot qui associait des instructions à chaque connecteur. En réalité, Zenone distinguait une série d'emplois:

- 1) Marque de *reprise* (oral): «*Donc* dans les offres spéciales de fin d'année voilà l'enregistrement de J.Ph, Collart»⁵⁴.
- 2) *Donc* discursif: «Que ta maison est *donc* jolie!» / «Venez *donc* par ici!»⁵⁵.
- 3) *Donc* argumentatif (preuve, prémisses/ conclusion): «B ne l'a pas lu, *donc* il ne peut rien dire...»⁵⁶.
- 4) *Donc* métadiscursif: «Ce que je viens de dire et *donc* mon explication»⁵⁷.
- 5) *Donc* récapitulatif: « [...] Tout individu humain a *donc* une dignité naturelle»⁵⁸.

En 1981 Zenone établit la différence entre *donc* et *alors* en ces termes, pour elle seul *alors* est un marqueur de structuration. Dans une étude postérieure, Zenone⁵⁹ note que *donc* a un caractère *déductif*; *donc* propose une conclusion et la légitime deux fois: la première fois par les arguments et la deuxième par l'explicitation de la prémisses. Autrement dit, *donc* serait plus «objectif» et «alors» plus «subjectif», bien que ces dénominations ne nous semblent pas très scientifiques. Voyons ces exemples:

Socrate est un homme *donc* il est mortel.
 Socrate est un homme *alors* il est mortel.

53 Cf. ZENONE, A., «Marqueurs de...», *op. cit.*, et ZENONE, A., «La consécution...», *op. cit.*

54 Cf. ZENONE, A., «Marqueurs de...», *ibid.*, p. 116.

55 *Ibid.*, p. 119.

56 *Ibid.*, p. 122.

57 *Ibid.*, p. 129.

58 *Ibid.*, p. 132.

59 ZENONE, A., «La consécution...», *op. cit.*

Hypothèse III: Donc reprend une caractéristique inhérente au cotexte antérieur, ou à la phrase, à différence de *alors* qui enchaîne sur l'énonciation, sur des éléments externes à la phrase. Voici des exemples:

«C'est le cousin de ma femme, et *donc* !? *alors* mon cousin par alliance»⁶⁰.

«Tu sais tout, *alors*!? *donc* donne-moi le tiércé»⁶¹.

«Moi, j'étais sur la plage avec le reste des gosses, j'avais *donc* euh vingt et un gosses que je devais surveiller» (tiré de Mosegaard)⁶².

Alors

Hypothèse IV: Connecteur, polysémique, plurifonctionnel. Deux emplois prototypiques: temporel et argumentatif.

Alors peut être abordé comme un cas prototypique de catégorie « radiale «ou catégorie floue». Nous suivons les travaux des cognitivistes tels que Lakoff sur la notion de *catégorie radiale* qui comprend des membres «centraux», prototypiques et moins «centraux» ou «périphériques». Une catégorie radiale n'est pas basée sur des «conditions nécessaires et suffisantes» et elle est structurée à partir d'un réseau de liens qui enchaînent un membre à un autre. La notion de polysémie serait à la base de la plurifonctionnalité de ce marqueur. Pour nous, le sens originaire, *temporel* et anaphorique est le plus prototypique dans les emplois écrits. Les valeurs de *consécution* et de *marqueur de structuration* de la conversation seraient des membres «rattachés» au noyau sémantique temporel étymologique, et de cette façon on pourrait concilier la multiplicité d'emplois avec son origine.

Parcours sur les différentes approches

F. Nef⁶³ dans sa *Sémantique de la référence temporelle* présentait un traitement unifié de *alors* à partir de l'anaphore temporelle et de l'intégration progressive des relations: *alors* connecte d'une certaine manière deux paires d'événements. Il distingue:

1) *alors* temporel qui se combine avec tous les temps du passé et du futur comme dans:

60 Cf. JAYEZ, J., «*Alors*: description et paramètres», in *Cahiers de linguistique française*, n° 9, 1988, pp. 136.

61 Cf. ROULET, E. *et alii*, *op. cit.*, p. 157.

62 Cf. MOSEGAARD, M. B., «*Alors* and *donc*...», *op. cit.*

63 NEF, F., *Sémantique de la référence temporelle en français moderne. Partie III* Adverbes de temps. *Alors* temporel, Bern / New York, 1986, pp. 208-217.

«Il continuait de venir. *Alors* on a vu son épaule nue». (Ramus)⁶⁴: *alors* = exprimant le recouvrement temporel.

«Il entra dans la chambre un couteau à la main, elle se mit *alors* à hurler»⁶⁵.

Il donne deux interprétations possibles de ce type de *alors*: a) *alors* exprime une relation causale, b) *alors* exprime une relation de contiguïté temporelle.

2) *alors* causal et argumentatif ou de consécution.

Alors causal comme dans:

«Il fait chaud, *alors* on se déshabille».

Alors argumentatif qui s'inscrit dans deux structures, l'une explicitement causale type «A est cause et argument de B».

«En somme c'est votre métier. Vous êtes là pour ça. *Alors* on est même bien polis de vous remercier d'avance» (J.Romains)⁶⁶.

«Il entra dans la chambre un couteau à la main; elle se mit *alors* à hurler».

Par contre, dans un cadre énonciatif, Gerecht⁶⁷ distingue trois grands emplois de *alors*:

1.—*Opérateur temporel*: «Nous sommes sortis du cinéma. Il pleuvait *alors* sur Nantes».

2.—*Connecteur argumentatif*: «Pierre arrive *alors* je pars».

3.—*Marqueur du discours*: «*Alors* aujourd'hui, je vais vous parler de la Pologne»⁶⁸.

Dans les deux premiers exemples *alors* est un connecteur phrastique qui relie deux énonces *p alors q*, tandis que dans le troisième *alors* relie des énonciations.

Franckel⁶⁹ se sert de la notion de « frontière », inspirée de la *théorie des repérages énonciatifs* de Culioli. Dans leur optique, les marqueurs renvoient à des opérations, non à des valeurs stables. L'objectif serait, donc, de dégager une unité dans la diversité des emplois et des valeurs d'un même marqueur et d'expliquer comment se réalisent ou s'enchaînent ses fonctions. Il énumère une large variété d'emplois à l'oral et à l'écrit tels que:

64 *Ibid.*, p. 208.

65 *Ibid.*, p. 211.

66 *Ibid.*, p. 216.

67 Cf. GERECHT, M. J., *op. cit.*

68 *Ibid.*, p. 69.

69 Cf. FRANCKEL, J. J., «Alors-alors que» in BULAG, n° 13, Besançon, Université de Franche-Comté, 1987.

1.—*Prise de parole* au début d'un exposé: «*Alors*, la dernière fois, nous avons vu que...»⁷⁰.

2.—Dans des *questions*: «*Alors*, comment ça va?»⁷¹.

3.—Des emplois *exclamatifs*: «*Alors!* Ça vient, oui!»⁷².

4.—*Alors* ponctuant récits et chroniques: «J'habitais *alors* chez ma grand'mère»⁷³.

5.—*Alors* associé aux emplois de type *déductif* ou *consécutif*: schéma: Il y a *P* alors *Q*:» Il y a encore des fruits dans la cave, *alors* n'hésitez pas à vous servir «Tu veux bien venir avec moi? Eh bien viens, *alors!*»⁷⁴.

6.—*Marqueur de la clôture* d'un récit: *Et alors...*

«*Et alors!* Qu'est-ce que tu veux que ça me fasse!»⁷⁵.

Alors marquerait une reprise et un décrochage/disjonction entre deux repères. Explication qui nous semble tout à fait convaincante⁷⁶.

Jayez⁷⁷ se place dans une optique proche de celle de Franckel, car tous les deux discernent deux contraintes dans le fonctionnement de *alors*: une contrainte de liaison (les termes sont connectés sémantiquement: *connexion*) et une *disjonction* («disjoints») dans la terminologie de Franckel⁷⁸. Jayez reconnaît la valeur temporelle de *alors* dans le sens de Nef⁷⁹, mais il ne veut pas la primer, il préfère le traiter sous l'optique inférentielle et énonciative (*X* et alors *Y*)⁸⁰. Sa critique se base sur une description assez connue des types d'objets sur lesquels on peut greffer des relations temporelles (cf. la question de *la portée* que nous avons traitée en 1.4):

— Des phénomènes: «Marie avait mal à la tête; *alors* elle prit un cachet».

— Des propositions: «Marie a mal à la tête. *Alors* elle a sûrement pris un cachet».

— Des énonciations: Tu as mal à la tête ? *Alors* prends un cachet⁸¹.

70 Cf. *ibid.*, p. 357.

71 Cf. *ibid.*, p. 358.

72 Cf. *ibid.*, p. 359.

73 Cf. *ibid.*, p. 361.

74 Cf. *ibid.*, p. 361.

75 Cf. *ibid.*, p. 365.

76 Pour des raisons d'espace nous n'aborderons que les emplois de *alors* seul sans *que*.

77 Cf. JAYEZ, J., *op. cit.*, p. 134.

78 Cf. FRANCKEL, J. J., *op. cit.*, p. 27.

79 Cf. NEF, J., *op. cit.*

80 Cf. JAYEZ, J., *op. cit.*, p. 166.

81 *Ibid.*, p. 141.

J'ayez souligné à juste titre que tous les contenus propositionnels ne s'insèrent pas dans la temporalité, et les énonciations non plus.

EN GUISE DE CONCLUSION

Les descriptions des connecteurs *alors / donc* nous offrent une panoplie d'emplois. Nous avons esquissé un bilan critique sur les différentes approches de ces connecteurs. Nos hypothèses semblent ne pas contredire les emplois recensés par les études préalables. Nous avons essayé de fonder nos remarques non seulement sur la recherche d'un *noyau sémantique* commun dans toute la palette d'emplois, mais aussi sur une *série d'instructions* et de *contraintes interprétatives* (procédurales) liées à chaque connecteur. Il est évident que *donc* et *alors* partagent un domaine commun: la *consécution*, mais nous avons vu qu'il n'y a pas de recouvrement total des fonctions. Nous avons détecté un certain oubli des aspects formels et du *processus de grammaticalisation* pour expliquer la perte de signification «lexicale» (cf. l'étymologie) et l'acquisition d'une *signification procédurale* dans les relations du discours. Dans une certaine mesure, nous nous situons plutôt du côté de la théorie de la pertinence et de sa considération de l'interprétation des énoncés comme le résultat d'un processus cognitif. Les différences entre nos deux connecteurs en contraste résident sur la polysémie de *alors* vs une certaine rigidité de *donc*. En d'autres mots, *donc* a perdu sa valeur originare temporelle et il est devenu un connecteur de la *consécution* logique. *Alors* nous a fourni un exemple précieux de ce qu'on pourrait appeler une *catégorie radiale*, selon laquelle, au centre de la signification il y aurait toujours la *temporalité* (*core meaning*), tandis que les emplois *argumentatifs* ou *discursifs* seraient des «dérives» périphériques. En effet, on a assisté au passage de relations de cohérence, déterminées par des relations primitives d'ordre temporel vers d'autres plus élaborées, plus complexes, de type *argumentatif* ou simplement *discursif*. En tout cas, *alors* conserve sa *valeur anaphorique* ou de reprise que ce soit des segments explicites dans le texte ou implicites. Autrement dit, les *rappports temporels* d'antériorité ou de postériorité aboutissent à l'établissement des rapports de *cause / effet* ou de *consécution*. Bref, de la même manière que dans l'univers il existe encore une «radiation de fond» provenant du Big Bang, certaines formes (e.g. *alors*) gardent une valeur basique qui nous ramène aux origines du langage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, J-C. - DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, 1983.
- AUSCHLIN, A. «Réflexions sur les marqueurs de la conversation», in *Études de linguistique appliquée*, n° 44, 1981, pp. 141.-159.
- BERRENDONNER, A., «Pour une macro-syntaxe», in *Travaux de Linguistique*, n° 21, 1980, pp. 25-36.
- «Connecteurs pragmatiques et Anaphore», in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 5, 1983, pp. 215-246.
- BLAKEMORE, D., *Semantic constraints on Relevance*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.
- CULIOLI, A., «Donc», in *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 169-176.
- DUCROT, O. et alii, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- FERNANDEZ, M. M., Jocelyne, *Les particules énonciatives*, Paris, PUF, 1994.
- FRANCKEL, J. J., «Alors-alors que» in BULAG, n° 13, Besançon, Université de Franche-Comté, 1987.
- FRASER, B., «An approach to discourse makers» in *Journal of pragmatics* n° 14, 1990, pp. 383-395.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C., *Enlaces Extraoracionales*, Sevilla, Alfar, 1987.
- GAMILLSCHEG, E., *Historische französische Syntax*, Tübingen, Max Niemeyer, 1957.
- GERECHT, M. J., «Alors: opérateur temporel, connecteur argumentatif et marqueur du discours» in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 8, 1987, pp. 69-79.
- HEINE, B. - CLAUDI, U. - HÜNNEMEYER, F., *Grammaticalization. A conceptual framework*, Chicago, Chicago University Press, 1991.
- HYBERTIE, CH., *La conséquence en français*, Paris, Ophrys, 1996.
- JAYEZ, J., «Alors: description et paramètres», in *Cahiers de linguistique française*, n° 9, 1988, pp. 133-175.
- KNOTT, A. - SANDERS, T., «The classification of coherence relations and their linguistic markers: An exploration of two languages», in *Journal of Pragmatics*, n° 31, 1998, pp 135- 175.
- KORTMANN, B., *Adverbial Subordination. A Typology and History of Adverbial Subordinators Bases on European Languages*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1997.
- KROON, C. *Discourse Particles in Latin*, Amsterdam, Gieben, 1995.

- LAMIROY, B., «Pragmatic connectives and L2 acquisition: The case of French and Dutch», in *Pragmatics*, vol. 4, 2, 1994, pp. 183-201.
- MARTÍN ZORRAQUINO, A. - MONTOLÍO, V., (coord), *Los marcadores del discurso*. Teoría y análisis, Madrid, Arcos Libros, 1998.
- MARTÍN ZORRAQUINO, A. - PORTOLÉS, J., «Los marcadores del discurso», in BOSQUE, I. - DEMONTE, V. (dir.) in *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol 3, pp. 4051-4203.
- MOESCHLER, J. - REBOUL, A., *Dictionnaire de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- MOSEGAARD, M. B., «Alors and donc in spoken French: A reanalysis», in *Journal of Pragmatics*, n° 28, 1997, pp. 153-187.
- *The Function of Discourse Particles. A Study with special reference to spoken standard French*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.
- NEF, F., *Sémantique de la référence temporelle en français moderne*. Partie III Adverbes de temps. *Alors* temporel, Bern / New York, 1986, pp. 208-217.
- NØLKE, H., «Il y a connecteurs et connecteurs: la connexion analytique et synthétique en français moderne», in *Le regard du locuteur*, Paris, Kimé, 1993, pp. 133-142.
- *La linguistique modulaire: de la forme au sens*, Louvain-Paris, Éditions Peeters. 1994.
- *Utilise donc altså!-Altså brug dog donc! Études comparatives de connecteurs et le réseau contrastif français-danois»* in *Linguistica Testuale Comparativa*, a cura de Gunver Skytte & Francesco Sabatini, in memoriam Maria-Elisabeth Conte, in *Études Romanes*, n° 42, 1999, pp. 38-56.
- OLIVARES PARDO, M.^a A., «Marcadores temporales. De la presuposición a la ambigüedad: déjà / encore», in RUIZ DE MENDOZA, F. (coord.) *Panorama Actual de la Lingüística Aplicada. Pragmática y Análisis del discurso*, vol. 1, Logroño, 2000, pp. 329- 338.
- «Marcadores de reformulación en francés y construcción de sentido», in FERRER, H. - PONS, S. (eds.), *La Pragmática de los conectores y las partículas modales*, in *Quaderns de Filologia, Estudis Linguistics*, vol. VI, Universitat de València, 2001a, pp. 149-174.
- «Construcción de sentido y traducción: el papel de los marcadores de contraste en textos franceses divulgativos» in MORENO, A. I. - COLWELL, V. (eds.) *Perspectivas Recientes sobre el Discurso / Recent Perspectives on Discourse*, AESLA, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, en soporte CD ROM, 2001b.

- PONS BORDERÍA, S., «Conexión y conectores. Estudio de su relación en el registro informal de la lengua», in *Cuadernos de Filología*, Anejo XXVII, Facultad de Filología, Universitat de València, 1998.
- PORTOLÉS, J., *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel Practicum, 1998.
- RAMAT, P. - RICCA, D., « Prototypical adverbs: On the scalarity/radiality of the notion of adverb», in *Rivista de Lingüística*, n° 6.2, 1994, pp. 289-326.
- REDEKER, G., «Linguistic markers of discourse structure», in *Linguistics*, n° 29, 1991, pp. 1139-1172.
- RIEBER, S., 1997, «Conventional Implicatures as Tacit Performatives», in *Linguistics and Philosophy*, n° 20, pp. 51-72.
- ROSSARI, C., *Les opérations de reformulation*, Bern, Peter Lang, 1994.
— «Identification d'unités discursives» in *Cahiers de Linguistique Française*, n°18, 1996, pp 156-177.
- ROSSARI, C.-JAYEZ, J., «Connecteurs de conséquence et portée sémantique», in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 19, 1997, pp. 233-265.
- ROSSARI, C., «Les relations de discours avec ou sans connecteurs», in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 21, 1999, pp. 181-192.
— *Connecteurs et relations de discours: des liens entre cognition et signification*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2000.
- ROULET, E. et alii, *L'articulation du discours en français contemporain*, 2^{de} édition Bern, Peter Lang, 1985.
- SANDERS, T.J.M. - SPOOREN, W.P.M. - NOORMAN, L.G.M., «Toward a Taxonomy of Coherence Relations», *Discourse Processes*, n° 15, 1992, pp. 1-35.
- SCHIFFRIN, D. *Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- SPERBER, D. - WILSON, D., *La Pertinence*, Communication et Cognition, Paris, Minuit. Trad. par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, 1989 [1986].
- SWEETSER, E., *From etymology to pragmatics*, Metaphorical and cultural aspects of semantic structure, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- TRAUOGOTT, E.C., «From less to more situated in language: The unidirectionality of semantic change», in ADAMSON, S. - LAW, V. - VINCENT, N. (eds.), in *Papers from the 5th International Conference on English Historical Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins, 1990, pp. 497-517.
— «The role of development of discourse markers in a theory of grammaticalisation» Paper presented at the 12th International Conference on Historical Linguistics, Manchester, August, 1995a .

-
- «Subjectification in grammaticalisation», in Dieter Stein and Susan Wright (eds.), *Subjectivity and Subjectivisation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995b, pp. 31-54.
- «Structural scope expansion and grammaticalisation» in Paper presented to the Linguistic Circle of Copenhagen, 4 march 1997.
- VINCENT, D. - SANKOFF, D., «Punctors: a pragmatic variable», in *Language variation and change*, n° 4, 1992, pp. 305-216.
- ZENONE, A., «Marqueurs de consécution: le cas de *donc*», in *Cahiers de linguistique française*, n° 2, 1981, pp. 113-139.
- «La consécution sans contradiction»: *donc, par conséquent, ainsi*, *Cahiers de linguistique française*, n° 4, 1982, pp. 107-141.

UN ANTIGUO ESPACIO: LA EVIDENCIA

JOSÉ PÉREZ CANALES
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

El presente estudio forma parte de un proyecto de investigación, que estamos realizando, de diferentes partículas de modalidad epistémica en textos sociológicos. Los textos originales son en lengua francesa y, los textos-meta, en lengua castellana. Contrastamos tanto el aspecto formal como el discursivo. El estudio presenta un enfoque traductológico, aunque en alguna ocasión presentaremos algún otro enfoque en apoyo a nuestros argumentos. El espacio que nosotros deseamos explorar en nuestro artículo es un espacio mental, un espacio que junto con la certeza caracteriza la intuición¹. Un espacio que está inmerso en un microespacio, el cual engloba todas las actitudes epistémicas². El punto común que presentan las partículas escogidas para nuestro estudio es el que todas se relacionan morfológicamente de forma directa con el lexema *évidence*³. En el discurso podremos encontrar conforme a Platón diferentes niveles de evidencia: el

1 Ambos elementos forman la intuición según Descartes. Cf. CASSIN, B., «Procédures sophistiquées pour construire l'évidence» in LEVY, C. - PERNOT, L. (eds.), *Dire l'évidence*, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 16.

2 GIL, F., *Traité de l'évidence*, Grenoble, Million, 1993, § 2, señala como actitudes epistémicas: «certitude, probabilité, doute, surprise».

3 Para conocer el origen etimológico de la palabra: LEVY, C. - PERNOT, L., *op. cit.*, § Phryné dévoilée, pp. 10-12; CASSIN, B., pp. 15-18; BRISSON, L., p. 96. Para conocer diferentes puntos de vista del concepto de evidencia: CASSIN, B., pp. 19-22; Diferentes niveles de realidad y grados de evidencia: BRISSON, L., pp. 97-99. Para una «taxonomie généalogique de l'évidence»: CASSIN, B., p. 29.

sensible y el inteligible («l'allégorie de la ligne»⁴). Podemos señalar que nuestro espacio será asimilado a través de «l'oeil de l'âme», que es el intelecto⁵, a diferencia del mundo sensible, cuya evidencia más fuerte será percibida a través de la vista.

Nuestra intención es presentar las preferencias estilísticas de los autores y traductores por dichas partículas de estudio, así como conocer los equivalentes discursivos más utilizados y hacer un leve análisis contrastivo de las mismas en el texto. A través de este estudio contrastivo presentaremos nuestras conclusiones sobre el reflejo de ese espacio de la evidencia en nuestro corpus en las dos lenguas implicadas.

La *evidencia* a diferencia de la *verdad* no necesita ser demostrada. Husserl identifica la evidencia como *adéquation et apodicticité*⁶. F. Gil⁷ nos presenta dos conceptos de verdades y dos sentidos de evidencia: la primera entiende la verdad como *justesse du jugement (Richtigkeit)*. Constituye una «objetividad categorial intencionada» sometida a esa clarificación crítica constante. La evidencia correspondiente constituye un juicio «approprié, dans une actualité originelle, à une réalité qui lui correspond». A continuación nos señala «elle ne se confondra pas avec l'*adéquation elle-même*, l'évidence porte sur le seul jugement.

La segunda verdad y segunda evidencia es la que centra nuestro interés:

La vérité n'y est plus la justesse du jugement mais l'*adéquation actuelle*. Son concept s'appelle réalité (*Wirklichkeit*): le vrai est maintenant l'étant réellement ou l'étant vraiment en tant que corrélat de l'évidence qui donne les «choses elles-mêmes». Parallèlement, l'*évidence* associé à la vérité comme réalité consiste dans la *possession originelle* de l'être vrai ou réel lui-même. L'*adéquation* traduit directement cette possession⁸.

4 BRISSON, L., *ibid.*, pp. 97-98: «l'allégorie de la ligne» evocado en *La République* de Platón, en la que presenta dos secciones principales: el de la evidencia en el nivel de lo sensible y otra en el nivel de lo inteligible.

5 Cf. BRISSON, L., *ibid.*, p. 110, las conclusiones de la descripción de uso de términos emparentados con *ἐνάργεια* en el corpus de Platón. En la sexta conclusión nos señala «L'intellect est assimilé à l'il de l'âme et, dans le monde sensible, c'est la vue qui fournit l'évidence la plus forte».

6 Cf. GIL, F., *op. cit.*, § 1, p. 8: «Or l'apodicticité se rattache au signe et la satisfaction de l'esprit à l'adéquation qui s'avère la signification la plus immédiate du remplissement».

7 *Ibid.*, pp. 9-10.

8 GIL, F., *ibid.*, p. 10.

Nos introduce el concepto de *croyance-mère* (*Urglaube*) ou de *proto-doxa* (*Urdoxa*):

il permet de marquer de façon adéquate la référence intentionnelle [...] de toutes les «modalités de croyance» à la «croyance-mère». Son contenu consiste dans la position pré-réflexive du monde. Nous pouvons dire [...] que toute activité de connaissance a toujours pour sol universel *un monde*; et cela désigne en premier lieu un sol de croyance passive universelle en l'être, qui est présupposé il permet de marquer de façon adéquate le référence intentionnelle [...] de toutes les modalités de par toute opération singulière de connaissance⁹.

A su vez deseamos destacar de B. Cassin, § *L'évidence des philosophes* vs *l'évidence des orateurs*, en la que nos diferencia ambas visiones:

l'évidence des philosophes, c'est l'*enargeia* comme *aisthêsis* ou/et comme *noêsis*, c'est-à-dire comme donnée, donnée par nature à la nature de l'homme, à son œil ou à son intuition. Aristote dira: «la vue est par excellence le sens de l'évidence. [...] L'évidence des philosophes, liée à la vision, est critère de soi, *index sui*, liée au vrai et au nécessairement vrai¹⁰.

Cicerón forma la palabra *euidencia* debido a este concepto de evidencia.

Évidence naturelle du visible (pour l'œil du corps ou pour l'œil de l'esprit) qui nous conduit, *mutatis mutandis*, d'Aristote à Descartes, via Épicure et les Stoïciens. [...] *L'enargeia-euidencia* est, pour Cicéron, passeur des Stoïciens, ce qui caractérise la *katalêpsis-comprehensi*, la saisie, poing fermé, des représentations, saisie qui ne laisse aucune place à l'erreur et à laquelle l'âme ne peut refuser son assentiment (*sunkatathesis-assentio*)¹¹.

Nos señala que por contraste:

[...] l'évidence des orateurs est l'*enargeia* comme *logos*, une *enargeia* construite, un effet de *logos*. Impliquant encore la vision, elle est cette fois liée au «comme si» de la vision, à la vision comme fiction. Il s'agit de mettre sous les yeux, de construire le visible en donnant l'illusion de la présence¹².

9 *Ibid.*, p. 15

10 CASSIN, B., *op. cit.*, p. 19.

11 *Ibid.*, p. 20.

12 *Ibid.*, *loc. cit.*

¿Como actúa ese *logos*? Nos indica que es la descripción (*l'ekphrasis*) la encargada de esta visión como ficción, característica de *l'enargeia* retórica. Cassin, B.¹³ nos hace saber que Quintilien señala que la evidencia retórica toma en su seno a la evidencia filosófica. «On tient ainsi, en face à face, l'évidence philosophique, liée au vrai et au réel, qui va sans dire; et l'évidence rhétorique, lié au 'comme si', qui ne va qu'en la disant»¹⁴. No deseamos terminar este apartado sin indicar los rasgos de la evidencia presentados en F. Gil § III. «Perception, langage, évidence»:

Les traits de l'évidence: attention, ostension, intuition, injonction. Les constituants de l'évidence s'articulent préférentiellement avec l'orientation (l'attention), le toucher (l'ostension), la vue (l'intuition), l'ouïe (l'injonction du discours). L'évidence les concentre en un vécu unique¹⁵.

Así como señalar en el mismo capítulo la siguiente cita: «Une vérité interne aux sens porte la pensée de l'évidence. L'apparence est pour Epicure et pour les Stoïciens *enargeia*, 'clarté'»¹⁶.

ESTUDIO FORMAL

Hemos contrastado las equivalencias posibles de las partículas de nuestro estudio exclusivamente en el Larousse 1967. Hemos suprimido los signos de admiración en algunas partículas tal como aparecían en el diccionario con el fin de facilitar la visión general. Dejando una visión más detallada para un trabajo más específico.

Las tres partículas de nuestro estudio están señaladas exclusivamente con número en la primera columna. La segunda columna nos muestra los equivalentes formales en castellano de las partículas de la primera columna. A su vez encontramos en la tercera columna los equivalentes franceses de las partículas españolas de la segunda columna. En la primera columna junto con las partículas de nuestro estudio encontramos algunas partículas francesas que también tienen como equivalentes formales en castellano las de nuestro estudio.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ GIL, F., *op. cit.*, p. 55

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

CUADRO 1
Equivalencias formales en el Larousse 1967

Fr -> Cast	Cast -> Fr
1. Évidemment — Certainement (Bien sûr) (1.c) — Bien sûr (1.d.e)	1.a. Evidentemente 1.b. Claro está 1.c. Por supuesto 1.d. Desde luego 1.e. Naturalmente 1.f. Como no Évidemment (1.a.b.c.d.) Bien entendu (1.b.c.d.) Naturellement (1.c.d) Certainement (1.c) Bien sûr (1.c.d.e.f)
2. De toute évidence — Certes (évidemment) (2.b;1.d)	2.a Con toda evidencia 2.b. Sin duda alguna 2.c. A todas luces De toute évidence (2.a) Sans aucun doute (2.b) Évident (Il est ...) (2.c) De toute évidence (Il est...) (2.c) Clair (Il est ...) (2.c)
3. À l'evidence	∅

El primer elemento a destacar es el de la ausencia de equivalente formal de *à l'evidence* en Larousse 1967. Pero señalamos en Larousse¹⁷. *De toute évidence, à l'évidence: sûrement*. A su vez destacamos que no existe la entrada de *sûrement* en Larousse 1967. Ahora bien encontramos, la entrada de *sûrement*¹⁸ «adv. Certainement, à coup sûr».

Podemos señalar que el uso señalado en el sistema para las partículas *de toute évidence* y *à l'evidence* es el correspondiente al de los *adverbes de phrase disjonctifs d'attitude modaux*.

Debemos destacar que *évidemment* presenta diversos equivalentes en castellano¹⁹. Estos últimos nos señalan a su vez unos equivalentes franceses, los cuales, todos ellos son también *adverbes de phrase disjonctifs d'attitude modaux*. Pero ello nos podría hacer pensar que en el campo formal sólo está señalada esa función. Hecho que no es así, como ahora veremos.

Debemos señalar que *évidemment* presenta una *homonimia sintáctica*. *Évidemment*, es un ítem lexical que presenta dos formas adverbiales muy bien diferenciadas en Larousse²⁰ al señalarnos dos acepciones: «1. *Certainement*,

17 *Dictionnaire Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1989, p. 397.

18 *Op. cit.*, p. 930.

19 Para un estudio contrastivo Fr-Cast de otras partículas epistémicas desde la pragmática integrada, Cf. PÉREZ CANALES, J., «Estudio contrastivo Fr-Esp de algunas partículas desde la pragmática integrada: en effet, évidemment, en fait...» in SALINERO CASCANTE, M. J. - INARREA LAS HERAS, I. (eds.), *El texto como encrucijada*, vol. II, Logroño, Universidad de La Rioja, 2003.

20 *Petit Larousse Illustré, op. cit.*, p. 397.

sans aucun doute. 2. De façon évidente». La primera corresponde a las indicadas anteriormente, y la segunda corresponde a la de *adverbes de manière verbaux*. Debemos señalar que esta última acepción o uso no es indicado en Moliner, C.-Levier, F²¹. En dicha obra sólo aparece dicho adverbio como *adverbe de phrase disjonctif d'attitude modal*.

ESTUDIO CONTRASTIVO EN EL CORPUS

Como hemos señalado anteriormente, el presente estudio forma parte de otro trabajo. Con el fin de poder ilustrar la frecuencia de las ocurrencias en nuestro corpus, presentamos el cuadro tres, en las que aparecen las partículas de estudio, así como otras partículas de modalidad epistémica de la susodicha investigación.

CUADRO 2

T.O	Autores	T.M ²²	Traductores
T.A	Alain Touraine	T.A'	Javier Palacio Tauste
T.B	Pierre Bourdieu	T.B'	Joaquín Jordá
T.C	Olivier Dollfus	T.C'	Víctor Pozanco
T.D	Pierre Lascoumes	T.D'	José Miguel Marcén
T.E	Pierre Bourdieu	T.E'	Thomas Kauf
T.F	Pierre Bourdieu	T.F'	Thomas Kauf

CUADRO 3

Frecuencia de las ocurrencias de partículas de modalidad epistémica en los textos del corpus

Texto							Bourdieu (B+E+F):3	Total
Partícula	T.A	T.C	T.D	T.B	T.E	T.F		
À l'évidence	1	1	6	1	0	0	1/3	9
Aller de soi	0	0	0	5	9	16	10	30
Certainement	2	0	3	0	1	0	1/3	6
Certes	9	9	17	1	0	0	1/3	36

21 Cf. MOLINIER, C. - LEVIER, F., *Grammaire des adverbes*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1999, p. 455.

22 Los textos-meta, para diferenciarlos de los originales, serán señalados con una comilla simple. (T.A' vs T.A)

De toute évidence	0	0	0	0	2	3	5/3	5
En effet	33	2	20	22	37	64	41	158
Effectivement	1	0	0	2	1	3	2	7
En vérité	1	0	0	0	1	6	7/3	8
Évidemment	13	0	3	11	10	16	37/3	53
Il est évident	0	0	1	0	1	0	1/3	2
Réellement	1	0	1	2	10	17	29/3	31
Véritablement	1	0	1	1	4	3	8/3	10
Vraiment	4	0	2	8	4	25	37/3	43
Caracteres aproximados en los textos	216.684	202.028	221.724	262.427	364.053	570.036	398.838	2.235.790

De toute évidence

Constatamos que no se encuentra entre las preferencias estilísticas de los autores. Exclusivamente Bourdieu ha utilizado en dos de sus tres obras, con una frecuencia de dos y cuatro ocurrencias en T.E y T.F, respectivamente. Ambas obras fueron traducidas por Thomas Kauf. En las seis ocasiones utilizó el equivalente ‘a todas luces’; no empleó ninguno de los otros dos equivalentes formales, por ello señalamos que el mismo es una preferencia traductológica de Kauf.

Destacamos especialmente la ocurrencia de F.4, en la que las comillas nos señalan una divergencia discursiva entre los textos. En el T.O. *en de toute évidence* se encuentra *évidence* entre comillas, mientras que en el T.M, el entrecomillado abarca a ‘a todas luces’ (equivalente formal 2.c) este entrecomillado denota un resquicio del proceso de gramaticalización. El equivalente en el texto en castellano *a todas luces* nos señala esa filosofía de la evidencia, la tematización de la vista y de la luz²³. Una luz ambiente vs luz radiante, distinción análoga entre *lumen* (lumière mutiplié dans le médium) vs *lux* (lumière rayonnante du Soleil). No es inocente que dicha partícula haga referencia a la luz, elemento que será percibido por la vista, elemento sensor que puede captar la evidencia con más fuerza.

En cuanto a la posición de dicha partícula en el discurso, debemos señalar que tienen una gran movilidad en ambas lenguas, como bien se observa en los textos. Pero, a su vez destacamos que dicha partícula en nues-

23 Cf. GIL, F., *op. cit.*, § 4, para ampliar esa tematización vista por diferentes filósofos.

tros T.O. siempre se encuentra en una posición posterior al verbo —salvo F4 que se encuentra entre el verbo auxiliar y el participio pasado— mientras que en los T.M también se presenta en una posición anterior al verbo. La frecuencia de ocurrencias es equitativa en cuanto a posición de anterioridad o posterioridad al verbo, en los T.M.

También destacamos que dicha partícula es utilizada en posición parentética en los T.M y en los T.O, en la misma proporción; tres ocurrencias en ambos textos.

De toute évidence ha sufrido un proceso de gramaticalización hasta llegar a ser un elemento marginal en la oración, un *adverbe de phrase*, como bien se observa en nuestro corpus. En todas las ocurrencias nuestra partícula es un *adverbe de phrase*; y en la mitad de las mismas se encuentra en posición parentética.

Debemos destacar que una escala de fuerza argumentativa de «evidencia», dicha partícula estaría marcada en posición máxima, frente a otras partículas. Ello se evidencia por su origen morfológico «toute», en la lengua francesa, así como su referencia fenomenológica al utilizarse el elemento máximo de evidencia «la luz» (*lumière ambiante*), acompañada de «todas», adjetivo que señala la totalidad, la ausencia de excepciones posibles.

Señalamos conforme a un análisis textual que *de toute évidence* se sitúa entre la forma simple y el *participe passé*, en una forma compuesta en el T.O (F.4), frente al T.M que lo antepone a la forma verbal. El traductor lo ha antepuesto para salvaguardar la estructura informativa del texto, situándolo en posición remática. En las ocurrencias de los T.Os, no observamos que la partícula se sitúe delante de la forma verbal, en cambio en los T.Ms, de las seis ocurrencias, apreciamos tres de ellas (F4, F1, F2) en las que dicha partícula sí las antecede; lo cual interpretamos que en castellano, dicha partícula prefiere una posición más focalizada, en un plano más remático que el francés. El discurso en lengua francesa utiliza dicha partícula en un segundo plano de información, utilizando la misma para presentar un argumento como algo evidente por parte del *hablante*, y supuestamente evidente por parte del *oyente*. Lo presenta dentro del discurso como un elemento *construido* en la trama argumentativa. En el discurso castellano, éste aparece en una posición más remática, lo que nos hace pensar en la mayor necesidad de explicitar dicha evidencia, con lo que ese «supuestamente evidente» en el mundo de creencias del *oyente* por parte del *hablante* está quizás menos marcado que en el discurso de lengua francesa.

No tenemos ocurrencias en el corpus con *de toute évidence* en posición inicial, ni su equivalente formal ‘con toda evidencia’. La única equivalencia formal que aparece en nuestro corpus es la 2.c, señalada en el cuadro 1.

CUADRO 4

*Cuadro contrastivo de las estructuras sintácticas²⁴
de las ocurrencias de de toute évidence
y sus equivalentes discursivos en los T.M.*

Estructura sintáctica T.O.	Ocurrencias T.O.	Estructura sintáctica T.M.	Ocurrencias T.M.
Qui Aux de toute évidence Pp W	F4	Que a todas luces V W	F4
N V , de toute évidence, W	E1	V, a todas luces, W	E1
N V , de toute évidence, N ₁	F1	N , a todas luces, V N ₁	F1
C'est N ₁ , de toute évidence, Modif que	F3	N que V , a todas luces, W	F3
Qui être de toute évidence W (O.Relativo)	E2	Que ser a todas luces W	E2
N que V de toute évidence W	F2	N Que a todas luces V W	F2

À l'évidence

En la totalidad de nuestro corpus apreciamos nueve ocurrencias las cuales están repartidas del siguiente modo: en los textos T.A, T.B y T.C tienen una sola ocurrencia cada una, T.E y T.F, ninguna y, T.D tiene seis ocurrencias. Visto la poca frecuencia de dicha partícula podemos señalar que no suele ser una preferencia estilística para señalar la evidencia en estos autores, salvo para Olivier Dollfus.

Es de un uso más extendido que el de *de toute évidence* (tiene sólo cinco ocurrencias), pero de mucho menor uso que *évidemment* (tiene cincuenta y tres ocurrencias). Bourdieu nos señala claramente su preferencia por el uso de *de toute évidence* frente al de *à l'évidence* (en una proporción de cinco a uno).

De las nueve ocurrencias, señalamos que ocho son *adverbes de phrase disjonctifs d'attitude modaux*, y una es señalada como *adverbe de manière verbal*.

24 En los cuadros apreciaremos las siguientes abreviaturas:

Aux -> verbe auxiliaire; Con -> connecteur; GN -> groupe nominal; Modif -> modifieur, i.e. expansion du nom dans un groupe nominal (adjectif, complément de nom, relative); Ni -> groupe nominal figurant en tant qu'actant dans une structure de phrase. L'indice représente l'ordre d'apparition dans la phrase élémentaire. N0 représente le sujet, N1 le premier complément, N2 le second complément; P -> phrase; Pp -> participe passé; V -> verbe; W -> séquence quelconque de compléments, éventuellement vide, sans portée dans la description.

De los ocho *adverbes de phrase disjonctifs d'attitude modaux*, siete son traducidos por 'évidemment'²⁵ y, uno por sin lugar a dudas'. Hecho, que nos hace pensar que los traductores tienen como preferencia traductológica para *évidemment*, en calidad de *adverbe de phrase disjonctif d'attitude modal*, 'évidemment'. Observados los resultados, debemos señalar que para el análisis que presentamos es de capital peso la preferencia estilística de Pierre Lascoumes²⁶, debido a que acapara el mayor número de ocurrencias, así como José Miguel Marcén²⁷, que siempre haya utilizado el mismo equivalente discursivo.

Debemos señalar que existe un fuerte paralelismo sintáctico en todas las ocurrencias entre los textos. Solamente destacar en A1 que *à l'évidence* no se encuentra en posición parentética en T.O. frente al del T.M, en el que sí se encuentra en dicha posición. El traductor ha visto con claridad que la partícula en B1, correspondía a un adverbio integrado en la proposición²⁸.

À l'évidence se encuentra en una posición escalar de menor fuerza argumentativa de evidencia que *de toute évidence*. A su vez destacamos que todavía se encuentra en un proceso de gramaticalización como bien se ha podido constatar con la presencia de ese valor de *adverbe de manière verbal* en B1.

25 *Evidemment* es «calificada de palabra modal que califica y confirma al miembro del discurso al que remite, como 'evidente', es decir, 'libre de toda duda' y, además, 'perceptible' para todos en tal condición, pero que no se ajusta plenamente al estatuto de marcador de discurso que hemos establecido, pues muestra un significado designativo y no manifiesta todas las propiedades gramaticales características de los marcadores acotados.» [...] se ajusta especialmente a un discurso mostrativo o argumental; remite a un miembro del discurso que se hace evidente a través de un razonamiento previo, al cual sirve de conclusión. [...] A veces remite a un miembro del discurso que se orienta contraargumentativamente con el que le precede; entonces, aporta el efecto de sentido concesivo [...]. PORTOLÉS LÁZARO, J. - MARTÍN ZORRAQUINO, M. A, «Los marcadores del discurso», in BOSQUE, I. - DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española* RAE, Col. «Nebrija y Bello», Madrid, Espasa, 2000, nota 112, pp. 4158-4159.

26 Cf. LASCOUMES, P., *Corruptions*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999.

27 Cf. LASCOUMES, P., *Corrupsiones*, traducción de J. M. Marcén, Barcelona, Bellaterra, 2000.

28 Cf. MOLINER, C. - LEVIER, F., *op. cit.* § 4: Propiedades de los *adverbes de phrase vs adverbes intégrés à la proposition*.

CUADRO 5

Cuadro contrastivo de las estructuras sintácticas de las ocurrencias de à l'évidence y sus equivalentes discursivos en los T.M.

Estructura sintáctica T.O	Ocurrencias T.O	Estructura sintáctica T.M	Ocurrencias T.M
À l'évidence, P	D1, D3, D5, D6	Evidentemente, P	D1, D3, D5, D6
Con. , à l'évidence, P	D2	Con. , evidentemente, P	D2
N ₀ V à l'évidence W	A1	N ₀ V , evidentemente, W	A1
N ₀ qui V , à l'évidence, N ₁	D4	N ₀ , que V , evidentemente, N ₁	D4
Être , à l'évidence, N ₁	C1	Ser , sin lugar a dudas, N ₁	C1
Comme V à l'évidence W	B1	Como V de manera evidente W	B1

Los *adverbes de phrase* tienen las dos propiedades siguientes:

- «Possibilité de figurer en position détachée en tête de phrase négative».
- «Impossibilité d'extraction dans *C'est...que*».

El incumplimiento de una de esas propiedades caracterizaría a los *adverbes intégrés à la proposition*. La equivalencia lógica sería:

$$\neg (p \wedge q) = \neg p \vee \neg q.$$

Como propiedades diferenciadoras de los *adverbes intégrés à la proposition* vs a los *adverbes de phrase* tenemos:

- «Impossibilité de figurer en position détachée en tête de phrase négative».
- «Possibilité de l'extraction dans *C'est...que*».

El cumplimiento de una de estas propiedades nos señalaría que sería un *adverbe intégré à la proposition*. Veamos si dichas propiedades pueden aplicarse a nuestra ocurrencia B1: «[...] (comme on le voit à l'évidence dans ces situations où les dominants séculiers entreprennent de faire la leçon à l'intellectuel ou à l'artiste, et, comme si souvent les hommes avec les femmes, de lui 'expliquer la vie')»²⁹.

29 Cf. BOURDIEU, P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, p. 113.

Si situamos à *l'evidence* en posición inicial en frase negativa tendríamos: «[...] (*à l'évidence*, comme on ne le voit pas dans ces situations où les dominants séculiers entreprennent de faire la leçon à l'intellectuel ou à l'artiste, et, comme si souvent les hommes avec les femmes, de lui 'expliquer la vie')».

Si extraemos la partícula en *C'est... que* tendríamos: «[...] (*C'est à l'evidence* que comme on le voit dans ces situations où les dominants séculiers entreprennent de faire la leçon à l'intellectuel ou à l'artiste, et, comme si souvent les hommes avec les femmes, de lui 'expliquer la vie')».

Visto los resultados podemos afirmar que es un *adverbe intégré à la proposition* (vs *adverbes de phrase*).

Évidemment

Dicha partícula es la que presenta el mayor número de ocurrencias en nuestro corpus, con un total de cincuenta y tres ocurrencias. De las mismas destacamos y distinguiremos cuatro que corresponden a dicho adverbio acompañado de un «modifieur d'intensité»³⁰. Dentro de este grupo distinguiremos *bien évidemment*, el cual tiende a formar una locución adverbial fija (con tres ocurrencias), y *trop évidemment* (una ocurrencia).

Si observamos la frecuencia de aparición en los T.O podemos señalar que es una preferencia estilística de Touraine (T.A)³¹ y de Bourdieu (T.B, T.E, T.F), con trece, y una media aproximada de doce ocurrencias respectivamente. Dollfus³² (T.C) no la utilizó en ninguna ocasión y Lascoumes³³ (T.D) escasamente, con sólo tres ocurrencias, las cuales, todas ellas, son *bien évidemment*. Podemos inclinarnos a pensar que Lascoumes utiliza dicha partícula como locución adverbial fija, y que prefiere utilizar la misma frente al adverbio modal *évidemment*.

Presentamos el cuadro seis para poder visualizar más notablemente los equivalentes discursivos, así como su frecuencia en cada texto-meta, debido a su gran número de aparición en los textos, contrastado con las otras partículas de estudio.

30 Cf. MOLINIER, C. - LEVIER, F., *ibid.*, § 3.2.7.

31 Cf. TOURAINE, A., *¿Cómo salir del liberalismo?*, Traducción de Javier Palacio Tauste, Barcelona, Paidós, 2000.

32 DOLLFUS, O., *La mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.

33 LASCOUMES, P., *op. cit.*

CUADRO 6

<i>Évidemment</i>	T.A	T.B	T.C	T.D	T.E	T.F	Total
Evidentemente	1,2,5,8,9, 10,11,13 ($\Sigma=8$)	2,3,4,5,6, 7,8,9,10,11 ($\Sigma=10$)	-	-	1,3,5,6, 7,9,10, ($\Sigma=7$)	1,2,3,6,9 10,11,12 ($\Sigma=8$)	($\Sigma=33$)
Por supuesto	-	-	-	-	2,4,8	4,7,8	6
Es evidente que	7	1	-	-	-	-	2
Resulta evidente que	4	-	-	-	-	-	1
Como resulta evidente	-	-	-	-	-	12	1
Significa claramente	6	-	-	-	-	-	1
Claro está	-	-	-	-	-	5	1
De forma evidente	12	-	-	-	-	-	1
Ø	-	-	-	-	-	15	1
Evidente traducción	3	-	-	-	-	-	1
• <i>Bien évidemment</i>							
Bien				2			1
Evidentemente				1,3			2
Por supuesto						14	1
• <i>Trop évidemment</i>							
De modo demasiado evidente						16	1
	($\Sigma=13$)	($\Sigma=11$)	($\Sigma=0$)	($\Sigma=3$)	($\Sigma=10$)	($\Sigma=16$)	($\Sigma=53$)

Al observar atentamente el cuadro 6, apreciamos que de la diversidad de equivalentes formales en nuestro corpus, tres de ellos aparecen en el corpus: ‘evidentemente’, ‘por supuesto’ y ‘claro está’. El equivalente discursivo más utilizado ha sido ‘evidentemente’ con treinta y cinco ocurrencias de las cincuenta y tres ocurrencias de *évidemment*. ‘Por supuesto’³⁴ ha sido utilizado

34 Cf. PÉREZ CANALES, J., «Marcadores de modalidad epistémica: en efecto, efectivamente, desde luego, por supuesto», in *Actas del Congreso Análisis del discurso: lengua, cultura y valores*, en la Universidad de Navarra, 2002 (en prensa), para ver un enfoque desde la *teoría de la pertinencia* de diferentes marcadores de modalidad epistémica, en lengua castellana. En el mismo aparece un ejemplo bajo un enfoque de lógica modal.

como equivalente discursivo exclusivamente por Thomas Kauf. Nos parece especialmente relevante señalar a Pórtolos Lázaro, J.-Martín Zorraquino, M.A., que ilustran la estrecha relación entre *por supuesto* y *evidentemente*:

Por supuesto es una locución adverbial que refleja el resultado de una gramaticalización a partir, probablemente, del giro *se da por* supuesto. Beinhauer, 1978, pp. 205 y ss., señala que *por supuesto* coincide en su significado con *naturalmente* y *evidentemente*; los tres elementos se corresponden, para el autor, con el alemán *selbstverständlich*³⁵.

Observamos que esta estrecha relación entre ‘evidentemente’ y ‘por supuesto’ se observa en cualquier posición en el miembro del discurso. Lo observamos en posición inicial, A1 y E2. También en posición media, en la que indistintamente se usa ‘por supuesto’ o ‘evidentemente’ (también en posición parentética) como equivalentes discursivos de *évidemment*.

Destaca la diversidad de equivalentes discursivos utilizados por Javier Palacio Tauste frente a los demás traductores. Apreciamos en la ocurrencia A.3 una transposición: «ce qui se traduit évidemment por ‘esto encuentra evidente traducción’».

Destacamos en F.12 el equivalente discursivo ‘como resulta evidente’ que actúa como comentario en posición parentética. También debemos destacar que ha tenido un desliz en A.12 al traducir el adverbio de frase *évidemment* por un adverbio de modo ‘de forma evidente’³⁶, pues la relación de evidencia en el T.O se establece entre «l’écroulement de l’idéologie et du pouvoir communistes» y el hecho de «frapper de plein fouet...», no entre el sujeto actante y el modo, como señala el adverbio en el T.M. A.12: «L’écroulement de l’idéologie et du pouvoir communistes a *évidemment* frappé de plein fouet ce type d’intellectuels, [...] (173) / El derrumbamiento de la ideología y del poder comunista se ha hecho sentir *de forma evidente* entre estos intelectuales [...]» (p.114).

El haber separado las ocurrencias de *bien évidemment* de las de *évidemment* no ha sido casual, sino para poder analizarlas independientemente. Creemos que está en proceso de gramaticalización como bien había señalado anteriormente. Hecho que se manifiesta también en los equivalentes discursivos empleados para traducirlo por José Miguel Marcén. *Bien évidemment*

35 Cf. PORTOLÉS LÁZARO, J. - MARTÍN ZORRAQUINO, M.A, *op. cit.*, pp. 4153 y ss.

36 También podemos comprobar este hecho en relación con las propiedades que diferencian los *adverbes de phrase* vs *adverbes intégrés à la proposition*. Para ello véase el enfoque realizado anteriormente con la ocurrencia B1 de *à l’evidence*.

ha tenido como equivalente discursivo en el T.D, ‘evidentemente’, pero en la ocurrencia D.2, apreciamos que en el T.O., el *modifieurs d’intensité bien* es interpretado de forma aislada a *évidemment*. Hecho, que no creemos que fuese así, pues el *modifieur d’intensité* afecta al adverbio, a esa relación de evidencia, y no como nos señala Marcén, al estado de conocimiento.

D.2: «Le modèle de ‘l’affaire du sang contaminé’ est, *bien évidemment*, dans tous les esprits et peut servir de référence» (T.D.2. p. 67); «El modelo del ‘caso de la sangre contaminada’ es *bien* conocido y puede servir aquí de referencia» (T.D’.2, p. 63).

Apreciamos en posición inicial absoluta dos ocurrencias en el T.O. (A.1 y E.2); en cambio en el T.M tenemos cuatro ocurrencias: en A.1, con ‘evidentemente’ se señala que el argumento que presenta el miembro de discurso está fuera de toda duda; en E.2, a través del marcador ‘por supuesto’ entran a tenerse en cuenta los mundos de creencias que el autor cree que comparte con el lector; pero como señalábamos anteriormente, también tiene otras dos ocurrencias en posición inicial y seguido de pausa, ambos con el equivalente discursivo ‘evidemment’, en los T.M. D.1, con *bien évidemment* y A.13³⁷, con *évidemment*, en los T.O.s, ambos en posición intermedia.

Destacamos que a excepción de dos ocurrencias (de cincuenta y tres ocurrencias en su totalidad) en posición inicial, todas las restantes ocupan una posición media en el discurso de los textos franceses. Hecho que nos señala la preferencia de la posición media de dicha partícula en el discurso.

Observamos que de la totalidad de las ocurrencias en los textos, en cuatro ocasiones se han utilizado una estructura atributiva o semejante: ‘es evidente que’ en dos ocasiones (A7, B1), ‘resulta evidente que’ en una ocasión (A4) y ‘como resulta evidente’ en otra ocasión (F12).

Recordamos que los *adverbes de phrase d’attitude modal* tenían como propiedad el que podían parafrasearse por «il + être + adj. + que + P³⁸», los cuales veremos más tarde. En los T.M. observamos que la correspondiente paráfrasis se presenta diferentes posiciones: posición inicial en B1, y posición media en A7. En A7 debemos destacar que es un verbo performativo (responde que es evidente que...), y en B1 destacamos que en el T.O. se

37 Los miembros del discurso presentes en esta ocurrencia están marcados de una modalidad epistémica por ser una apreciación del autor. Dicha estructura podría dar lugar a equívocos pues son frecuentes en la modalidad de tipo alética y la deontica. Cf. HERNÁNDEZ SACRISTÁN, C., § «Modalidad deontica y epistémica. Sus relaciones con el discurso referido», 1999.

38 Cf. MOLINIER, C. - LEVIER, F., *op. cit.*, § 3.2.2.

encuentra *évidemment* en posición intermedia entre el auxiliar y el *participe passé*.

Apreciamos que en los miembros del discurso en los que aparece el verbo *resultar*, ello es debido a que se evidencia claramente que el resultado del proceso de pensar en dicha cuestión sólo puede ser el presentado (A4, F12). En F12, debemos destacar a su vez, que al ser precedido de la partícula *como* ('como resulta evidente'), el traductor nos hace entrever que en el mundo de creencias del hablante existe la creencia de que el argumento presentado en el miembro del discurso es compartido por el oyente (el lector), es decir, que también forma parte de su mundo de creencias³⁹. Nos fundamentamos para mantener dicha aseveración en que dicho equivalente discursivo no se encuentra en una posición destacada informativamente, forma parte del plano temático. De ahí que en el T.O. se encuentre detrás del verbo sin estar marcado prosódicamente, frente al T.M. que sí que se encuentra marcado prosódicamente (posición parentética), pero presentado como un comentario (reforzado por la partícula *como*), y tras el verbo, es decir, no está focalizado.

Il est évident

Apreciamos que dicha estructura en los T.Os. no aparece apenas; tan sólo dos ocurrencias tenemos: una en T.D. y otra en T.E. en ambas ocurrencias, así como sus equivalentes encontramos un paralelismo sintáctico. El hecho que podemos destacar es que dicha estructura en los T.M. aparecen en otras ocurrencias, cuyo equivalente en los T.Os. no era la misma estructura atributiva, todas ellas pertenecientes al equivalente *évidemment*. Con ello podemos afirmar que parece ser que es de un uso más extendido en el castellano que en el francés.

CONCLUSIÓN

Una vez realizado el estudio contrastivo en el discurso de las diferentes partículas, presentamos el siguiente balance. La partícula *évidemment* ha sido la más utilizada por Bourdieu y Touraine, no siendo utilizada por Dollfus y apenas por Lascoumes. Todos los traductores muestran una inclinación por utilizar el equivalente 'evidentemente'. Palacio y Kauf, éste último en T.F., utilizaron un mayor número de equivalentes discursivos, por *évidemment*, que el resto de traductores. Destaca el hecho de que sólo Kauf utilizara 'por

39 Cf. BOURDIEU, P., *op. cit.*

supuesto' como equivalente discursivo en sus textos T.E. y T.F., hecho que nos determina que es una de sus preferencias estilísticas frente a los otros traductores. Lascoumes no utilizó *évidemment* de forma aislada, sino acompañada del modificador de intensidad *bien*, hecho que nos confirma su gramaticalización. *Trop évidemment* es un *adverbe intégré à la proposition* vs *bien évidemment*, que es un *adverbe de phrase*. *À l'évidence* está en proceso de gramaticalización, como bien hemos podido constatar en B1. También encontramos a *évidemment* en proceso de gramaticalización, aunque menos acentuado.

À l'évidence ha sido más utilizado que *évidemment* por Dollfus (seis vs tres), hecho inusual en los otros autores. Se trata, por lo tanto, de una preferencia estilística del autor. De la misma forma, *de toute évidence* lo es de Bourdieu, aunque con una escasa frecuencia frente a las demás partículas. Los demás autores no la han utilizado. Destacamos que siempre ha sido utilizado el equivalente *a todas luces*, pudiendo afirmar que es una preferencia estilística de Kauf. Tanto *de toute évidence* como *a todas luces* presentan la mayor fuerza argumentativa en la escala de evidencia, hecho señalado por el origen morfológico de ambas y por su referencia fenomenológica en la partícula castellana. Destacamos el elemento prosódico en F.4 que nos indica el proceso de gramaticalización. Apreciamos también que en el plano enunciativo está en una posición más focalizada en los textos castellanos que en los textos franceses.

Existe un mayor uso de estructuras atributivas en los textos sociológicos traducidos al castellano que en aquellos originales escritos en francés.

En una escala de «evidencia», *de toute évidence* y 'a todas luces' están en el plano más elevado, *à l'évidence*, *évidemment* y *bien évidemment* estarían en un nivel inferior. *À l'évidence* es utilizada preferentemente en una posición inicial frente a las otras, que encontramos frecuentemente por la posición media de la oración. Los numerosos equivalentes en el plano discursivo difícilmente podemos situarlos en una escala de evidencia sin un estudio más profundo. No obstante, *bien évidemment* describe un espacio de evidencia que se aproxima al de *por supuesto* más que *evidentemente*. Ello es debido a ese valor intensificador que en francés se expresa a través del «modifieur d'intensité» y que en castellano es intrínseco a la propia partícula. El autor y el traductor al utilizar *bien évidemment* o *por supuesto* hacen mención a un mundo de creencias que compartirían el autor y el lector.

Finalmente, afirmamos que la evidencia es un elemento importante en la construcción de los textos sociológicos. Muestra de ello es que sólo hemos encontrado una omisión de las partículas de nuestro estudio en los T.M., correspondiente a *évidemment*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P., *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
- *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997.
- *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- *Meditaciones pascalianas*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1999.
- *La dominación masculina*. Traducción de Joaquín Jordà. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BRISSON, L. «L'intelligible comme source ultime d'évidence chez Platon», in LEVY, C. - PERNOT, L. (éds.), *Dire l'évidence*, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997.
- CASSIN, B. «Procédures sophistiques pour construire l'évidence» in LEVY, C. - PERNOT, L. (éds.), *Dire l'évidence*, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Dictionnaire Français-Espagnol, Espagnol-Français*, Paris, Larousse, coll. «Saturne», 1967.
- Dictionnaire Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1989.
- DOLLFUS, O., *La mundialización*, Traducción de Víctor Pozanco, Barcelona, Bellaterra, 1999.
- *La mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.
- GIL, F., *Traité de l'évidence*, Grenoble, Million, 1993.
- LASCOURMES, P., *Corruptions*, París, Presses de Sciences Po, 1999.
- *Corrupciones*, Traducción de José Miguel Marcén, Barcelona, Bellaterra, 2000.
- LEVY, C. - PERNOT, L. (éds.), *Dire l'évidence*, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MOLINIER, C. - LEVIER, F., *Grammaire des adverbes*, Genève-Paris, Droz, 1999.
- OLIVARES PARDO, M. A., «Une approche du discours scientifique: la reformulation des notions-clés» in GASTÓN-ELDUAYEN, L. *et alii* (eds.), *Análisis del Discurso*, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 171-190.

-
- «Marcadores de reformulación en francés y construcción de sentido», *Quaderns de Filologia*, Estudis Lingüístics VI, Universitat de València, 2001.
- PÉREZ CANALES, J., «Marcadores de modalidad epistémica: en efecto, efectivamente, desde luego, por supuesto», in actas del *Congreso Análisis del discurso: lengua, cultura y valores*, en la Universidad de Navarra, del 26 al 28 de noviembre del 2002. En prensa.
- «Estudio contrastivo Fr-Esp de algunas partículas desde la pragmática integrada: en effet, évidemment, en fait...» in SALINERO CASCANTE, M. J. - IÑARREA LAS HERAS, I., *La palabra como encrucijada*, vol. II, Universidad de La Rioja, 2003.
- PORTOLÉS LÁZARO, J. - MARTÍN ZORRAQUINO, M. A., «Los marcadores del discurso», in BOSQUE, I. - DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, RAE, coll. «Nebrija y Bello», Madrid, Espasa, 2000.
- TOURAINÉ, A., *Comment sortir du libéralisme?*, Paris, Arthème Fayard, 1999.
- *¿Cómo salir del liberalismo?*, Traducción de Javier Palacio Tauste, Barcelona, Paidós, 2000.

DEIXIS ESPACIAL Y LOCALIZACIÓN EN EL DISCURSO PUBLICITARIO TURÍSTICO

MARÍA LUISA PIÑEIRO MACEIRAS
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

En este trabajo presento una reflexión sobre el funcionamiento de las unidades deícticas espaciales que forman parte del discurso publicitario turístico, así como de otras coordenadas espaciales que contribuyen también a estructurar este tipo de discurso. Para ello me he basado en el análisis de una selección de anuncios publicitarios que tienen como objeto la promoción de España como destino turístico. El corpus elegido para estudiar el comportamiento de estos elementos, está formado por anuncios en color que han sido publicados en la prensa francesa y que corresponden a diferentes campañas publicitarias realizadas por el estado español para promover el turismo en nuestro país.

La doble dimensión que posee el lenguaje de 'significar' y de 'referir' se sitúa en el origen de las reflexiones generales sobre la deixis. La referencia relativa a la situación de comunicación en la que se producen los enunciados constituye la referencia deíctica o deixis que ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista pero que la lingüística enunciativa ha enfocado de modo particularmente rentable. Así la situación de comunicación de las producciones de discurso y las condiciones de elaboración del mismo son elementos que constituyen la base en la que se apoyan los mecanismos enunciativos, y son el determinante esencial de la producción lingüística.

Dentro de esta óptica, es preciso señalar también que la actividad lingüística no consistirá únicamente en vehicular sentidos sino también en producir y reconocer formas que son marcas de operaciones más profundas que están en relación con los mecanismos enunciativos que las sustentan. Por esta razón, un estudio sobre la deixis espacial debe analizar y estudiar las

marcas lingüísticas del espacio enunciativo —los deícticos espaciales—, dentro de la situación de enunciación en la que se producen los enunciados.

Las coordenadas enunciativas exigen que todo enunciado se inscriba en un espacio o lugar en el que se realiza el acontecimiento, por eso podemos decir que la situación de enunciación constituye el primer referente estable que es a la vez condición y consecuencia de todo discurso. También es el origen de todas las fuentes de referencia que determinan los enunciados y se puede considerar como el centro organizador del acontecimiento. Es ahí donde se producen los enunciados, a partir de un doble sistema de operaciones predicativas y enunciativas.

Cuando se estudia el espacio enunciativo conviene diferenciar entre la localización del proceso descrito o espacio del enunciado, y la localización del enunciador que tiene que ver con el espacio real en el que se sitúa y que constituirá el espacio de la enunciación. Esto ha llevado a clasificar y a definir a las unidades deícticas espaciales bien como situacionales o como anafóricas cuando es el entorno el que va a permitir la identificación del referente y así se habla de deícticos que podrán ser extralingüísticos o bien discursivos o cotextuales. El hecho de que el comportamiento de cada individuo y por lo tanto de cada enunciador sea diferente respecto a sus propios enunciados hace que el espacio discursivo sea presentado y organizado por cada sujeto de un modo distinto, y lo mismo ocurrirá respecto al fenómeno deíctico.

En el caso de la publicidad turística que hemos analizado, nos encontramos con discursos pertenecientes a anuncios en los que la espacialidad posee dos vertientes distintas. Por una parte, en determinados anuncios ésta se centra únicamente en el espacio del enunciado: se trata de enunciados en los que figura una localización de tipo geográfica, es decir que está construida en torno a localizadores a los que se les atribuyen determinadas propiedades y que sirven también para situar a otro tipo de nociones que estructuran el anuncio. Dentro del corpus de anuncios elegidos, el más importante de ellos es el localizador geográfico /Espagne/ que hace referencia al producto mismo, objeto de la publicidad y que se configura como el espacio por excelencia. Este espacio viene organizado la mayoría de las veces partiendo de la localización del proceso descrito en el que ya aparecen localizadores con valor geográfico concreto que representan la pluralidad espacial de los distintos destinos turísticos que configuran la geografía española. Se trata de distintos localizadores geográficos a los que se refieren los anuncios y que están situados en el espacio de España, corresponden a localidades españolas y sirven de punto de referencia para situar a las distintas nociones que se desarrollan en los anuncios. Debido a esta presencia de loca-

lizadores espaciales en la mayoría de los anuncios publicitarios turísticos, podemos hablar de una idea permanentemente presente, en este tipo de discurso, que es la idea de pluralidad que vehicula el localizador /Espagne/.

Pero por otra parte, el enunciador lo que hace casi siempre es orientar el espacio del enunciado en relación con su propia posición designando así el espacio de la enunciación. Esta operación deja marcas en el texto publicitario como son la utilización de determinados deícticos espaciales y que a veces llevan a confundir el espacio del enunciado con el de la enunciación. A menudo ambos espacios aparecen imbricados de tal modo que el co-enunciador sin tomar conciencia de ellos es situado alternativamente en uno u otro de tal modo que la función persuasora que debe desempeñar todo anuncio se ejerza más fácilmente.

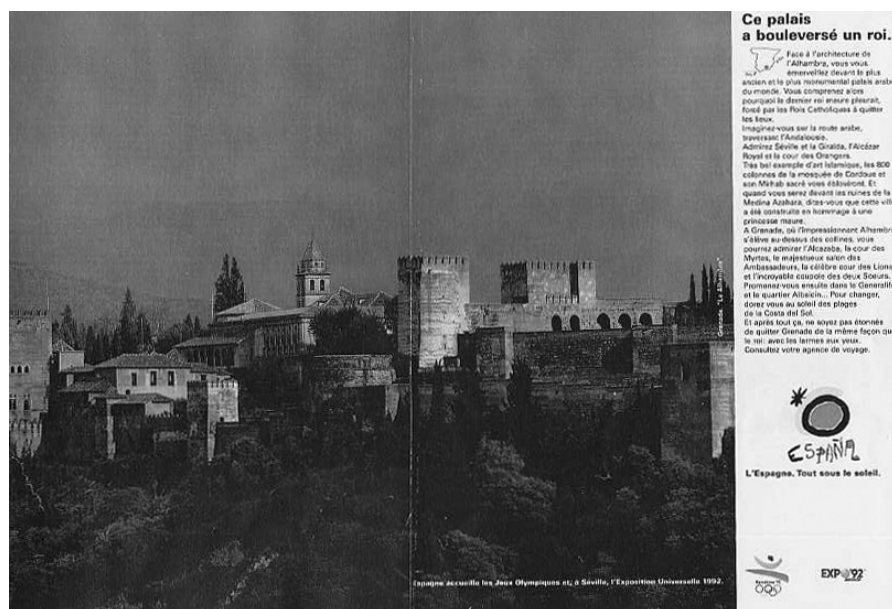


FIGURA 1

Esto explica la presencia de indicadores espaciales con valor esencialmente deíctico y que, a partir de la referencia del localizador /Espagne/, unas veces pretenden situar al co-enunciador en un espacio concreto, y que coincide con el del enunciador, y otras lo colocan en un espacio alejado para que éste pueda llevar a cabo su función persuasora atrayéndole. Podemos decir que la localización espacial viene organizada por el enunciador que deter-

mina una posible localización del co-enunciador en un espacio del que siempre pretende hacerle salir para entrar en otro que es España o se encuentra dentro de España.

Como ejemplo de este doble tratamiento que posee la espacialidad podemos observar el anuncio de la Figura 1: *Ce palais a bouleversé un roi*. En este anuncio, por una parte, nos encontramos frente a un tipo de localización que hace referencia a la posición del posible lector / receptor frente al anuncio, y por otra la que posee la noción localizadora «Alhambra» en torno a la que se estructura el anuncio y que se encuentra en un lugar determinado de la geografía española. Esta noción de «Alhambra» servirá de punto de referencia para otros localizadores espaciales, la mayoría de las veces geográficos y mediante los cuales se hará evolucionar al anuncio, al mismo tiempo que se van añadiendo otras nociones que determinan la estructura del anuncio.

En primer lugar, observamos el déctico espacial «ce» del eslogan: «*Ce palais a bouleversé un roi*» que hace referencia a esa supuesta localización del lector / receptor basada en el referente claro que es la fotografía de la Alhambra que forma parte del anuncio.

Tanto en el eslogan como en el primer párrafo del anuncio vemos como la localización se estructura partiendo de esa posible situación del lector/receptor en un espacio que tiene como referencia la noción localizadora «Alhambra» y hacia el cual se le pretende atraer mediante: «Face à» y «devant» en:

Face à l'architecture de l'Alhambra, vous vous émerveillez devant le plus ancien et le plus monumental palais arabe du monde.

El lector/receptor es situado plenamente en el interior del dominio que es España a partir de «face à l'Alhambra» y «devant le plus» puesto que la noción localizadora /Alhambra/ se sitúa dentro del espacio de España.

Lo mismo ocurre, en el segundo párrafo del anuncio con, el localizador «sur» en:

Imaginez-vous sur la route arabe, [...],

que sirve para situar dentro del espacio de /Andalousie/ a otros localizadores geográficos y espaciales como:

Séville et la Giralda, l'Alcazar Royal et la cour des Orangers.

En el mismo párrafo se vuelve a situar también al lector / receptor en otro espacio que se encuentra dentro de 'Andalousie' y de 'Espagne':

devant les ruines de la Medina Azahara.

En el tercer párrafo, el localizador espacial «où» tiene como función situar a las nociones localizadoras «Grenade» y «Alhambra» una dentro de la otra en:

A Grenade, où l'impressionnant Alhambra s'élève au-dessus des collines.

Incluso podríamos precisar aún más puesto que la noción «Alhambra» viene concretamente situada por el localizador: «au-dessus» en «au-dessus des collines».

La noción localizadora /Alhambra/ sirve de punto de partida para hacer evolucionar la espacialidad del anuncio hacia la multiplicidad de localizadores geográficos que aparecen y que son un ejemplo de la pluralidad de España:

«Séville», «La Giralda», «L'Alcazar Royal», «la Cour des Orangers»

Con la presencia del deíctico espacial «ce» del eslogan se pretende situar al co-enunciador primeramente en el espacio concreto de la «Alhambra» y después de «Andalousie», al mismo tiempo que se alude indirectamente a la representación iconográfica de la página publicitaria. Es decir que desde ese momento se instituye al receptor como lector real del anuncio.

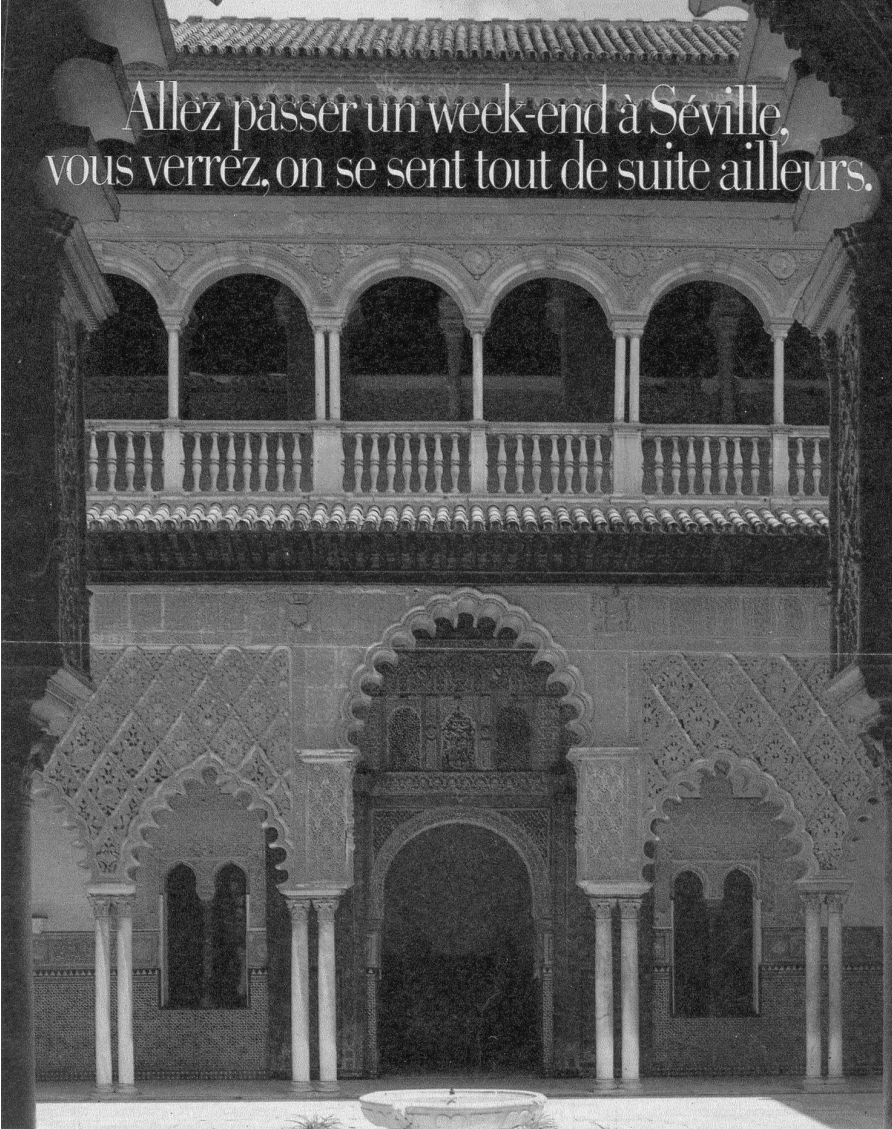
Gran parte de las indicaciones deícticas espaciales presentes en este tipo de discurso tienen como referencia las representaciones iconográficas que aparecen en la página publicitaria como hemos visto.

En la Figura 2 vemos cómo en el anuncio *Allez passer un week-end à Séville, vous verrez, on se sent tout de suite ailleurs*

La noción «soleil» aparece localizada en el anuncio gracias a la función localizadora desempeñada por la noción «Séville» y las nociones que la definen que situará a «soleil» y a las demás nociones secundarias dentro de un espacio geográfico concreto que es Sevilla.

Sin embargo, el desglose de la espacialidad resulta mucho más complejo. Un análisis minucioso del anuncio nos revela que al mismo tiempo asistimos a una localización de Séville dentro de un espacio más amplio que es España.

Allez passer un week-end à Séville,
vous verrez, on se sent tout de suite ailleurs.



Tiens, c'est le printemps ! Le moment idéal pour aller passer un week-end à Séville. Là-bas, c'est déjà l'été. Et tout est assorti au soleil : les ruelles aux maisons blanches, les terrasses fleuries, les patios ombragés... Même les monuments vous font sentir que vous êtes très très au Sud.

Regardez l'Alcazar par exemple, ses arcs en filigrane, sa décoration polychrome : ici, on se sent vraiment ailleurs. Et pour vous reposer de ces richesses, allez flâner dans le parc Marie-Louise : tout vous invite au repos et à la méditation.

Les charmes de Séville sont multiples mais ils ont un point commun : le soleil les a tous influencés.

L'Espagne. Tout sous le soleil.




FIGURA 2

El adverbio «ailleurs», en «on se sent tout de suite ailleurs», corresponde a un lugar en donde no está ni el enunciador ni el receptor. Es un lugar situado en el exterior de sus espacios habituales y que es un espacio sin delimitar. Este «ailleurs» que aparece en el eslogan del anuncio, puede considerarse como el espacio por excelencia, se trata del espacio que vamos a determinar.

«Là-bas», corresponde a un lugar lejano en relación con el lugar en donde se encuentra el enunciador y por extensión el receptor. Aparece identificado con Sevilla en «Là-bas, c'est déjà l'été».

En «très très au Sud», el intensificador «très» maximiza doblemente a «Sud» y aleja más la localización del lugar en el que supuestamente se encuentran tanto el enunciador como el receptor. Se trata de un «là-bas» intensificado.

«ici» paradójicamente no remite al lugar en el que se encuentra ni el enunciador ni el receptor, no es el lugar 'où l'on se trouve' físicamente, si no que es una reformulación de «là-bas» para la cual ha sido tenida en cuenta una de las nociones localizadas en Sevilla: «l'Alcazar» y la única reproducida iconográficamente en el anuncio. «Là-bas» se transforma en «ici» cuando el enunciador se sitúa desde otra perspectiva espacial y obliga al receptor a situarse en el espacio del anuncio propiamente dicho.

Sin embargo, este «ici» aparece en la frase: «ici, on se sent vraiment ailleurs». Por una parte, «vraiment» sirve para situar a «ailleurs» en el interior de su dominio nocional, que no aparecía situado en «on se sent tout de suite ailleurs», pero aquí aparece delimitado esencialmente por el valor de alejamiento, función que permite relacionar:

espacio-Sevilla-tiempo-printemps-soleil

y dar como resultado algo diferente.

El enunciador está supuestamente situado en un espacio que es un «ici», que, por otra parte, aparece marcado mediante el valor del presente de actualidad que marca la forma «c'est», en «c'est le printemps». Desde este espacio, cuenta un «là-bas» identificado con Sevilla que sitúa «très très au Sud» y en el cual «on se sent tout de suite ailleurs». El tercer espacio es el de la transformación del «là-bas» en un «ici» al referirse concretamente a la foto del anuncio, y en donde el «ailleurs» está situado por «vraiment». Este espacio debido a «ici» y a «vraiment» es el que hace transportar al emisor y al receptor. Sin embargo, aunque este sea el espacio físico del anuncio o el representado en la foto, es el espacio del «ailleurs», el espacio de carácter universal del que hablábamos más arriba, que no está delimitado y que va

mucho más allá de las fronteras geográficas tanto de Sevilla como de España.

Vemos cómo los fenómenos de deixis espacial en la publicidad turística se nos revelan ilustrativos de las necesidades comunicativas de los usuarios de este tipo de discurso. Es decir que siempre es necesario indicar y situar para persuadir mejor. Uno de los objetivos del discurso publicitario turístico va destinado a hacer reaccionar al destinatario seduciéndolo y utilizando todas las formas discursivas posibles correspondientes a las situaciones que se desprenden o se encuentran simuladas en los anuncios.

Después de haber realizado el estudio de la localización espacial en todos los anuncios del corpus, hemos observado también el carácter explícito y estable que poseen las condiciones de enunciación que en el caso del discurso publicitario turístico nos obligan a considerarlas como un elemento de análisis específico que sirve para determinar todos los mecanismos de organización del enunciado en los que la deixis espacial no debe considerarse como una categoría extralingüística sino como un elemento que forma parte esencial del análisis lingüístico.

Hemos visto cómo la noción de España desempeña la función identificativa más importante puesto que posee un carácter geográfico y espacial concreto y configura un espacio dentro del cual se situarán otras nociones. A partir de esta función localizadora, se sitúan también dentro de ella una multiplicidad de indicaciones espaciales concretas o localizadores geográficos que corresponden a localidades españolas y que sirven de punto de referencia para situar el contenido nocional que se desarrolla en determinados anuncios.

En todos los anuncios analizados, hemos observado la presencia de indicadores espaciales con valor deíctico que a veces sitúan al co-enunciador o receptor en un espacio que coincide con el del enunciador, y otras lo colocan en un espacio alejado para que mediante el anuncio éste pueda ejercer su función persuasiva. El análisis que hemos realizado nos ha demostrado que este tipo de discurso desplaza y juega con el receptor para poder poner en funcionamiento de modo más eficaz los mecanismos de persuasión y en función de éstos nos encontramos al receptor en un espacio o en otro, cerca o lejos, en España o lejos de ella, pero siempre en donde el enunciador lo haya colocado.

Enunciador y co-enunciador no comparten las mismas coordenadas deícticas. Es decir que tanto uno como otro establecen entre sí relaciones de tipo subjetivo en el sentido de que la percepción de la espacialidad de uno y otro es determinante para la construcción de los anuncios así como para la interpretación que de ellos se haga.

Podemos añadir que en el discurso publicitario turístico, si se quiere alcanzar el objetivo de la comunicación es el enunciador el que juega con las coordenadas espaciales del co-enunciador colocándolo donde le plazca. A esto se añadirá el tipo de argumentación de que sea objeto y que en el caso del discurso turístico tiene connotaciones espaciales precisas.

La localización espacial así organizada a partir del enunciador determina una posible localización del co-enunciador en un espacio del que siempre se pretende hacerle salir para entrar en otro con características macroespaciales, como es España, o bien microespaciales, como son todos aquellos localizadores geográficos que se encuentran dentro del macroespacio de España.

La espacialidad presenta diferentes modulaciones al servicio del discurso publicitario turístico que se podrían resumir del modo siguiente:

1. La espacialidad de la página publicitaria, espacio primero en el que los mecanismos de persuasión actúan, haciendo instituir al co-enunciador en receptor real del anuncio.
2. El espacio del enunciador hace entrar en juego el espacio del co-enunciador permitiendo así activar del modo más eficaz y dentro de las premisas básicas del discurso publicitario turístico los mecanismos de persuasión, con una gran dosis de movimiento «aller» / «venir» o «ici» / «là-bas».
3. La localización del proceso descrito posee un único elemento que es de tipo geográfico y de características plurales; pluralidad del localizador geográfico /Espagne/ dentro del cual se sitúan todos los demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- CULIOLI, A., *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. Tome 1, Paris, Ophrys, 1990.
- *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*. Tome 3, Paris, Ophrys, 1997.

-
- *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*. Tome 2, Paris, Ophrys, 1999.
- KEBRAT-ORECCHIONI, C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- *Les interactions verbales II*, Paris, Armand Colin, 1992.
- MAINGUENAU, D., *L'Énonciation en Linguistique Française*, Paris, Hachette Supérieur, 1991.
- PARRET, H., «L'Énonciation en tant que déictisation et modalisation», *Langages*, 70, 1983, pp. 83-97.

CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO TEXTUAL: LOS CONECTORES DE REFORMULACIÓN PARAFRÁSTICA

M.^a JESÚS SALÓ GALÁN
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

Nuestro objetivo en este trabajo es ver de qué forma soluciona la lengua los problemas que se le plantean en orden a una mejor comprensión discursiva bien sea en la lengua hablada como en un texto escrito. Llegado el caso, el locutor, susceptible de los problemas que plantea o cree plantear su discurso en orden a las posibles interferencias, recurre a la paráfrasis, que le permite reformular los fragmentos más oscuros.

El recurso de la reformulación no se produce de una manera uniforme. No hay más que seguir un programa de radio o de televisión para darnos cuenta de que el locutor piensa con cierta frecuencia que su discurso puede no ser recibido en toda su extensión por el/los oyentes, lo que le lleva muy a menudo a parafrasearse.

En el discurso escrito observamos que son los textos de divulgación (principalmente científica) los que más recurren a la reformulación y que en estos casos se busca solucionar problemas semánticos y conceptuales. Este es el tipo de textos que vamos a estudiar buscando qué marcadores establecen en cada caso el proceso de reformulación y qué huellas dejan en la organización discursiva.

La marca de interacción entre locutores está implícita en este tipo de discursos y es el locutor quien tiene que predecir en qué momento de éste se producen interferencias o problemas de comunicación y suplir la coopera-

ción de los interlocutores, es decir es el resultado de la actividad de un sólo locutor.

Por otra parte el estilo al uso en determinados tipos de discurso, con abundante puntuación y estilo entrecortado, suprime los marcadores que quedan sobreentendidos en el hecho mismo de la reformulación (siempre que sean dos enunciados con paráfrasis de máxima equivalencia donde la presencia del marcador es prácticamente innecesaria).

Los conectores propios de la comunicación escrita están bien definidos, no así los de la comunicación oral que son impredecibles y tan ricos como situaciones y hablantes pueden presentarse. A veces algunos conectores sólo se sienten como tal por alguna marca extralingüística que da pie a la interacción (en nuestro caso de reformulación) que se produce como consecuencia del intercambio de actos verbales entre los interlocutores. No todo lo que motiva una paráfrasis es un marcador.

Entre los documentos que presentamos hemos seleccionado, (además de documentos de revistas de divulgación científica) un libro de pensamiento político: «Les aventures de la liberté» de Bernard-Henri Lévy, porque ofrece las posibilidades del discurso oral y el escrito, ya que presenta entrevistas en las que la interacción está a medio camino entre los dos lenguajes, recurriendo frecuentemente a fórmulas características del primero.

DESCRIPCIÓN DE LOS MARCADORES DE REFORMULACIÓN PARAFRÁSTICA

Los medios de que dispone la lengua son muy variados, incluyendo entre ellos la entonación, las pausas, y numerosos recursos léxicos y sintácticos con los que cuenta el locutor. El hecho de poseer diferentes propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas da prueba de su diversidad lo que hace difícil su enumeración.

Algunas de estas partículas son referencialmente vacías: *ah*, *ah oui*, *ah ben*, *hein*, *quoi*. El tipo de relación que se quiere establecer con estos marcadores va más allá de la reformulación parafrástica porque también tienen su papel en la organización discursiva de la comunicación. Por ser característicos de la comunicación oral no forman parte esencial de nuestro estudio.

La reformulación recurre con frecuencia a sintagmas específicos para introducir una paráfrasis como: *autrement dit*, *c'est-à-dire*, etc. de flexión limitada y colocación predeterminada (en la mayoría de los casos).

El locutor para configurar su mensaje tiene que formular uno o varios enunciados, este trabajo de formulación es una actividad intencionada en la que busca unos resultados para los que pone en acción unos medios por él seleccionados.

Cuando la equivalencia semántica entre dos enunciados es mínima, el locutor tiene que realizar un esfuerzo de formulación específico para salvar los problemas comunicativos que se le presentan. Este esfuerzo deja huellas que se pueden seguir o instrucciones que el interlocutor puede interpretar. Entre estas trazas están los MRP (marcador de reformulación parafrástica), especialmente los abajo mencionados, indispensables en determinadas situaciones de paráfrasis y que también contribuyen secundariamente a la organización discursiva.

Los MRP específicos son pues, expresiones fijas y complejas como se ve en la serie de marcadores que hemos detectado en nuestro corpus:

1.º Grupo: *C'est-à-dire* (en sus diferentes formas), *je veux dire, autrement dit, pour ainsi dire, autant dire, ça veut dire (que), ce qui revient à dire, on peut dire, manière de dire, que dis-je, o je précise, pour être précis, je m'explique, en d'autres termes*, en los que se barajan principalmente verbos que pertenecen al ámbito de la comunicación: *dire, préciser, expliquer*, por lo que establecen en cualquier contexto la relación parafrástica que manifiestan explícitamente. Son indispensables cuando la equivalencia semántica es débil.

2.º Grupo: *vous savez, à supposer (que), si l'on préfère, si vous (le) voulez* (en sus diferentes fórmulas) y *bien* formados con verbos que pertenecen a diversos campos nocionales de la mente y no siempre establecen dicha relación entre segmentos de una manera tan evidente.

3.º Grupo: *Voire, en effet, donc, eh bien, alors, enfin, au fond, oui? en fait, voilà, bon, pour faire moins pédant, mieux*. Pertenecen en su mayoría al grupo de conjunciones y adverbios dessemantizados. Operan cuando la relación de paráfrasis tiene equivalencia absoluta o bien su función depende del contexto que es el que determina la equivalencia semántica entre enunciados.

Por lo tanto este conjunto de marcadores permite relacionar parafrásticamente dos enunciados unidos por una equivalencia semántica, que aunque sea remota, queda asegurada por su presencia.

Toda relación parafrástica está basada en la noción de equivalencia semántica que se produce entre dos enunciados. Cuando se trata de explicar o ampliar el sentido recurrimos a esta estrategia discursiva y cognitiva basada en la idea de invariante semántico y a la noción de equivalencia, recogido en Vidal Claramonte¹.

1 VIDAL CLARAMONTE, C. A., *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Biblioteca Filológica, Colegio de España, 1995.

Por lo tanto la equivalencia semántica se presupone en cualquier paráfrasis, pero puede variar de grado llegando en algunos casos a una equivalencia mínima, situación en la que tan sólo la voluntad del locutor hace del segundo segmento una reformulación parafrástica. La presencia del marcador en estos casos es pieza clave en su constitución porque debe procesar de una manera clara la idea de predicación de identidad.

Chacun de ces deux cas est caractérisé par une sorte de tension. Quand il y a équivalence sémantique minimale, une tension se manifeste entre le manque d'équivalence et l'identité qui est établie par la «prédication» réalisée à l'aide du MRP: le locuteur établit la relation paraphrastique à l'encontre des données sémantiques. Dans le cas d'équivalence maximale, par contre, nous observons une tension entre cette équivalence et la progression conversationnelle qui implique un changement de sens: [...] Il se produira donc toujours [...] une augmentation de sens².

El conector de reformulación parafrástica frente a otro tipo de conectores

Roulet define los conectores reformulativos de la siguiente manera:

Los conectores reformulativos contribuyen a la realización de la plenitud interactiva de la intervención al mismo tiempo que marcan un tipo especial de función interactiva, definida como la subordinación retroactiva de un movimiento discursivo, eventualmente un implícito, a una nueva intervención principal, por el hecho de efectuar un cambio de perspectiva enunciativa. Integra los dos constituyentes que articula en una intervención de rango superior. Se distinguen diferentes clases de conectores reformulativos según el modo de reformulación que indican³.

Otro tipo de conectores, los argumentativos, adquieren máxima importancia en la Teoría de la Argumentación: los conectores argumentativos contienen una serie de instrucciones interpretativas del enunciado dicho de otra manera, emiten instrucciones para la consecución de un determinado efecto argumentativo.

2 GÜLICH, E. - KOTSCHI, Th., «Les marqueurs de reformulation paraphrastique», in *Cahiers de Linguistique Française*, nº 5, 1983, pp. 326-327.

3 ROULET, E., «Complétude interactive et connecteurs reformulatifs», in *Cahiers de Linguistique Française*, nº 8, 1987, pp. 111-117.

Nos interesa también establecer si los conectores de reformulación parafrástica forman un único conjunto a estudiar dentro de los conectores llamados reformulativos.

Pues bien los primeros plantean una relación de identidad (generalmente auto-reformulación) mientras que los segundos también llamados reevaluativos pueden ser: a) recapitulativos que conservan una misma orientación *bref, en somme, finalement, en un mot* etc. y b) recapitulativos que invierten la orientación como: *en fin de compte, au bout du compte, au final* o bien c) presentar una operación de renuncia *enfin* (que funciona como organizador discursivo y como explicativo o rectificador) o d) tener valor de comentarador como *en définitive*.

Roulet especifica el concepto «complétude interactive» (aportación específica de los conectores de reformulación a este concepto) de la siguiente manera:

Un enunciador, ya esté comprometido en una conversación o en la producción de un texto escrito, se esfuerza en construir una intervención que no se sienta fuera de lugar, incoherente o poco clara, para evitar que el interlocutor rompa el hilo principal del discurso abriendo negociaciones secundarias sobre puntos oscuros o para evitar que el lector desconecte⁴.

Vemos que se plantea una primera diferencia entre un grupo de conectores y otro: los parafrásticos no estructuran el discurso mediante la subordinación retroactiva, ya que no puede haber negociaciones secundarias dado que los dos segmentos están a un mismo nivel. Es decir, no se establecen relaciones entre el constituyente subordinado y el constituyente principal de una intervención puesto que ambos constituyentes pertenecen a la misma categoría y se sitúan en un mismo nivel de textualización.

Gülich y Kotschi⁵ definen la reformulación parafrástica, para diferenciarla de la no parafrástica «reformulación» a secas, como aquélla que relaciona dos constituyentes del mismo nivel jerárquico y consiste, como su nombre indica, en una simple paráfrasis.

Veamos el siguiente ejemplo:

1.—Au début du XXIème s., Pierre Louÿs émettait l'hypothèse que Corneille avait écrit la plupart des pièces de Molière, ce qui lui avait valu une volée de bois vert de la part de la critique. Deux chercheurs français de

4 *Ibid.*, p. 111.

5 *Op. cit.*

Grenoble, à l'aide de méthodes de la statistique appliquées au langage, ont calculé une «distance intertextuelle», c'est-à-dire l'écart entre les vocabulaires employés dans différents textes dont on cherche à déterminer les auteurs. Ils concluent que l'hypothèse de Louÿs est probablement exacte⁶.

Tenemos los siguientes segmentos:

a) ont calculé une «distance intertextuelle», *c'est-à-dire* b) l'écart entre les vocabulaires employés dans différents textes dont on cherche à déterminer les auteurs. El conector *c'est-à-dire* une los segmentos a y b cuya identidad semántica se quiere resaltar. Se coloca delante del segundo segmento para expresar su identidad con el primero, es decir para parafrasearlo.

El locutor quiere establecer una paráfrasis contextual para indicar por medio de un conector que el segundo segmento tiene una equivalencia semántica respecto al anterior. Pero aún hay más, el locutor establece por medio de las comillas cuál es (dentro del segmento que quiere parafrasear) el o los términos que propiamente tienen una equivalencia semántica, de este modo los dos enunciados se sienten como una duplicidad discursiva.

Vemos que es el locutor el que plantea la paráfrasis como estrategia comunicativa con vistas a una predicación de identidad.

A nuestro juicio es importante el hecho de que el locutor alerte sobre la actividad que va a realizar, especialmente si la duplicidad no es evidente.

Ya comentamos que en el estilo periodístico por ejemplo hay reformulaciones que no están relacionadas por medio de un conector sino que se suceden separadas por un punto (en el discurso oral esto sería un fenómeno suprasegmental, como la pausa, la misma entonación en los dos segmentos etc.). Sin embargo la noción de duplicidad discursiva es similar o a veces mayor que en una paráfrasis con marcador, pues el hecho mismo de poder prescindir de él denota su clara identidad. No olvidemos que es el locutor el que establece el método para llevar a cabo su actividad discursiva y resolver posibles problemas comunicativos.

2.—C'est la première réponse / C'est la réponse nominaliste. Pour le nominaliste conséquent que je m'efforce d'être, c'est une vraie réponse.

2a.—[...] Et il n'est pas jusqu'aux adversaires / Il n'est pas jusqu'aux insulteurs de Dreyfus et aux partisans de la raison d'état [...] ⁷.

6 AA.VV., «Corneille était-il un nègre de Molière?», in *La Recherche*, noviembre 2002, p. 30.

7 LÉVY, B.-H., *Les aventures de la liberté*, Paris, Bernard Gasset, 1991, pp. 10-11.

Si comparamos los dos segmentos del (1): une «*distance intertextuelle*», *c'est-à-dire l'écart entre les vocabulaires* con los dos segmentos del (2): *c'est la première réponse. C'est la réponse nominaliste* y los relacionamos mediante un MRP, vemos que tenemos al igual que en el primer ejemplo un enunciado fuente [EF] y un enunciado repetición [ER] que en ambos casos puede interpretarse como una paráfrasis por su equivalencia semántica. Lo mismo sucede con el 2a donde la equivalencia semántica entre los dos enunciados hace innecesario el marcador que aquí se ve sustituido por el paralelismo sintáctico y la repetición de elementos encaminados a parafrasear a *adversaires* completándolo. Es un encadenamiento de constituyentes coordinados.

Sin embargo es raro encontrar una equivalencia semántica absoluta (especialmente en textos escritos) ya que la paráfrasis contextual tiene como objeto la aclaración, ampliación o incluso reducción de un segmento anterior (no forzosamente inmediato). 3.—«Mais attention! [EF] C'est aussi un gauchiste. [MRP] *Voire* [ER] un révolutionnaire»⁸. Con esta paráfrasis, la más elemental que puede darse el locutor establece una relación encaminada a influir en el lector para que acepte como equivalentes *gauchiste* y *révolutionnaire* añadiendo matices que intenta que influyan en el interlocutor para que interprete izquierdista como revolucionario con las connotaciones que el término añade.

ESTUDIO FORMAL DE LAS PARÁFRASIS

Dimensión de los segmentos

Por lo que se refiere a la extensión de los segmentos de la paráfrasis, vemos que puede ser muy variable: E₁ puede no estar contenido en una unidad netamente delimitada y tener una extensión imprecisa que hay que intentar acotar en el conjunto del texto. E₂ por el contrario, al ser una paráfrasis suele estar más claramente definida y en contacto inmediato con el conector que le introduce.

En el ejemplo 1: *distance intertextuelle, c'est-à-dire l'écart entre les vocabulaires employés dans différents textes* el [EF] es más reducido que el [ER].

En el (3) los segmentos relacionados son muy cortos mientras que en el ejemplo siguiente su composición es más compleja:

⁸ *Ibid.*, p. 23.

4.—L'originalité de l'expérience de Krister Wolff tient, en effet, à ce qu'il n'a pas programmé les caractéristiques du mouvement de vol dans le cerveau informatique de son robot [EF1] [...].

Notre idée est de laisser la machine apprendre par elle même plutôt que d'essayer de lui montrer comment faire [EF2].

Autrement dit [MRP] en trois heures de calcul, le robot a retrouvé le vol battu que les oiseaux ou les insectes ont mis de millions d'années à peaufiner [ER].

4 a Résultat: au bout de plusieurs expérimentations, le robot finit par atteindre une hauteur constante de plusieurs dizaines de centimètres d'élévation en battant symétriquement des ailes, c'est-à-dire qu'il a trouvé le compromis le plus judicieux pour s'envoler⁹.

El marcador *autrement dit* reformula dos segmentos anteriores. El primer segmento comienza en *l'originalité* y llega hasta *robot* [EF₁] y está parafraseado en las palabras del inventor que comienzan en *notre idée* y terminan en *comment faire* [EF₂]. Esta paráfrasis no se inicia por medio de un marcador sino que viene señalada por el cambio de locutor, que reinterpreta las palabras de la introducción. A continuación y subrayada por el MRP *autrement dit* empieza la reformulación que sirve simultáneamente al primer y segundo enunciado con el fin de desarrollarlos sucesivamente. Además el enunciado que precede inmediatamente al conector y que es propiamente el objeto de la paráfrasis está a su vez compuesto de dos enunciados: *notre idée est de laisser la machine apprendre par elle même plutôt que d'essayer de lui montrer comment faire*, unidos por un conector argumentativo que invierte la dirección de P y es precisamente a este enunciado al que se dirige la reformulación

Sin embargo no se puede afirmar que la dimensión de los segmentos sea inconveniente para formular una paráfrasis.

En el ejemplo 4 *laisser la machine apprendre par elle même plutôt que d'essayer de lui montrer comment faire*. [EF₂] *Autrement dit* [MRP] *en trois heures de calcul, le robot a retrouvé le vol battu que les oiseaux ou les insectes ont mis de millions d'années à peaufiner* [ER] vemos que los segmentos relacionados por «autrement dit» son equivalentes en cuanto a su dimensión.

⁹ AA. VV., «Les robots coupent le cordon», in *Sciences et Avenir*, noviembre 2002, p. 38.

En el 5 tenemos un marcador poco frecuente: *ce qui revient à dire* que relaciona segmentos desiguales, siendo el [ER] mucho más amplio que su [EF] *correspondiente*.

En el ejemplo 6 con marcador *c'est donc* el 2º segmento es más corto que el 1º.

En el ejemplo 8 con el marcador *enfin* el 2º segmento es ligeramente más largo que el 1º.

Hemos recurrido a los ejemplos presentes en nuestro corpus por no alargar la cuestión, pero podemos afirmar que de los conectores verificados tan sólo *voire* tiene relación con la dimensión de los segmentos.

Lugar del marcador

Los marcadores no siempre relacionan enunciados inmediatos, como vemos en el ejemplo siguiente:

5.—Les anticorps naturels dirigés contre une souche de VIH-1 ne protègent pas d'une autre souche, mais ces nouvelles données «soulèvent des doutes sur la capacité des lymphocytes tcytotoxiques à protéger contre une nouvelle infection» affirme le docteur Pascal Poinard.

Ce qui revient à dire que le vaccin contre le sida devra probablement stimuler plusieurs branches du système immunitaire et contenir de nombreux sous-types¹⁰.

el enunciado fuente: *les anticorps naturels dirigés contre une souche de VIH-1 ne protègent pas d'une autre souche*, queda lejos del marcador de reformulación: *ce qui revient à dire* que introduce inmediatamente la reformulación.

En cuanto al lugar que ocupa el marcador respecto a los enunciados relacionados tampoco es único:

a) Posición intermedia: el marcador suele colocarse entre los dos segmentos [EF] y [ER]: en (4a) tenemos el enunciado fuente que comienza en *au bout* y termina en *des ailes*, el MRP *c'est-à-dire* se sitúa delante de: *il a trouvé le compromis le plus judicieux pour s'envoler*.

b) Posición integrada: el marcador está dentro del enunciado repetición:

6.—Le journal of American Medical Association a jeté un pavé dans la mare en publiant une étude réaffirmant notamment l'augmentation du

10 AA. VV., «Le sida peut passer deux fois», in *La Recherche*, p. 24.

risque de cancer du sein et de l'ovaire chez les femmes ménopausées qui suivent un traitement hormonal substitutif.

Bernard Blanc: Cette publication a eu un effet décoiffant. En effet, c'est la première étude épidémiologique dont la méthode est absolument inattaquable: elle a été réalisée de façon prospective à l'aveugle sur une cohorte très importante... L'élément crucial *c'est donc* la méthode et non les résultats¹¹.

El enunciado fuente es: *elle a été réalisée de façon prospective à l'aveugle sur une cohorte très importante...* y el enunciado repetición es: *L'élément crucial c'est donc la méthode et non les résultats* donde está incluido el MRP *c'est donc*.

c) La posposición no es frecuente por la razón misma de su función de enlace entre dos segmentos equivalentes semánticamente, sin embargo puede darse, especialmente en el lenguaje oral, cuando el interlocutor parafrasea al locutor confirmando su enunciado.

7.—Je ne suis officiellement entrée en politique qu'en 1998, mais je travaillais depuis 1988 avec René Monovy au développement du site de formation du Futuroscope. [EF] Pas si novice que cela, [ER] donc! [MRP]¹².

El primer segmento está formado por dos enunciados relacionados por un conector argumentativo *mais* que invierte la orientación del primer enunciado. El argumento expuesto en estos dos enunciados es reformulado en *pas si novice que cela* cuyo MRP *donc* va detrás de la reformulación.

En nuestro ejemplo 19 el MRP *autrement dit* que generalmente se encuentra entre los segmentos de la reformulación ocupa también una posición final.

d) Concatenación de enunciados y marcadores:

8.—Il y a tout de même des écrivains criminels, qui écrivent des livres criminels? [EF] Par exemple? [MRP] Céline [ER] [EF]... *Enfin*, [MRP] le Céline des pamphlets [ER]¹³.

11 AA. VV., «Des hommes sous surveillance», in *ibid.*, p. 26.

12 AA. VV., «Poitou-Charentes: l'héritière de Raffarin», in *Le Point*, 1555, julio 2002, p. 8.

13 LÉVY, B.-H., *op. cit.*, p. 17.

Donde el enunciado repetición sirve al mismo tiempo de enunciado fuente para un segundo enunciado repetición.

Selección de marcadores

Respecto a su posición

El uso de los diferentes marcadores viene en cierto modo determinado por la situación en que se encuentran respecto al [EF] y al [ER]. Los que remiten al proceso comunicativo (primer grupo), los más propios de la reformulación parafrástica unen dos enunciados en posición intermedia. Añadimos un nuevo ejemplo con un conector que aún no habíamos verificado:

9.—Bien sûr, j'étais «du bon» côté. Vous savez: [MRP] la jeunesse, la révolte contre l'ordre familial, religieux, social etc.¹⁴.

Tan sólo encontramos una excepción en este primer grupo, en el marcador: *pour être précis* que en nuestro corpus aparece como marcador final:

10.—Or il se fait que j'avais été aviateur pendant un an ou deux. Navigateur-observateur, pour être précis¹⁵.

Entre los conectores del segundo grupo hay un campo nocional (*vouloir*) cuyos marcadores siempre aparecen en posición final, mientras que *si l'on préfère* aparece en posición intermedia o final:

11.—[...] Le choc, d'abord, de quelques livres, d'une certaine idée de l'esprit et de la culture (c'est l'esprit Dada, si l'on veut) [...] ¹⁶.

En cuanto a los que pertenecen al tercer grupo aparecen todos (en nuestro corpus) en posición intermedia salvo *en effet* y *donc* que pueden tomar posición intermedia o final:

12.—(Conversation de Lévy avec Pierre Naville: ils parlent des rapports entre Breton et Bataille).

Son idée c'était que les idées de Bataille étaient fluctuantes *donc* dangereuses, qu'il n'avait pas de vraie conviction¹⁷.

14 *Ibid.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 196.

16 *Ibid.*, p. 75.

17 *Ibid.*, p. 65.

Hay una doble reformulación mediante un único conector. Una puntual entre *fluctuantes* y *dangereuses* y otra más amplia que afecta a los dos segmentos completos pero sin marcador: *que les idées de Bataille étaient fluctuantes donc (dangereuses) qu'il n'avait pas de vraie conviction.*

Respecto a la distancia entre enunciados

Veámos al principio que determinados conectores anuncian con su presencia la reformulación y que éstos son indispensables en los casos en que la equivalencia semántica es débil.

Algo semejante ocurre cuando el enunciado objeto de la paráfrasis se encuentra muy lejos del enunciado repetición. Esto sucede generalmente cuando el locutor, distraído por disgresiones en su discurso quiere retomar el hilo de su argumentación. Para ello tiene que hacer una llamada de atención (el marcador) para iniciar la reformulación. De este modo el locutor organiza su intervención y dirige el proceso de interpretación que debe efectuar el interlocutor.

También en este caso los marcadores son específicos. No se puede reformular un enunciado lejano con *c'est-à-dire* por ejemplo. Frecuentemente aparecen como conectores específicos con este valor: *alors, disons, donc, en fait, précisément, eh bien voilà, si vous voulez* etc.

13.—Mais troisièmement [...] une sorte d'incrédulité, j'allais dire d'inintelligibilité: le sentiment que ces textes ont beau être proches; que les auteurs ont beau être nos presque contemporains [...] le sentiment *donc* qu'il y a quelque chose dans ces textes qui, malgré leur proximité les éloigne irrésistiblement de nous¹⁸.

el enunciado que se retoma mediante en MRP es: *le sentiment* (que se alarga en su explicación) [...] *le sentiment donc*

la versatilidad de *donc* le hace ser apto como marcador de reformulaciones parafrásticas inmediatas y lejanas.

14.—Les historiens des sciences, quand ils essaient de dater les grandes révolutions scientifiques —*c'est-à-dire*, pour parler clair, le moment où l'on passe d'un état de la science à un état suivant et qui ne lui ressemble plus— disent [...]. *Eh bien voilà. C'est cela qui nous arrive. C'est à une sorte de révolution de cette nature que les intellectuels sont confrontés*¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 72-73.

en este texto se está explicando el cambio cualitativo que se opera en las revoluciones científicas (término reformulado mediante *c'est-à-dire* como momento en que se pasa de un estado de la ciencia a otro que no se le parece). A continuación explica (y esto se ha omitido para no alargar el ejemplo) cuales son los signos testimonios del cambio: el envejecimiento e insuficiencia de la lengua ante el avance de la ciencia. Después de una larga explicación a este respecto vuelve sobre el tema inicial con el marcador *eh bien voilà* que retoma el hilo de las grandes revoluciones. Esta reformulación está a su vez apoyada en una puntualización (a modo de reformulación parafrástica secundaria) que ayuda a volver sobre el tema que le ocupa y que es la paráfrasis auténtica: *c'est à une sorte de révolution de cette nature que les intellectuels sont confrontés*.

Respecto al grado de equivalencia semántica

Veremos muy brevemente pues ya hemos expuesto anteriormente que una de las premisas para la selección de marcadores responde al grado de equivalencia semántica entre los segmentos parafraseados. El marcador debe ser tanto más explícito cuanto que los enunciados están más separados semánticamente.

Esto no quiere decir que un marcador del tipo: *c'est-à-dire, autrement dit, ce qui revient à dire*, indispensables entre enunciados distantes (en cuanto a su equivalencia) no se encuentren también el enunciados cuya equivalencia sea muy próxima.

En el ejemplo 4 la presencia de los marcadores *autrement dit* y *c'est-à-dire* se presentan en paráfrasis cuya relación parafrástica es mínima, por lo tanto cumple una función de relación indispensable sin la cual no se realizaría la predicación de identidad.

Sin embargo en el ejemplo siguiente se emplea el mismo marcador a pesar de su clara relación parafrástica:

15.—On avait parlé politique, pour une fois. Et littérature. On avait parlé du reste aussi, bien sûr. *C'est-à-dire* de la vie, des femmes, de ses marques de cigares et de chapeaux [...] ²⁰.

y es que los marcadores del grupo 1 y *en d'autres termes* y *voire* del grupo 3 (página 2) son indispensables cuando la relación parafrástica es mínima,

20 *Ibid.*, p. 52.

mientras que el resto del grupo 2 y los del grupo 3 no se emplean en esta situación por no ser tan explícitamente parafrásticos.

Tipos de parafrasis

Hasta ahora nos hemos referido a la mayor o menor equivalencia semántica entre enunciados, ahora contemplamos un tipo nuevo de relación en cuanto que nos interesamos por la mayor o menor complejidad del ER respecto al EF. Así pues podemos encontrar:

Paráfrasis con ampliación

16.—Chez les robots, chaque expérience qui va dans le sens d'une amélioration est retenue puis transmise immédiatement à la descendance, c'est-à-dire aux programmes informatiques qui iront animer les robots de la prochaine génération²¹.

en este caso *descendance* queda ampliado con nuevos rasgos semánticos en *programmes informatiques y robots de la prochaine génération*.

Pero la ampliación es aún más evidente en el ejemplo siguiente:

17.—Réaction d'Aragon: «nous avons regardé ce gros homme, et nous n'avons pas eu envie de suer avec lui». *Manière de dire*: nous étions prêts à tout sauf à sacrifier l'autonomie, l'indépendance de la littérature; sauf à accepter qu'une des deux histoires soit mise à la remorque de l'autre²².

el EF *suer avec lui* tiene un ER *nous étions prêts. à tout-sauf à sacrifier l'autonomie, l'indépendance de la littérature; sauf à accepter qu'une des deux histoires soit mise à la remorque de l'autre* cuya relación está introducida por un conector no muy usual: *manière de dire*, que desarrolla un ER de mayor riqueza significativa.

En el ejemplo (1) *distance intellectuelle* queda desarrollado en *l'écart entre les vocabulaires employés dans différents textes dont on cherche à déterminer les auteurs*.

En cualquier caso, la mayoría de las parafrasis pertenecen a este grupo, pues el objeto de la reformulación es precisamente el de completar o ampliar el enunciado fuente.

21 AA. VV., «La naissance d'un nouveau règne», in *Sciences et avenir*, p. 38.

22 LÉVY, B.-H., *op. cit.*, p. 76.

Paráfrasis con reducción

18.—La France minée par la décomposition de l'état et la fronde corporatiste, renâcle devant l'inéluctable extinction des aides communautaires agricoles, trébuche avec ses déficits devant l'agenda financier des traités européens. *Autant dire* que notre ancienne vertu d'entraînement faiblit²³.

simple reformulación de dos verbos *renâcle...* y *trébuche...* en un solo rasgo semántico que contiene la valoración de ambos: *la faiblesse*.

19.—(Explicando las razones por las que Drieu La Rochelle no se hizo leninista o estalinista).

La seconde: du point de vue des buts cette fois et des moyens d'y parvenir, du point de vue de la stratégie concrète qu'un intellectuel responsable doit essayer de mettre en place, le fascisme est un progrès, un chemin vers le communisme: Drieu reste «communiste», *autrement dit* ²⁴.

En este caso la reformulación es la concreción de varios elementos dispersos en el enunciado fuente como: *le fascisme comme progrès ou chemin*; todo ello se reformula en: *Drieu reste communiste*.

No es fácil encontrar paráfrasis reductoras, al menos no hemos encontrado la más típica que sería la de reducir una explicación a una palabra.

Paráfrasis con variación²⁵

20.—J'ai consacré des pages et des pages à définir l'intellectuel. J'ai dépensé une folle énergie à le distinguer, notamment, de la figure voisine de l'écrivain.[...]. L'intellectuel? *On peut dire*: quelqu'un qui croit aux valeurs. Ou: quelqu'un qui se veut, se prétend, l'intercesseur idéal entre ces valeurs et la Cité. Ou: quelqu'un qui s'arrête parfois d'écrire pour se vouer, pratiquement, à cette œuvre d'intercession. Il y a une manière de dire tout cela à la fois, c'est celle de Gide, donc, s'émerveillant de voir quelqu'un placer «quelque chose» au-dessus de la littérature²⁶.

donde el marcador: *on peut dire* introduce una reformulación cuyos contenidos semánticos pertenecen a ámbitos distantes de los del enunciado fuente.

23 AA. VV., «Et pourtant, il tourne», in *Le Point*, *op. cit.*, p. 3.

24 LÉVY, B.-H., *op. cit.*, p. 58.

25 GÜLICH, E. - KOTSCHI, Th., *op. cit.*, p. 328.

26 LÉVY, B.-H., *op. cit.*, p. 45.

Pero ¿se puede establecer una relación entre los marcadores y la mayor o menor equivalencia semántica entre los enunciados? Vamos a rastrear en nuestro corpus para ver si podemos sacar alguna conclusión al respecto.

Entre los marcadores más representativos de la relación parafrástica se encuentra *c'est-à-dire*, ocupa el segundo puesto en cuanto a su frecuencia (después de *donc* que no siempre es MRP). En general el ER introducido por el 1º marcador amplía la información respecto al EF. De 12 ocurrencias encontradas 10 amplían la información (1) (15) y (16) por ejemplo, 2 la reducen o varían los términos sin aportar una información más compleja respecto a su EF, es decir tan sólo se produce una reformulación como en los ejemplos siguientes:

21.—Ce papyrus nous montre Khéops soucieux de faire son «horizon», *c'est-à-dire* sa pyramide²⁷.

22.—Certains de ses disciples s'y sont essayés le moment venu, *c'est-à-dire* en 1940²⁸.

lo que nos lleva a pensar que este marcador prepara al interlocutor a una expansión en cuanto a los contenidos semánticos del enunciado fuente.

Sin embargo nos parece que dada la condición expuesta al comienzo de este trabajo respecto al anuncio por parte de este marcador de la formulación de una paráfrasis (en el caso de tener una equivalencia lejana), no debe de extrañar encontrarlo cuando los segmentos de la paráfrasis ofrecen variación.

Pertencen a esta misma categoría, es decir marcadores que introducen una ampliación: *vous savez*, *enfin*, *si vous voulez*, *que dis-je*, *eh bien* y *bon*. Nos guiamos por lo que aparece en nuestro corpus, lo que no quiere decir que en otro tipo de documentos, alguno de estos marcadores aparezca con otro valor.

En cuanto a los marcadores de la segunda categoría, (reducción), nos aparecen: *voire*, *donc*, *enfin*, *autant dire* y *autrement dit*. Tan sólo *voire* y *autant dire* aparecen únicamente en este tipo de reformulación. *Donc* se presenta en cualquier circunstancia y *c'est-à-dire* al igual que *autrement dit* se encuentran generalmente, iniciando una expansión.

23.—[...]Malraux, je le vois encore au milieu du couloir qui allait du poste de pilotage au mitrailleur-arrière et il était là sans rien faire, simplement

27 AA. VV., «La Grande Pyramide», in *Sciences et Avenir*, p. 12.

28 LÉVY, B. H., *op. cit.*, p. 58.

parce qu'il voulait être avec nous. Pour montrer qu'il participait [...]. On savait très bien que Malraux n'était pas là pour nous commander et puis rester dans son bureau. *Donc*, vrai courage physique²⁹.

Por lo que respecta a las paráfrasis que llamamos diferentes o de variación, tenemos en nuestro corpus varios marcadores que sirven a este fin: *c'est-à-dire*, *eh bien je dirai*, *eh bien voilà*, *on peut dire*, *bon*, *je voulais dire*, *manière de dire* y *autrement dit*.

24.—L'intellectuel? *On peut dire*: quelqu'un qui croit aux valeurs. Ou: quelqu'un qui se veut, se prétend l'intercesseur idéal entre ces valeurs et la Cité. Ou: quelqu'un qui [...] ³⁰.

Ninguno de estos marcadores parece específico de esta categoría.

Respecto a *donc* convendría hacer un trabajo más detallado que nos llevaría a salirnos del estudio que nos hemos planteado. Tan sólo mencionar que de una cuarentena de ocurrencias encontradas, sólo son MRP 10 de los cuales la mayoría reducen la información.

Respecto al emisor de la paráfrasis

Puede ser el locutor o el interlocutor quien plantee la necesidad de la reformulación y en este caso también afecta al marcador elegido. Nos limitamos al corpus sacado de Lévy, ya que es allí donde puede darse la forma de monólogo y diálogo principalmente. Por ello no damos por cerrado el inventario de marcadores de ninguna de las tres categorías que a continuación apuntamos.

Planteada por el locutor

Algunas fórmulas son exclusivas y no pueden darse más que en la propia reformulación (o al menos así figura en nuestro corpus): *vous savez* (9), *voire*, *si vous voulez*, *si l'on veut*, *que dis-je*, *je veux dire*, *j'allais dire*, *manière de dire*, *autant dire*, *pour faire moins pédant*, *pour être précis*.

Planteadas por ambos

Otras son susceptibles de ser formuladas por el locutor o por el interlocutor, aunque nosotros las hemos recogido del locutor: *enfin*, *autrement dit*, *c'est-*

²⁹ *Ibid.*, p. 201.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

à-dire, est-ce à dire, on peut dire, bon, mieux, en effet, eh bien, en fait, eh bien voilà, donc.

Propias del interlocutor

Hay fórmulas que no pueden ser formuladas más que por el interlocutor. Nosotros no trabajamos específicamente sobre el diálogo oral (campo privilegiado para la intervención del interlocutor), aunque también pueden encontrarse en el interviú periodístico: vamos a limitarnos a los marcadores que hemos encontrado en nuestro corpus: *oui?*, *au fond, vous voulez dire?*, *vous voulez dire, mais je voulais dire, si je comprends bien, c'est-à-dire?, ah oui.*

CONCLUSIÓN

El estudio de los marcadores de reformulación parafrástica, sirve en un primer estadio para establecer la especificidad, dentro de los marcadores de reformulación de aquellos que son exclusivamente parafrásticos.

En un segundo estadio nos interesa resaltar el carácter interactivo de la reformulación: se reformula para hacerse entender por otro.

También interesa establecer cómo determinados marcadores se prestan más al uso en determinadas circunstancias; a este respecto conviene señalar que la principal dependencia se establece respecto a la distancia física y semántica de los enunciados relacionados, cumpliendo inexorablemente la regla de a mayor distancia más necesario es un marcador específico (generalmente perteneciente al concepto semántico del decir). No es tan clara la dependencia del marcador respecto a otros aspectos como la extensión por ejemplo.

En cualquier caso, establecido el axioma de que es la voluntad del locutor (en su caso interlocutor) el que establece la reformulación, sirviéndose de los MRP más adecuados, para evitar interferencias, es raro encontrar marcadores fuera de lo establecido en cada circunstancia pues se inhabilitaría la misión para la que se están empleando. De esta aseveración queda excluida la riqueza expresiva propia del diálogo vis a vis, capaz de improvisar gestos y expresiones que sugieran que se está creando una distancia no deseada entre el locutor y su interlocutor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GÜLICH, E. - KOTSCHI, T. H., «Les marqueurs de reformulation paraphrastique», in *Cahiers de Linguistique Française*, nº 5, 1983, pp. 305-351.
- LÉVY, B.-H., *Les aventures de la liberté*, Paris, Bernard Grasset, 1991.
- Le Point*, 1555, julio 2002.
- La Recherche. L'actualité des sciences*, noviembre 2002.
- ROULET, E., «Complétude interactive et connecteurs reformulatifs», in *Cahiers de Linguistique Française*, nº 8, 1987, pp.111-140.
- Sciences et Avenir*, noviembre 2002.
- VIDAL CLARAMONTE, C. A., *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Biblioteca Filológica, Colegio de España, 1995.

9. LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO

LA TRADUCTION DE L'ESPACE

EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN TRADUCCIÓN LITERARIA

NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
Universidad de Granada

Existen multitud de teorías y de autores que intentan definir, diferenciar el texto literario de otros discursos, enumerar sus especificidades, mostrar las diferencias a distintos niveles (sintáctico, semántico, pragmático, enunciativo) con otro tipo de textos. Pero es sumamente difícil presentar los criterios que permitan distinguir sistemáticamente un texto literario de otro que no lo es, puesto que dar una definición de Literatura resulta prácticamente imposible al tratarse de un concepto abierto y totalmente refutable. Por lo tanto es cuando menos complejo establecer condiciones necesarias y suficientes para sustentar dicha definición. Ciertamente es que prácticamente todos los autores están de acuerdo al decir que hay algunos elementos que son constitutivos de un texto literario. Sin embargo, las diferencias aparecen no sólo en el momento de intentar definirlo sino en el punto de vista que adoptan: no todos parten del mismo origen, por lo que es complicado llegar a un consenso. No obstante, existen distintas nociones que parecen definir y orientar todo texto literario.

Creo que hay varios rasgos que diferencian un texto literario de otro que no lo es, y uno de los más notables es que en un texto literario el autor expresa su opinión sobre diversos temas así como sus sentimientos. La Literatura puede ser un instrumento para conocer una realidad. De un fenómeno únicamente verbal pueden nacer infinidad de consecuencias morales, sociales y económicas. Por medio de la Literatura los autores denuncian, critican, dan la señal de alarma o expresan lo que les gusta y les disgusta de la sociedad de la que forman parte. Nos hacen reflexionar a los lectores sobre el entorno en el que vivimos.

Así, Julio Calonge¹ opina que un texto literario es aquél en el que se expresan los sentimientos y la opinión del autor, es un texto en el que el escritor presenta su visión particular y personal de un hecho que sería presentado de forma distinta por otra persona. Los textos literarios se sumergen de lleno en el campo de la subjetividad. Todo en un texto literario refleja la psicología de su autor, su experiencia y su vida, hasta los detalles más pequeños están impregnados por su personalidad ya que el lenguaje es uno de los medios que utilizamos para denunciar lo que nos desagrade de nuestra sociedad, de nuestro entorno, el canal que empleamos para expresar nuestras obsesiones, ideologías y fobias, nuestro desacuerdo.

Esta denuncia queda patente en obras como:

—*Las mil noches de Hortensia Romero* de Fernando Quiñones², que presenta la biografía de una prostituta que nos narra sus peripecias utilizando un lenguaje vulgar mediante la contracción de palabras, el uso de antropónimos y topónimos. En esta novela Quiñones revela, en tono humorístico y sarcástico la dura vida de una prostituta de Cádiz, cómo una mujer humilde se busca la vida con las únicas armas que tiene: su cuerpo y su perspicacia para buscar una salida conveniente y adecuada a sus intereses cuando la vida aprieta.

—*Mujercísimas* de Terenci Moix³, en la que por medio de infinidad de antropónimos, de topónimos, de ironías y con sentido del humor, se nos narra una historia sobre mujeres de la alta cuna española. Moix es un experto en ridiculizar a cierto sector de las mujeres de la alta sociedad española. Denuncia sus excesos, sus abusos, su falta de tacto y de civismo, su pedantería, verborrea e incultura. El absurdo mundo «rosa» que nos rodea y que tan bien parece conocer el autor.

—*Trainspotting*⁴, de Irvine Weist, es otra novela en la que abunda el lenguaje familiar y vulgar y las alusiones de todo tipo para narrarnos una historia sobre paro y drogas en la sociedad actual. Weist realiza una desgarradora petición de auxilio para salvar a una juventud cuyo futuro está muerto antes de nacer. El paro, la violencia y las drogas son los argumentos que utiliza el autor para expresar su desacuerdo con esta sociedad.

1 Cf. CALONGE, J., «La traducción arte y técnica», in *Publicaciones de la nueva revista de enseñanzas medias*, nº 6, Madrid, Ministerio de Ed. y Ciencia, Dirección Gral. de Enseñanzas Medias, 1984.

2 Cf. QUIÑONES, F., *Las mil noches de Hortensia Romero*, Madrid, Planeta, 1979.

3 Cf. MOIX, T., *Mujercísimas*, Madrid, Planeta, 1995.

4 Cf. WEIST, I., *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama, 1996.

—*Historias del Kronen*⁵ de J. A. Mañas nos cuenta, utilizando muchas marcas y una españolización de términos ingleses, una historia vertiginosa sobre niños bien, drogas y sexo. En su obra Mañas hace una crítica feroz al mundo de los niños bien, aquellos cuyo futuro está «encauzado» gracias a la posición social de su familia y desaprovechan la oportunidad que les brinda su cuna malgastando su vida sumergiéndose en el lúgubre mundo de la droga y el sexo desenfrenado.

—En la Gran Bretaña actual tenemos novelas como *Bridges Jones: sobreviviré*⁶ de Helen Fiedling, experiencias y vivencias diarias de una mujer de treinta años soltera. Esta novela está escrita en un lenguaje familiar, en el que se hacen innumerables alusiones a topónimos y antropónimos locales en expresiones cargadas de ironía. Helen pone sobre el papel problemas de toda índole a los que se enfrenta su estereotipo de mujer soltera: la que busca una pareja estable, aquella que tiene problemas laborales relacionados con su forma de ser y de expresarse, la del hipotético sobrepeso, la del constante quedar en ridículo. La autora critica con humor e ironía la imagen que presuponemos idónea para la mujer de hoy en día, el éxito en la vida personal y profesional basado en la búsqueda de un físico perfecto, adecuado a los estériles cánones imperantes en nuestra sociedad.

Es curioso constatar cómo en todas estas novelas, sean de nuestro país o no, se utilizan el humor, la ironía y los mismos recursos que utiliza Philippe Adler en su novela *Bonjour la galère*⁷ para narrar los acontecimientos que se denuncian.

J. A. Hernández Guerrero, en la misma línea, opina que:

La Literatura es, [...] un vehículo privilegiado de autoexpresión personal. Mediante obras literarias, el autor no sólo dice cosas, sino que ‘se dice’ a sí mismo, se expresa hasta tal punto que podemos afirmar que la descripción de un mundo y la narración de una historia, en muchas ocasiones, no son más que el propio retrato⁸.

Brioschi y Di Girolamo creen que:

Entre todas las claves que nos introducen en una obra, las informaciones sobre el autor, su vida, su personalidad, etc., ofrecen una orientación a la

5 Cf. MAÑAS, J.A., *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1997.

6 Cf. FIEDLING, H., *Bridget Jones: Sobreviviré*, Barcelona, Lumen femenino, 2000.

7 Cf. ADLER, Ph., *Bonjour la galère*, Paris, Palland, 1984.

8 HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A., *Manual de Teoría de la Literatura*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 29.

lectura, que es razonable tomar en tanta consideración como cualquier otra. Y no sólo eso. Entre las muchas razones que nos impulsan a leer un libro, la curiosidad por la experiencia humana que eventualmente lo inspiró constituye una motivación tan legítima como cualquier otra⁹.

En las obras literarias suele haber una dosis de autobiografía que nos permite apreciar cómo el autor pone en boca de sus personajes todos aquellos problemas que le preocupan, todas esas vivencias propias o de personas de su entorno.

Jacques Bens en *l'Arrache-coeur* dice:

Tout écrivain refait le monde, soit parce qu'il est impuissant à restituer parfaitement une réalité dont la structure complexe échappe à la parole, soit parce qu'il a envie de libérer ses démons familiers¹⁰.

Prueba de ello pueden ser algunas obras de Boris Vian como *L'Arrache-coeur*¹¹, en la que encontramos una madre extremadamente protectora que llega hasta el extremo de encerrar a sus hijos en jaulas para que no les pase nada. La madre de Boris Vian era también muy protectora debido a la enfermedad de Vian. En *L'Écume des jours*¹² la protagonista muere, ya que le sale un nenúfar en el interior de la caja torácica, lo que nos recuerda la enfermedad cardíaca del autor. En ambas obras se trata mucho el tema de la muerte, de la violencia gratuita, de la crueldad, debido a la experiencia del autor que conoció de cerca ambas guerras mundiales.

Según Carmen Martínez Romero: «Son abundantes las manifestaciones de escritores que señalan que, cuando han logrado proyectar en sus personajes determinados sentimientos obsesivos o relacionados con la culpa, la insatisfacción o el deseo, el proceso de proyección los ha liberado de dichos sentimientos»¹³.

Freud en su momento también opinó que el artista experimenta en la creación la encarnación de sus fantasías. Y quizás estas fantasías, estos sentimientos afloran en la piel del traductor tras la lectura y quiera transmitirselas a su lector, puesto que si un traductor, en condiciones óptimas y

9 BRIOSCHI, F. - GIROLAMO, G. di, *Introducción al Estudio de la Literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.

10 VIAN, B., *L'Arrache-coeur*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982, p. 229.

11 VIAN, B., *Ibid.*

12 Cf. VIAN, B., *L'Écume des jours*, Paris, Christian Bourgeois, 1975.

13 MARTÍN ROMERO, C., in HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., *Manual de la Teoría de la Literatura*, op. cit., p. 67.

recomendables, decide acercarse a un texto, es porque éste le atrae, le gusta, quiere meterse en la piel del otro, sentir sus sentimientos, aunque a su manera, ya que el traductor debe aprehender el significado de un texto con la mayor sutileza posible para poder descubrir la intención comunicativa del autor, extrayendo el máximo de significados posibles y descodificar de esta forma su texto. Este desciframiento será tanto mejor cuanto más nos guste el texto (es lo que Newmark¹⁴ denominó empatía: tiene que haber cierta empatía, cierta afinidad para que el traductor pueda volver a decir en otra lengua las frases del autor tras haberlas absorbido, digerido y hecho suyas) cuanto más nos guste el texto, decía y cuanto más cercanos estemos al sentir y al expresarse del autor, mejor descodificaremos el texto. Para Louis Jolicoeur, esta atracción se encuentra en la belleza, lo estético: «Traduire le beau, sentir le beau et chercher à le reproduire»¹⁵. Aunque nuestro sentimiento de belleza se corresponde con nuestra cultura y con los cánones establecidos en un momento determinado, en una época determinada. El texto literario ha sido considerado siempre un texto bello y por lo tanto ha sido valorado a partir de criterios estéticos que varían dependiendo del momento histórico y del contexto cultural, ya que hay que precisar cómo se entiende la belleza en cada época y en cada lugar. Recordemos por ejemplo que Platón identificaba la belleza con la armonía, con la bondad y con el bien. Para San Agustín la belleza era el esplendor del orden. Santo Tomás de Aquino relacionaba la belleza con la bondad, la proporción, la claridad, conceptos estos que nadie en nuestros días emplearía para definir la belleza.

José Antonio Hernández Guerrero¹⁶ afirma que la belleza es un producto cultural, antropológico, sujeto a la estimación subjetiva y a la evolución de la sensibilidad a través de la historia. Nuestro sentimiento de belleza se corresponde con nuestra cultura y con los cánones establecidos en un momento determinado, en una época determinada. Pongamos como botón de muestra los cánones de belleza femenina en occidente o en África. Para las mujeres de ciertos países africanos, el llevar muchos aros que alarguen el cuello es sinónimo de feminidad y motivo de orgullo. Para las occidentales es una aberración. Dentro de nuestro propio continente, una mujer que está más o menos delgada, es hoy una mujer más bella que otra más regordeta. Sin embargo, no creemos que Rubens pensara lo mismo. En cuanto a la

14 Cf. NEWMARK, P., *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra, 1992.

15 JOLICOEUR, L., *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec, L'instant même, 1995, p. 47.

16 Cf. HERNÁNDEZ GUERRERO, C., *op. cit.*

Literatura decir que una poesía puede considerarse un texto bello y gustar tanto a determinado lector como una novela de terror a otro.

El placer que sentimos al leer un texto nos induce a reproducirlo, para permitir de este modo que otras personas también lo sientan. Nos sentimos completamente atraídos por la obra, motivados, entusiasmados y esto hace que sintamos la necesidad de traducirla, puesto que el concepto de atracción precede al momento de la realización de la traducción. El estímulo antecede a la obra. Una obra atrae-estimula por su belleza y por las influencias sociales y culturales, por el asunto y el tema, por todo aquello que se «entre-cruza en la palpitación creadora»¹⁷. El traductor recibe muchos estímulos del exterior que le hacen adoptar, elegir, decidir, qué obra desea traducir. Según Alfonso Reyes¹⁸ existen varios tipos de estímulos: literario, verbal, visual, auditivo, olfativo, palatal, táctil, de tipo ambulatorio, de tipo onírico, la memoria involuntaria, la sinestesia, los estímulos físicos, los de tipo emocional, los estímulos voluntarios, etc.

Louis Jolicoeur expresa la atracción en estos términos: «Le lecteur-traducteur doit être séduit par le texte à traduire tel un voyageur attiré par quelque lointaine sirène»¹⁹.

Por lo tanto, si nuestra pretensión, a veces desmesurada, es traducir un texto literario, resulta obvio que debemos comprenderlo en profundidad, es decir, captar las alusiones, las distintas connotaciones, la variedad de expresiones o de temas en él yacientes, y para tal menester conocer al autor es fundamental. Por conocer entenderemos saber, comprender, advertir y percibir todo lo que de la vida del escritor pueda ser útil para la traducción: el contexto socio-político-cultural en el que está inmerso, su mentalidad, sus preocupaciones su estilo, las distintas influencias que sufre, su visión de la realidad del país, de los problemas sociales que lo rodean, conocer no es únicamente tratar con él, intimar con él, aunque, en su justa medida, puede ser una gran baza para el traductor en un momento de aprieto.

Como acabamos de ver, un autor es el reflejo de una cultura, de una civilización, de una época, de una lengua. Por esta razón nunca debemos olvidar que traducimos una obra pero también traducimos a su autor, con todo lo que esto implica. Conocer bien al autor nos permite llegar a distinguir sus ambigüedades y sus distintos juegos en cualquier contexto, nos permite deter-

17 Cf. REYES, A., *La experiencia literaria: ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 308.

18 *Ibid.*

19 Cf. JOLICOEUR, L., *op. cit.*, p. 7.

minar el impulso que lo predispuso a escribir de esa forma, nos permite acceder, en cierto grado, a su intencionalidad.

Para Françoise Wuilmart:

Le texte littéraire est [...] un *texte d'auteur*, il baigne en plein dans la subjectivité et est le résultat de l'approche d'une part artistique, de l'autre psycho-physiologique d'un monde qui nous apparaît précisément à travers les lunettes d'un individu. Ce monde particulier du texte littéraire a une couleur, une ambiance, un ton, un style: [...] et la griffe des maîtres se retrouve jusque dans les moindres détails. Cette griffe, cette signature impregne la syntaxe, le rythme, le choix des mots, mais elle flotte aussi entre les lignes; elle est pour ainsi dire l'âme insaisissable du texte, qui se trouve à la fois partout et nulle part à chaque page²⁰.

El texto reflejará la realidad en la que se produce, realidad psíquica del autor y de su entorno: condición social y profesional, su relación con el mundo y las experiencias que ha adquirido. Todo autor deja rastros de su vida en sus obras, pistas, ya sean estilísticas, temáticas, culturales, geográficas, cronológicas o de otro tipo.

Según Alfonso Reyes²¹ la relación entre la vida y la obra de un autor se averigua mediante estudios históricos, biográficos y sociológicos y por el análisis detallado del propio texto. Los autores inventan, juegan con la realidad. A veces un autor nos narra o confiesa directamente la realidad de su vida cotidiana, otras aprovecha vivencias pasadas: la realidad puede dominar la obra de un autor. También puede inventar un mundo completamente distinto al suyo que sea mejor, más alegre, para huir de la realidad hasta el punto de delatarlo o de no distinguir lo real de lo irreal; un autor puede cambiar todos y cada uno de los parámetros de la obra. Puede que sus afirmaciones o negaciones sean falsas, verdaderas, dudosas, en parte ciertas, en parte inciertas, puede que disimule, que omita voluntaria o involuntariamente. El hecho de que el autor hable en primera persona puede ser sólo un recurso retórico, además la obra puede haber sido escrita a fragmentos, en distintas épocas y soldada después, puede que haya experiencias que parezcan reales pero que no lo sean.

Me parece muy arriesgado tomar solamente una obra como base para descifrar a través de ella la vida de un autor. Por lo tanto, creo primordial

20 WUILMART, F., «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», in *Meta*, 1990I, p. 236.

21 Cf. REYES, A., *op. cit.*

conocer toda su obra, hacer un estudio de ella para conseguir una buena traducción literaria, ya que podemos encontrar en otras obras soluciones a problemas de comprensión y de posterior traducción, podemos estudiar la estilística del autor y los temas que predominan en sus obras.

Julio Calonge nos dice a este respecto: «La larga convivencia del traductor [...] con las otras obras del autor ha creado en él un estado de simbiosis que le facilita la solución de una buena parte de los muchos y difíciles problemas que continuamente presenta la operación de traducir»²².

El traductor debe sentirse identificado con la obra, inmerso en ella, en la naturaleza del autor, en el mundo que él nos narra, para poder así reproducir con espontaneidad, coherencia y de forma natural el texto que tiene entre manos. De esta forma, será un autor de su obra, un segundo autor que interpreta un papel de mediador en la cadena de comunicación. Sólo él sabe el esfuerzo y los escollos a los que se ha tenido que enfrentar para crear su obra. Da vida a un texto de una cultura distinta cuando lo traduce y hace que sus contemporáneos puedan acceder a otra época, a otra civilización, a otra Literatura, a otra lengua, amplía las fronteras tanto de sus lectores como las suyas propias, difunde las ideas por el mundo. Sin embargo esto no quiere decir que el traductor pueda hacer lo que quiera, que todo le esté permitido, que su libertad no tenga límites: «En effet, l'idée première de l'oeuvre ne lui appartient pas et, s'il se doit d'être créatif et audacieux, il lui faut également avoir suffisamment d'humilité pour ne pas agir en démiurge et couvrir de sa propre voix la parole de l'autre»²³.

Por lo tanto, en la traducción se tiene que reconocer al autor del original, para que nunca dos textos de dos autores distintos traducidos por la misma persona puedan parecerse. El traductor debe hablar como su autor, debe reproducir las características que lo definen: recoger su estilo, sus tics, su sensibilidad, sus temas, su humor, su ironía, su vocabulario, sus hábitos lingüísticos, su estilo, puesto que de lo contrario no estará traduciéndolo. Como dice Hubert Nyssen: «C'est tout autant trahir l'auteur que de lui transcrire un texte lisse et polissé en vertu d'on ne sait quel principe de 'bonnes moeurs littéraires' (du reste variable dans le temps lui aussi) quand le sien est plein d'épines et d'aspérités (par rapport à sa propre langue)»²⁴.

22 CALONGE, J., *op. cit.*, p. 51.

23 ISRAËL, F., «Traduction littéraire: l'appropriation du texte», in *Actes de l'ESIT*, 1991, p. 28.

24 NYSSSEN, H., «Les partis pris de la traduction: la pratique implique-t-elle une théorie?», in *Actes 2èmes assises de la traduction littéraire d'Arles*, 1986, p. 51.

Para Nyssen, la agresión más terrible que se le puede hacer a un autor es hacer de él un payaso analfabeto en otra lengua.

Es curioso, cuando menos, comprobar cómo ocurre esto en la realidad, cómo el traductor se impregna del autor, incluso sin ser consciente de ello; cuando un traductor escribe su propia obra, inconscientemente, repite, calca, copia las características del autor que mejor conoce, aquél al que más ha traducido.

Sin embargo, este acercamiento al autor puede ser perjudicial si no distinguimos al autor-individuo del autor-escritor y nos dejamos llevar por el primero. Como indica Louis Jolicoeur:

Les contacts suivis, l'intimité, voir l'amitié avec l'auteur, aspiration légitime de la part d'un traducteur séduit par une oeuvre, mais dont la matérialisation est, avouons-le, souvent décevante, cela risque même de filtrer considérablement le message que le traducteur a mission de manifester. Il y a lieu d'insister: l'auteur que l'on suggère ici de traduire autant que le texte n'a guère à voir avec la personne même de l'auteur. Ce qui intéresse le traducteur, c'est l'écrivain en tant que créateur d'un texte, non l'individu dont la personnalité et le discours peuvent tout à fait contredire l'oeuvre, et voire inspirer au traducteur du respect, de l'admiration ou tout autre sentiment qui risque de fausser l'interprétation que celui-ci doit faire du texte²⁵.

Así pues, nuestra tarea como traductores no consiste en dignificar a un escritor, sino en llegar a la esencia de su novela, a todos y cada uno de sus elementos, que por muy insignificantes que parezcan pueden ser imprescindibles para la comprensión global del texto. Quiero recalcar que para tal menester es esencial conocer al autor así como el resto de su novelística. Como botón de muestra la novela *Bonjour la galère* de Philippe Adler²⁶. La primera vez que leí esta obra me gustó mucho, pero su comprensión me resultó muy complicada. Por este motivo, en una especie de reto personal, quise conocer más en profundidad la obra de este autor que tanto me atrajo y decidí adquirir el resto de sus novelas. Al leerlas comprobé que entre unas y otras había muchas coincidencias, no sólo temáticas sino en detalles, reacciones de los protagonistas, gustos, fobias, preocupaciones, etc. que me llevaron a intuir que estas coincidencias no eran fortuitas sino que algo tenían que ver con la vida y los gustos del autor. Por ese motivo emprendí la tarea de esbozar una biografía en la que se recogieran estos gustos, estas aficiones,

25 JOLICOEUR, L., *op. cit.*, p. 73.

26 ADLER, Ph., *op. cit.*

estas fobias, basándome en extractos de las obras. El mismo autor me la corrigió y pude comprobar que en muchas ocasiones las novelas reflejan las vivencias y experiencias de quien las escribe o de su entorno. Por lo tanto, conocer la biografía, los gustos y aficiones de un autor, sus preocupaciones, puede ser muy útil para comprender su forma de expresarse y de ver los hechos que en las obras se describen. Las novelas de Philippe Adler con las que trabajé son las siguientes: *Drôles d'oiseaux*²⁷, *Passeport pour le jazz*²⁸, *Bonjour la galère*²⁹ (B.G.), *C'est peut-être ça l'amour*³⁰ (C.A.), *Les amies de ma femme*³¹ (A.F.), *Graine de tendresse*³² (G.T.), *Qu'est-ce qu'elles me trouvent*³³ (Q.T.), *La Migraine*³⁴ (M.) y *Du moment qu'elle me laisse le chat*³⁵ (D.C.).

Veamos a continuación algunos datos sobre el autor cotejados con extractos de sus obras. Por razones de espacio limitaré las citas, aunque debo decir que el autor reafirma su opinión, sus sentimientos, gustos y preocupaciones en el conjunto de su novelística.

Philippe Adler nació en París el 16 de junio de 1937. Jacques, su padre, era abogado y Lucienne, su madre, pianista aficionada. Su segunda novela, *C'est peut-être ça l'amour* (1986) se la dedica a ellos: «A Lucienne et Jacques qui risquent d'être consternés une fois de plus» (Dedicatoria).

Se casó con Sylvie y tuvo dos hijos: Jean-Christophe y Emmanuelle. A quienes dedica su primera novela *Bonjour la galère* (1984): «A Sylvie, Emmanuelle, Toto, Be-Bop et les autres» (Dedicatoria).

Al igual que el autor, algunos de los protagonistas de sus novelas también son padres de dos hijos: Alex y Dominique en *Bonjour la galère* (1984)

27 ADLER, Ph., *Drôles d'oiseaux*, Paris, Balland, 1973.

28 ADLER, Ph., *Passeport pour le jazz*, Paris, Balland, 1977.

29 ADLER, Ph., *Bonjour la galère*, *op. cit.* En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (B.G., p. X).

30 ADLER, Ph., *C'est peut-être ça l'amour*, Paris, Balland, 1986. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (C.A., p. X).

31 ADLER, Ph., *Les amies de ma femme*, Paris, Balland, 1987. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (A.F., p. X).

32 ADLER, Ph., *Graine de tendresse*, Paris, Balland, 1989. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (G.T., p. X).

33 ADLER, Ph., *Qu'est-ce qu'elles me trouvent*, Paris, Balland, 1990. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto (Q.T., p. X).

34 ADLER, Ph., *La Migraine*, Paris, Balland, 1991. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (M., p. X).

35 ADLER, Ph., *Du moment qu'elle me laisse le chat*, Paris, Balland, 1994. En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto: (D.C., p. X).

son los padres de Raphaële y de Stéphane; Julien y Lucille en *Qu'est-ce qu'elles me trouvent?* (1990) tienen un hijo llamado Charles y una hija llamada Adeline.

Conoció a su mujer en un yate fletado en Cannes: «Avant de rencontrer le pater au Festival de Cannes sur un yacht affrété par une compagnie cinématographique dont elle assurait les relations publiques, Isabelle...» (B.G., p. 108), «Je fis sa connaissance deux jours plus tard à l'occasion d'un cocktail donné à bord du yacht affrété par la Gaumont dans le Vieux Port» (A.F., p. 16).

En cuanto terminó sus estudios de derecho, la misma carrera que cursó su padre, se lanzó a la crónica musical: «Il les a faites pour faire plaisir à son père puis il est devenu journaliste. Ce dont il avait toujours rêvé. Mais attention, pas le journaliste intelligent qui parle de politique ou qui suit les flics dès qu'il y a un cadavre. Non, il s'est spécialisé dans le jazz et le rock and roll» (B.G., p. 8).

Es periodista y reportero. Conoce, entre otros a Boy George y a John Helliwel: «Un soir, on s'est ainsi retrouvés avec John Helliwel, le saxophoniste de Supertramp à notre table. [...] Une autre fois, je l'ai forcé à m'emmener. Il devait dîner avec Boy George, le leader de Culture Club et il n'arrêtait pas de râler» (B.G., p. 111).

A partir de los años sesenta empezamos a encontrar su firma en las revistas musicales más prestigiosas (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Melody Maker*, *Billboard*, *Rock and Folk*), pero su carrera se desarrolla sobre todo en RTL y en *L'Express*. Así mismo fue redactor jefe de *Jazz Hot*. «La première chose qui me frappa chez elle fut cet étrange «Revenge!» gravé dans la peau bronzée de son épaule mise en valeur par un sweat-shirt jaune à manches longues, décoré du sigle Jazz Hot» (A.F., p. 17).

Actualmente anima una emisión televisiva dedicada al jazz, todos los lunes en la cadena M6 sobre las 0h. 30, *Jazz 6*. Esta emisión, según palabras del autor va «très, très bien» le da mucho trabajo y, en este momento, es su actividad principal. Esta es la razón por la que todos los protagonistas y los distintos personajes de sus novelas pertenecen al mundo de los medios de comunicación, conocen a todos los genios del jazz, su música, sus vidas... En la dedicatoria de *Du moment qu'elle me laisse le chat* (1994) podemos leer: «À Jean Drucker et Nicolas de Tavernost qui me laissent, depuis sept ans maintenant, «jazzzer» en toute sérénité sur M6» (Dedicatoria).

También ha compuesto algunas canciones, *Papa Tango Charly* para Mort Schuman, *Macao* para la gran orquesta del Splendid:

Dans les embouteillages du pont de Saint-Cloud, il a branché la F.M. Et là, manque de pot, la deuxième chanson qu'ils passent, boum, c'était justement un des deux tubes de papa. [...] Ils l'ont refermée et on a passé le reste du voyage, Raphaële et moi, à hurler le refrain à tue-tête: «Allô voiture Tango Bravo», vous vous dirigez gros bide vers les Nouvelles-Hébrides! (B.G., p. 22).

En quittant le Maschou, nous allâmes prendre un dernier verre au Whisky à Gogo et dansâmes, tendrement enlacés au milieu d'une foule de jerkeurs beurrés sur «Allô Papa Tango Charlie», le tube du moment (A.F., p. 18).

En el cine ha trabajado con Guy Marchand y con Daniel Auteuil en *Les Sous-doués en vacances* de Claude Zidi. Para él hacer esta película supuso pasar un buen rato. Zidi era amigo suyo y le ofreció un papel, pero Ph. Adler, no se considera muy buen actor y además confiesa que estaba muerto de miedo. Bardochéty es el seudónimo que le da Zidi: «—Et ta comédie musicale? demande papa. T'écris pas un truc avec Bardochéty?» (B.G., p. 18).

En la televisión se le vio en *Sacré Lucien* al lado de Jacques Villeret: «Dugenou c'était Jacques Villeret. Moi, je l'aime bien, Villeret» (B.G., p. 30).

Como acabamos de citar, Philippe Adler es autor de varias novelas que escribió por placer. En ellas, el humor se mezcla con la ternura. En 1997 escribió también *Passeport pour le Jazz*. Según el propio autor, este libro es «Très sérieux». Lo escribió con Pierre de Chocqueuse. No es una novela sino un libro educativo, una guía para poder hacerse una discoteca de jazz. El trabajo fue «dur, de titans, de fous». También es el autor de *Drôles d'oiseaux*, libro de caricaturas publicado en 1973. Robert Mallat et Jacky Redon hicieron los textos. Todos los pájaros de este libro así como sus características son auténticos.

Leyendo sus novelas pude destacar también, algunos de los rasgos que definen la personalidad de Philippe Adler. Por ejemplo, se considera muy amigo de sus amigos: «Puis, les yeux remplis de larmes, il m'a annoncé que, de toute façon, Balding était venu le voir à son domicile et s'était, en sanglotant comme un perdu, porté volontaire pour venir me débrancher le jour où» (M., p. 206).

También podríamos subrayar que en ciertos pasajes el autor se muestra un poco machista y tiene un ligero sentimiento de posesión hacia su pareja: «—Après demain afternoon, je t'autorise exceptionnellement à sécher tes cours. Je passerai te ramasser à midi au bahut et on ira roder la voiture. Tous

les deux, en mecs. Le rodage, c'est pas un truc de bonne femme» (B.G., p. 124), «Trop facile je me dis, trop facile. Où sont les femmes? Les vraies, celles qui résistent, se refusent et font bander les hommes?» (G.T., p. 55).

El sentido del humor es un compañero de viaje en la vida de Philippe Adler; emplea varias técnicas para hacernos sonreír, incluso reír. Una de las más socorridas es poner a sus personajes en situaciones realmente ridículas: «Mon père est majeur et vacciné. Je ne suis jamais morte de faim. Ni de froid. Son pognon, il a le droit d'en faire ce qu'il veut. Mais quand même, trop c'est trop. Bête à ce point, on ne fabrique plus» (C.A., p. 132).

El autor se muestra muy cuco y presenta personajes que también lo son; hacen lo que sea para, por ejemplo, no pagar las cuentas en los restaurantes. En *Graine de tendresse* los protagonistas usan una rata domesticada para no pagar la cuenta en el hotel en el que se han alojado, diciendo que les había aparecido ese bicho. En *C'est peut-être ça l'amour* 'encuentran' un gusano enorme en una ensalada. Pretenden no pagar la cuenta en el restaurante carísimo en el que han cenado opíparamente.

El divorcio es un tema que parece preocupar mucho al autor. De hecho, en todas sus novelas hay parejas separadas, parejas que tienen muchos problemas, que están divorciadas. Es el caso de Alexandre y Dominique en (B.G.), Alexandre e Isabelle en (C.A.), Victoire y Albert en (A.F.), David y Laura en (G.T.), Julien y Lucille en (Q.T.), Ferdinand y Viviane en (M.), Aristide y Marianne en (D.C.).

Philippe Adler es un padre que se interesa por hablar con sus hijos, por conocer sus problemas, sus gustos, sus sentimientos, lo que es importante para ellos... como lo demuestra en sus novelas. En *Bonjour la galère* y en *C'est peut-être ça l'amour* son dos niños los que nos dejan conocer sus vidas, a sus familias, sus problemas de adolescentes, sus sentimientos hacia el divorcio de sus padres, sus primeras relaciones sexuales, sus relaciones padres-hijos.

Philippe Adler vivió en su propia piel la angustia, la desgracia del parado. En el intervalo de quince días había dejado de trabajar en *l'Express* y lo habían echado de RTL; así, cuando escribió su primera novela, no tenía intención de publicarla, lo único que quería era demostrarse, según sus propias palabras, que aún tenía algo en la cabeza. Por esta razón, recuerda los años sesenta como la época más feliz, en la que todo el mundo tenía trabajo, hacían fiestas, salían, podían gastarse el dinero en el Sélect, en Montparnasse, y esto lo refleja en sus obras: «Le Christ reviendrait à ce moment, il n'aurait plus du boulot, lui non plus. Juste, signaler le vol de sa croix au commissariat le plus proche et venir pointer à l'Anpe, itou» (B.G., p. 139).

Hay muchos problemas que también angustian al autor y los recoge en sus obras: el terrorismo, el Sida, las guerras, los terremotos, las dictaduras, el racismo, la emigración, las drogas, el dinero, los vagabundos y un largo etcétera.

El aspecto físico de las personas es un hecho que llama la atención del autor. De hecho, cuando nos presenta a un personaje, nos cita alguna de sus características: «Attention, le père n'est pas Apollon. Il a du bide, un vrai bide. Il est pas hypergrand, il est pas franchement aérobic et il a toujours un vieux cigarre au bec. Mais il paraît qu'il a du charme et qu'il fait rire les nanas» (B.G., p. 35).

Pero si hay algún tema que, según sus novelas, despierta la curiosidad de Philippe Adler, ése es el sexo. Las citas podrían llenar varias páginas, pero tomemos como ejemplo el primer párrafo de la primer página de *C'est peut-être ça l'amour* y otro extracto de B.G.: «—Bonjour, Papa! —Salut! Toujours vierge, ma fille? —Toujours, Papa! —Bien, bien. Va prendre 50 francs sur mon bureau. —Merci, Papa!» (C.A., p. 9) «Bref, il ramène tout à la fesse!» (B.G., p. 9).

En cuanto a los gustos de Philippe Adler, se puede decir que le apasiona la música, de hecho, tiene una magnífica discoteca en su casa: «Et je suis allé dans son bureau. Enfin, dans la discothèque, plus précisément» (B.G., p. 6).

Hombre de pluma, los ordenadores, las matemáticas y la tecnología no son sus hobbies: «—Alors, l'informatique. —Je ne comprends rien à ce machin, maugrée Robert. —Je t'expliquerai, j'interviens alors. C'est vraiment fou, t'est aussi bouché que papa» (B.G., p. 140).

Sin embargo, le encanta jugar con la lengua francesa: crear nuevas palabras, nuevas expresiones y mezclar éstas.

Adora los gatos; de hecho todos los protagonistas de sus novelas tienen uno. Y todos tienen nombre de estrellas de jazz. Incluso les ha dedicado una de sus novelas *Du moment qu'elle me laisse le chat*; en ella expone sus amplios conocimientos en lo concerniente a estos animales: sus posturas, sus costumbres y sus tradiciones.

Philippe Adler es, según deduje de sus personajes y de las fotos impresas en sus novelas, un hombre al que le gusta fumar puros y al que podemos considerar como un sibarita, incluso si según él, no siempre dispone de dinero para ir a grandes restaurantes: adora los buenos vinos, le gusta el armagnac, el champagne, también el marisco y el Beluga. Aunque de segundo prefiere la carne al pescado: le encanta el foie-gras, la paletilla de cordero bien condimentada y la caza. De postre, quesos y pastelería. Critica los restaurantes modernos en los que se cuida más la presentación que la calidad: «Et le ballet des serveurs nous apporte à chacun une grande assiette

ornée de trois pelures de concombre, deux timbres de radis rose et des chiures de saumon transparent. Et tout le monde applaudit» (G.T., p. 148). «Embraye et se lance dans une grand envolée sur la majesté des escargots à l'ail, du foie de génisse aux oignons et de l'onglet aux échalotes, ponctuée de vigoureux: Les fast-foods, c'est de la merde!» (Q.T., p. 101).

Le gusta mucho cocinar y prefiere comer bocadillos cinco días seguidos y darse una buen festín el sexto en lugar de comer siempre mal.

En cuanto a sus gustos literarios, Philippe Adler muestra su gran admiración por los novelistas anglosajones: John Le Carré, Frédéric Yorkshire y Ken Follet, porque cuentan historias apasionantes, porque saben crear un clima que, según él, sería incapaz de crear. También le gusta la novela negra americana y detesta SAS; pero sin embargo, cuando descubrió San Antonio tras la publicación de su primera novela, lo encontró magnífico, lo considera «un poeta, un juglar», puesto que hace frases de ocho, diez páginas.

Es un jugador empedernido de póquer, sobre todo los viernes, aunque de vez en cuando también juega a la lotería, a los caballos o va al casino: «Depuis que je connais mon paternel, je l'ai toujours vu consacrer ses nuits du vendredi au poker» (B.G., p. 83), «Je ne goûte pas spécialement les mauvais présages les soirs de poker. Principalement quand la fiesta est programmée à la maison. Et c'est chez moi, tous les vendredis, depuis que Lucille m'a quitté» (Q.T., p. 12), «Le loto, j'y joue par abonnement» (M., p. 151), «Il aime bien jouer, Ferdinand. Pas intox, non, mais s'il passe devant un casino, il y rentre, et s'il se gare devant un PMU, il va vite y faire un petit ticket» (M., p. 196).

Se puede decir que a Philippe Adler le gustan las mujeres femeninas y que es un gran ligón. (Gambado en *Bonjour la galère* se sirve del metro para conocer a mujeres y citarse con ellas. Stéphane en *C'est peut-être ça l'amour* utiliza los mismos trucos pero en el autobús). El autor piensa que las escandinavas son más bien fáciles y seduce a las mujeres con flores y con bellas cartas de amor: «Priorité à la Scandinave, réputée très facile» (B.G., p. 9), «En tirant les Scandinaves que de toute façon elles sont venues pour ça» (G.T., p. 140).

Aunque, según él, las mujeres manejan a los hombres a su antojo, no sabría vivir sin ellas: «Le jour où j'ai accouché d'Ève, j'aurais mieux fait de me fêter une côte». (Comentario atribuido a Adam por uno de sus parientes, en Q.T.).

De hecho, *Les amies de ma femme* está dedicado a su esposa y sus amigas. En la contraportada de *Qu'est-ce qu'elles me trouvent?* podemos leer: «Et une fois de plus, les femmes vont se liguer pour mener la danse autour d'une victime épuisée mais consentante».

Bonjour la galère y *Les amies de ma femme* son las novelas más autobiográficas. Según declaraciones del autor, para escribirlas se inspiraba, de forma general, en cosas que le habían sucedido a él, a uno de sus allegados o que le habían contado: no puede escribir sobre cosas que no conoce. Para Philippe Adler en la vida cotidiana hay muchas situaciones que pueden y merecen ser contadas, basta con estar atento y querer hacerlo. Es su forma de funcionar ya que se considera una persona muy apasionada.

La elección de los nombres de los protagonistas de sus novelas responde a un gusto personal, a la moda, a nombres conocidos.

Según el propio autor, cuando cita restaurantes, restauradores, comercios, etc. es porque son amigos suyos, amigos a los que quiere ayudar, dar a conocer.

Los personajes, los músicos, los novelistas que cita en sus obras son reales, salvo cuando dice cosas malas de alguien y entonces emplea seudónimos.

Como observamos, el autor nos deja entrever a través de sus novelas su vida personal, sus preocupaciones, sus gustos, incluso detalles nimios como sus preferencias culinarias o el tipo de mujer que le gusta, y se refugia detrás de sus personajes para aproximarse al lector. Concluyendo, el espacio autobiográfico es, en cuanto a *Bonjour la galère*, un fértil terreno que, a mi modo de entender la actividad traductora, resulta imprescindible escrutar tanto para comprender un texto literario como para su ulterior traducción. Y desde aquí les animo a todos ustedes a sumergirse a este apasionante recorrido. Gracias por su atención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Ph., *Drôles d'oiseaux*, Paris, Balland, 1973.
 — *Bonjour la galère*, Paris, Balland, 1984.
 — *C'est peut-être ça l'amour*, Paris, Balland, 1986.
 — *Les amies de ma femme*, Paris, Balland, 1987.
 — *Graine de tendresse*, Paris, Balland, 1989.
 — *Qu'est-ce qu'elles me trouvent*, Paris, Balland, 1990.
 — *La Migraine*, Paris, Balland, 1991.
 — *Du moment qu'elle me laisse le chat*, Paris, Balland, 1994.
 — *Passeport pour le Jazz*, Paris, Balland, 1997.
 BRIOSCHI, F. - GIROLAMO, C. di, *Introducción al estudio de la Literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.

- CALONGE, J., «La traducción arte y técnica», in *Publicaciones de la Nueva Revista de enseñanzas medias*, nº 6, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección general de Enseñanzas Medias, 1984.
- FIEDLING, H., *Bridges Jones: Sobreviviré*, Barcelona, Lumen femenino, 2000.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., *Manual de la Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996.
- JOLICOEUR, L., *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec, L'instant même, 1995.
- MAÑAS, J. A., *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1997.
- MOIX, T., *Mujercísimas*, Madrid, Planeta, 1995.
- NEWMARK, P., *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992.
- QUIÑONES, F., *Las mil noches de Hortensia Romero*, Madrid, Planeta, 1979.
- REYES, A., *La experiencia literaria: ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1985.
- VIAN, B., *L'Écume des jours*, Paris, Christian Bourjois, 1975.
- *L'Arrache-coeur*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.
- WEIST, I., *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama, 1996.

EL ESPACIO SOCIAL DE LA MUJER EN LA LITERATURA TROVADORESCA Y SU TRADUCCIÓN

M^a PILAR BLANCO GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

La división del espacio, o la denominación del espacio, no coincide a la hora de manifestarse con las situaciones personales, sociales o interpersonales, en el rico mundo de una sociedad medieval que se transcribe perfectamente en los diferentes géneros tratados por los trovadores y donde la mujer es la protagonista.

La mujer marca un hito, en la literatura provenzal, porque es el personaje principal de todos los géneros creados por los trovadores, por tanto el espacio en el que desarrolla su actividad tendrá la misma importancia que tenga la protagonista, convirtiendo el marco del castillo, o la mansión paterna, o marital, o el jardín, ese espacio abierto, pero a la vez cerrado, en uno de los elementos más importantes del desarrollo de la obra.

La traducción que se hace de estos textos es casi siempre literal, abandonando, en no pocas ocasiones, la dimensión cultural que la envuelve, porque la época en que se desarrolla queda demasiado lejana del hecho traductológico.

EL ESPACIO

Preciso es empezar diciendo cuál es el espacio, o qué es espacio, en general, y aquí.

En el sentido filosófico, espacio es el vacío, por decirlo así, que los cuerpos llenan y por el cual se mueven; pero no sólo vamos a tener en cuenta

esta clase, o definición, de espacio, sino también el espacio territorial, el sitio, el lugar y, cómo no, el transcurso del tiempo, el espacio de recreo y diversión y el espacio imaginario e incluso el geométrico, el volumen que la mujer ocupa en la sociedad.

Del primero no vamos a decir nada, porque está presente en la mente de todos; del segundo, del territorial, vamos a limitar geográficamente el espacio al que nos referimos, de una manera general, al situado entre la isoglosa que el río Loira traza para separar la lengua de Oil de la lengua de Oc, pues no podemos dejar fuera la región de Anjou que también formó parte de este territorio y que está situado al norte del Loira. El espacio de recreo y diversión estará limitado por la corte, allí donde esté la corte, allí estará la fiesta; por lo que se refiere al espacio imaginario estará delimitado por los géneros que los trovadores nos presenten. Todos ellos estarán reunidos en el espacio amoroso femenino.

El espacio social de la mujer estará sometido al espacio masculino. La mujer, como tal, no será tenida en cuenta, pero junto a su marido dominará la casa; será valorada en tanto que es: madre, esposa, hija o hermana y según sea la posición social de su pariente masculino, así será la suya.

Si decimos que está sometida al espacio masculino lo es en tanto que depende del hombre y de la condición de éste ya sea clérigo, monje o caballero. En una de las primeras canciones de esta literatura y refiriéndose al espacio amoroso de la mujer y también a su moralidad dirá su autor, Guilhen de Peitieu:

Donna non fai pechat mortau
 Qu'ama chevaler leau;
 Mas s'ama monge o clergau
 Non ai razo:
 Per dreg la deuria hom cremar ab un tezo¹.

Y lo dirá porque tiene que acomodar la situación de la mujer a la suya propia. La vida de Guilhen de Poitiers no es un modelo ni de honestidad, ni de convivencia con la iglesia. Su poder le hace tan fuerte que no teme enfrentarse al obispo de su diócesis aún a sabiendas de que el resultado pueda ser la excomunión. Habiendo repudiado a su primera mujer, no duda en seguir los mandatos de su corazón y se amanceba con la vizcondesa de

¹ «No comete pecado mortal la dama que ama a leal caballero; pero yerra si ama a monje o a clérigo. La tal, con justicia debería ser quemada con un tizón». Traducción de RIQUER, M. de, *Los trovadores*, Planeta, 3 vol., 1975.

Châtellereau. El enfrentamiento de los dos poderes, el eclesiástico y el civil, obliga a manifestarse cada uno como lo que es, por ello no es nada extraño que Guilhen trascienda su propio poder para mezclarse con el poder de la iglesia anatematizando a la mujer.

De la misma manera, se considerará a la mujer por su condición de cortesana, (habitante de una corte o cortés) villana, (rústica o descortés) o enclaustrada (monja). Condición, esta última, que no interesa al caballero, es un estado civil, pero también es un espacio interior en el que el caballero no osará entrar. Respetará a esa mujer, aunque trate de conquistarla como a las otras.

Dentro del espacio del territorio, el hombre hará su santa voluntad, si es casado tendrá en cuenta a su esposa, a la que, por lo general, no ama, y respetará a la hija o a la hermana porque pueden servirle como moneda de cambio.

Esta situación amorosa, permitirá al hombre tener una *amiga*, mientras que a la esposa, le será negada la posibilidad de tener amigo, por el riesgo que conlleva el tener una relación sexual. La mujer no puede ser fecundada a no ser por el semen de su marido.

En el caso de que la mujer le fuera infiel, y el marido se enterara de tamaña infidelidad, será castigada duramente, a veces, con la muerte del *amador*, pues ese será el nombre del caballero que haya osado poner los ojos en la esposa de un hombre casado.

No sabríamos si es en el espacio real, o imaginario, donde se sitúa este castigo personificado en Guillem de Cabestaing por haber amado a *Seremonda, moiller d'En Raimon de Castel Rossillon*. Enterado Raimon de esta infidelidad, un día en que encontró a Guillem sólo lo mató y (...)

trais li cor del cors; e fez lo portar a un escudier a son alberc; e fez lo raustir e far peurada, e fes lo dar a la muiller. E quant la domna l'ac manjat lo cor d'En Guillem de Capestaing, En Raimon li dis o que el fo. Et ella, quant o auzi, perdet lo vezer e la'auzir. E quant ela revenc, si dis: «Seingner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre»... et ella s'en anet akl balcon e se laisset caizer jos, e fo morta².

2 «... Y le sacó el corazón del cuerpo; e hizo que un escudero lo llevara a su casa; y lo mandó cocinar y sazonar con pimienta y se lo dio de comer a la mujer. Y cuando la dama hubo comido el corazón de Guillem de Capestaing, Raimon le dijo lo que era. Y ella, en cuanto lo oyó se desvaneció. Y cuando volvió en sí le dijo: Señor me habéis dado tan buen manjar, que nunca jamás comeré otro... y se fue hacia el balcón, se arrojó por él y se mató». *Ibid.*

No sabemos si esto fue cierto o no, la leyenda del corazón comido circula por Europa desde el siglo XII. Su origen, según algunos estudiosos, puede que se remonte al lejano Oriente, pero el espacio imaginativo nos lo presenta, también, en el espacio terreno del sur de la Galia donde se escribe en lengua de Oc.

La mujer, como hemos dicho anteriormente, marca un hito en la literatura provenzal al ser la protagonista de todos los géneros creados por los trovadores, y desarrollará su actividad en el espacio señalado por el entorno del castillo o la mansión paterna o marital.

Una de las razones por las que el espacio de la mujer es limitado, se debe a que en la mujer provenzal no hay itinerancia, a no ser en los versos del trovador, por ello, su espacio es tan reducido y, con frecuencia, es casi inexistente. Si tuviéramos que comparar el espacio masculino y el femenino, nos daríamos cuenta que, aunque a veces sea compartido en el plano de la relación interpersonal, no tiene nada que ver. El hombre es itinerante por naturaleza, si no camina hacia la guerra, va en dirección a la caza, con dos actitudes bien diferenciadas: lúdica una y obligatoria la otra; su itinerancia es externa, por el contrario, la mujer es un itinerante hacia dentro.

El espacio amoroso de la mujer, además de estar limitado en lo terreno, como hemos puesto de manifiesto, lo estará, también, en el plano lingüístico sobre todo por dos palabras: *amistat* y *amor* que tienen un doble sentido.

Si las situamos en el espacio doméstico, nos daremos cuenta que al ser el «hombre» apartado de su madre y de sus hermanas de manera brutal porque es, exactamente, arrancado de las faldas maternas a la temprana edad de siete años para situarlo en un espacio masculino, el niño-hombre, perdido, buscará en la amistad de las mujeres, que se encuentran a su alrededor, la comprensión que a veces les niega un mundo masculino que aún desconocen y en el que se les ha introducido por la fuerza. Forzarán, también, la tendencia sexual de esos niños creando un gran número de homosexuales en el que la palabra amistad, que no amor, estará muy presente.

Entre ellos se encuentra *Ricardo Corazón de León*, sin ninguna duda, influenciado por el entorno materno y cuya tendencia sexual es puesta de manifiesto en varios escritos. Se dice que cuando cae prisionero en la Tercera Cruzada que emprende junto a Federico Barbarroja y Felipe Augusto y es cogido como prisionero por Leopoldo de Austria, el único que puede encontrarle, sin levantar sospechas, es *su amigo, Blondel de Nesle*, porque sólo él conoce la composición que los dos, trovador y rey, habían realizado antes de la partida de este último; y así fue como, cantando de corte en corte europea, Ricardo contesta a la canción de *su amigo* detrás de las rejas de su prisión austriaca, donde se encontraba, y pudo ser liberado.

El espacio en el género de la canción se ve reducido a cuatro paredes, las del castillo o la casa paterno-marital, como hemos dicho antes, o el proporcionado por las sebes que, aún siendo un espacio abierto, lo convierte en cerrado para que la mujer se sienta protegida ante la proposición indecorosa del caballero porque lo más importante en el juego amoroso es la ocultación del hecho.

La mujer puede entregarse al caballero ante sus súplicas, pero no debe ser conocida esa donación, el miedo a que se descubra, a que los demás tengan la certeza de que ese hecho ha sucedido, le atenaza y le obliga a dudar, dando lugar a sabrosos diálogos.

El espacio amoroso lo marcarán cuatro palabras que también delimitarán los grados en los que esa mujer se va a mover, y que corresponden a los estados del enamorado: *occasio*; el *visus*; *aliquium*: *pregador*; *contactus-basia*: *entendedor*; *factum*: *druz* o lo que se llama el *fait*, el hecho o la consumación de lo que el caballero, que no es tal, quiere lograr.

El primer grado el *visus* se puede realizar en cualquier espacio, pero siempre será en el entorno familiar. La mirada es libre, pero puede quedar presa. Si la mirada quedó presa, se puede pasar al segundo grado el *aliquium*, que no necesitará un nuevo espacio porque puede producirse ante todos los asistentes. Es más, debe realizarse ante los demás, pero con discreción.

El tercero, *contactus-basia* será privado en el interior de cada actante pero también compartido por los dos.

El cuarto, *druz*, sólo en el interior de cada uno puede manifestarse. El espacio, al ser interno, será cero y la situación del *druz* lleva al desenlace. El *fait*, sin embargo, necesitará ponerse al abrigo de toda mirada indiscreta. De esta manera iremos viendo una progresión en el lenguaje encaminada a buscar este cuarto grado, que rara vez se produce.

Analizando cualquier canción veremos cómo en el inicio, o lo que podríamos llamar el prólogo hay siempre una alusión espacio-temporal:

Ab lo temps que fai refreschar
 Lo segle e.ls pratz reverdezir,
 Vueil un novel chant començar
 D'un'amor cui am e dezir; (...)³.

3 «Con el tiempo que hace refrescar el mundo y reverdecer los prados, quiero empezar un nuevo canto sobre un amor que amo y deseo». *Ibid.*, p. 226.

El eje espacio-temporal está muy claro, se trata de la primavera, cuando los prados (el espacio) empiezan a verdear. El espacio es abierto y por ello ese amor se escapa, es el amor lejano, es el amor platónico la mujer es honrada y no se entregará fácilmente al caballero como él mismo reconocerá más adelante:

(...) ni om de lieis non pot mal dir,
tan es fin'et esmerada⁴.

En la canción de Guilhem de Peitieu *Farai un vers, pos mi sonelh* las dos primeras estrofas son, como dice Riquer, un exordio para llamar la atención primero, entre lo que considera bueno y malo, según de qué caballero se trate y después, situarnos en la verdadera historia amorosa del caballero que encuentra a dos damas en un camino, *in itineris*, cosa no muy acostumbrada entre las mujeres, a no ser, como en este caso, que las damas estén casadas. Asistiremos a un intercambio de espacios: el espacio abierto por el cerrado, para que nadie sepa cuál va a ser la actitud de estas dos damas y que no va a ser muy moral, precisamente. Apartadas de sus maridos durante un tiempo, que ellas consideran demasiado largo, salen a la búsqueda de un *caballero* al que presuponen la cualidad de la nobleza. Lo encuentran, y mejor de lo que pensaban, pues es, en apariencia, mudo:

«Sor», diz N'Agnes a N'Ermessen,
trobat avem que anam queren!
«Sor», per amor Deu l'alberguem,
que ben es mutz
e ja per lui nostre conselh
non er saubutz⁵.

Utilizando la fórmula de protección de la época le toman bajo su manto y lo llevan a su casa y según dice el propio caballero: *et mes m'en sa cambra, el fornell*⁶; el espacio más íntimo y más secreto donde ni faltó la comida, ni el calor, ni lo que las hermanas iban buscando. Podemos decir que la acción

4 «y nadie puede decir mal de ella: tan perfecta es y acrisolada». *Ibid.*, p. 227.

5 «'Hermana', dijo Agnés a Ermessén, hemos hallado lo que vamos buscando». Hermana, por el amor de Dios, alberguémoslo, que es completamente mudo, y nuestro propósito nunca será divulgado por él». *Ibid.*, p. 136.

6 «y me llevó a su cámara, junto al hogar». *Ibid.*, *loc. cit.*

desarrollada está fuera de la moralidad y por tanto tiene que ser secreta. Es lo que llamaríamos sin ninguna duda el *fals amor*.

Otro trovador, Bernart Marti, compone *Bel m'es lai latz la fontana* y en la primera cobla nos describe el espacio en el que tiene lugar el encuentro de la dama y los caballeros:

Bel m'es lai latz la fontana
 Erba vertz e chant de rana,
 com s'obrei
 pel sablei
 tota nueit fors a l'aurei,
 e.l rossinhol mou son chant
 sotz la fueilla el vergant.
 Sotz la flor m'agrada
 Dous'amor privada⁷.

Frente a la inmoralidad de esta composición, en que la dama comparte su amor con más de uno, nos encontramos la pastorella compuesta por Marcabré y que se contrapone tanto a la canción de Guilhen como a la de Martí.

El espacio en el que vamos a encontrar a la pastora es, no puede ser otro, un espacio abierto, más abierto que el camino de Guilhem. Es verdad que el caballero va por un camino cuando descubre a la pastora, pero también es verdad que, lo abandona para encontrarse con ella como dice él mismo:

«Toza», fi.m ieu, causa pia,
 destouz me suy de la via
 per far a vos compaignia; (...) ⁸.

Este espacio abierto no lo es tanto, como a simple vista parece, pues está cercado por la proximidad de la familia, está en un círculo familiar, que el caballero no ve. Por ello, cuando después de una larga conversación en la que la pastora le dice que no quiere convertirse en una ramera, el caballero le promete un espacio cerrado para que no se conozca, pues lo que no se conoce no existe:

7 «Me es agradable allí, al lado de la fuente, la hierba verde y el canto de rana, cuando se afana por el arenal toda la noche, a la intemperie, y el ruiseñor inicia su canto bajo la hoja, en la rama. Bajo la flor me gusta dulce amor oculto». *Ibid.*, p. 248.

8 «'Moza' dije yo, ser cariñoso, me he apartado de mi camino para hacerlos compañía». *Ibid.*, p. 181.

Toza, tota creatura
 revertis a sa natura.
 Parelhar parelhadura
 Devem eu e vos, vilayna,
 Al abric lonc la pastura,
 Que mielh n'estaretz segura
 Per far la cauza dossayna⁹.

Si Marcabré pone en evidencia el mundo cortés frente al mundo villano, también marca la moralidad del mundo rústico frente a la inmoralidad del mundo cortesano como demuestra Martí, que admite, ya, el triángulo amoroso.

En Marcabré el espacio es siempre abierto aunque simule un cierre, sin embargo en Bernart Martí, ese espacio abierto se cierra cuando dice:

(...) c'asatz fauc meils mon talant,
 quan l'ai despoillada
 sotz cortin' obrada¹⁰.

De la moralidad a la amoralidad, el espacio se transforma, lo mismo que ocurre con las clases sociales. Sin llegar a la inmoralidad contenida, que desborda en los versos de Guilhen de Peitieu, Bernart Martí describe cómo se considera a la dama que se entrega a más de un hombre:

Dona es vas drut trefana
 De s'amor, pos tres n'apana;
 Estra lei
 N'i son trei.
 Mas ab son marit l'autrei
 Un amic cortes prezant.
 E si plus n'i vai sercant,
 Es desleuada
 E puta provada¹¹.

9 «Moza, toda criatura vuelve a su naturaleza. Vos y yo villana, debemos aparejar una pareja, de escondidas, lejos de los pastos, donde estaréis más segura para hacer la cosa más dulce». *Ibid.*, p. 183.

10 «Pues bastante mejor satisfago mis deseos, cuando la tengo desnuda bajo cortina bordada». *Ibid.*, p. 250.

11 «La dama es bellaca con su amante cuando alimenta con su amor a tres hombres: tres ya están fuera de la ley. Pero le concedo, además de su marido, un amigo cortés apreciado. Y si va buscando más, es deshonrada y ramera probada». *Ibid.*

El comportamiento de la dama cambia su posición en la sociedad, pero siempre teniendo en cuenta el conocimiento de la causa por la que deja de ser considerada dama, para ser ramera. Si esa situación es desconocida, lo que el amante debe procurar, por todos los medios, encubriendo con un *sehnal* el verdadero nombre de la dama, no habrá ningún cambio en el espacio social en el que se desenvuelve.

El alba, género que nos describe el encuentro nocturno de los enamorados, a pesar del título, nos presenta a la mujer adúltera. Como hemos visto en la canción, la ocultación del amor que siente por otro caballero, que no es su marido, tiene que ser defendida y para ello necesita unos actantes que tienen que estar presentes continuamente. Además del caballero y la dama, protagonistas principales, otro personaje importante es el vigía, cuya misión consiste, como su nombre indica, en estar presente para que cuando llegue el alba, [porque les roba *joc novel*, que les da miedo *mas paor nos fai l'alba*, o bien *enganar nos vol l'alba*] avise a los enamorados para que se separen.

El espacio amoroso femenino, será transformado, por algunos autores, en un espacio espiritual donde el amor trasciende lo terreno para convertirse en celestial. El cambio del concepto femenino se modifica debido a la influencia de la religión. La mujer tiene que dejar de ser mero objeto de cambio, en manos masculinas, para transformarse en objeto de veneración, porque la mujer tiene que ser imitación de la *MUJER* por excelencia: la Virgen, porque de ella nació Dios.

Una de las obras, que pone de manifiesto el espacio amoroso y que desde nuestro punto de vista abarca todas las clases de espacio femenino que hemos definido al principio, es *Flamenca*, novela de costumbres, pero a la vez histórica. Histórica por los nombres de los personajes que aparecen en ella, sobre todo los personajes que intervienen en el torneo.

La obra, en sí, puede que esté basada en un hecho real: la esposa de un tal *Archambaud* fue encerrada por su celoso marido durante tres años y sobre ella se hicieron, probablemente, canciones y, sobre ellas, se pudo gestar la novela que nos ocupa.

La ficción se basa en el esquema de *Castia-gilos* de Vidal de Besalú. *Flamenca* para castigar a su marido de haber sido tan celoso, termina engañándole de verdad. En *Flamenca* se encuentran los tres personajes de *Guilhén de Peitieu*: la dama, el clérigo y el caballero y sin embargo sólo hay dos. ¿Por qué?

En el ánimo de *Flamenca*, en un principio, no está el engaño. Quiere seguir siendo la dama casta, que ni siquiera el día de su boda tuvo que yacer con el rey, según lo acostumbrado. Este, que había asistido a su boda invitado por el marido, pudo, en su momento, ejercer el derecho de *pernada*,

pero renuncia a él ante el amor que siente por el señor de Archambaut, su marido. Flamenca guarda en sí todos los requisitos de gran dama. Sólo ha querido y pertenecido a un hombre: su marido. Pero no es suficiente, los celos corroen a este señor ante la sola mirada de cualquier caballero posada sobre el rostro de su mujer, por eso la encierra. Ella, sumisa, acepta su suerte esperando que un buen día pueda ser liberada por el hombre que la encerró.

Mientras tanto, y en el lugar menos indicado, se trama la traición hacia su marido y hacia sí misma. Un caballero disfrazado de clérigo va a ser la causa de su caída y el triunfo sobre la virtud de Flamenca.

Flamenca cae ante un acto de amor caballeresco, idealizado, y que admite el hecho carnal.

Así pues, Flamenca es la Dama respetada, la Dama buscada, la Dama amada por su marido y por los demás: por los caballeros del torneo y por un clérigo, en apariencia; la dama caída, recupera el amor de su marido. Perdió el espacio social, perdió el espacio local del castillo y ocupó el de la torre-prisión, pero sin vigía. Con la «caída» recupera el espacio castellano y cortesano.

La traducción

El segundo apartado de nuestra comunicación es el referido a la traducción. Así que ateniéndonos a las definiciones que se dan de la traducción, del por qué y cómo se traduce, tendríamos que hacer una serie de reflexiones sobre esta clase de textos.

Partimos de una materia, la lengua y la literatura provenzales, que es muy especializada y que no a todos interesa, como podría ser el caso de una novela o de un libro divulgativo. También tendremos que tener en cuenta que quienes *manipulan* esta clase de textos, son, por lo general, profesores universitarios y que lo hacen en una doble dirección:

- hacia la investigación;
- hacia la docencia.

Y cabría, también, la posibilidad de hacerse una pregunta ¿es necesaria la traducción?

Desde luego, la respuesta es afirmativa. El profesor necesita hacer una traducción didáctica, por un lado, y divulgativa por el otro. Por lo tanto tenemos que ir definiendo qué entendemos por traducción didáctica y divulgativa.

Desde el punto de vista traductológico se entiende por traducción didáctica la realizada palabra por palabra y lo más cercana al texto para que las personas implicadas puedan seguir y comprender dicho texto.

Traducción divulgativa será aquella que se realiza para que el mayor número de personas tengan acceso al contenido y se realizará empleando los procedimientos traductológicos necesarios para llegar al fin deseado y que muchas veces se separará del texto para recrear unos hechos. Si nos fijamos en los textos que hemos presentado al principio:

Donna non fai pechat mortau
 Qu'ama chevaler leau;
 Mas s'ama monge o clergau
 Non ai razo:
 Per dreg la deuria hom cremar ab un tezo.

No comete pecado mortal
 la dama que ama a leal caballero;
 pero yerra si ama a monje o a clérigo.
 La tal, con justicia debería ser quemada con un tizón.

Vemos en la traducción que no se trata de una traducción didáctica porque el sujeto de la primera frase está en el verso siguiente, en el tercer verso no hay dos verbos como hay en la traducción y por consiguiente hay eliminación de un verso y en el verso final hay una ampliación al poner un sujeto que no está en el texto. El espacio se mantiene.

Un profesor, hubiera hecho la siguiente traducción:

Una dama, no comete pecado mortal
 Porque ame a caballero leal;
 Pero si ama a monje o a clérigo
 No tiene razón.
 Con justicia se la debería quemar con un tizón.

Podría haber variaciones como: oración causal por condicional: *porque ame / si ama*; o en lugar de decir *no tiene razón*, dijera *se equivoca* o *yerra*. ¿Está mal la traducción propuesta en primer lugar? Desde luego que no, pero la segunda se aviene con la didáctica.

En este nuevo texto nos damos cuenta que la traducción se mantiene muy cercana al texto, de manera que la persona que esté interesada por la lengua original puede seguir perfectamente el ritmo, aunque no la rima.

Bel m'es lai latz la fontana
 Erba vertz e chant de rana,
 com s'obrei
 pel sablei

tota nueit fors a l'aurei,
 e.l rossinhol mou son chant
 sotz la fueilla el vergant.
 Sotz la flor m'agrada
 Dous'amor privada.

Me es agradable allí, al lado de la fuente,
 la hierba verde y el canto de rana,
 cuando se afana
 por el arenal
 toda la noche, a la intemperie,
 y el rui señor inicia su canto
 bajo la hoja, en la rama.
 Bajo la flor me gusta
 dulce amor oculto.

En el siguiente texto de Marcabré, podemos observar que, aún sin estar lejos del texto, hay alguna variación: el cambio de lugar del verbo, en forma personal, *debe*, situado en el verso cuarto y pasarlo al tres en la traducción:

Toza, tota creatura
 revertis a sa natura.
 Parelhar parelhadura
 Devem eu e vos, vilayna,
 Al abric lonc la pastura,
 Que mielh n'estaretz segura
 Per far la cauza dossayna.

Moza, toda criatura
 vuelve a su naturaleza.
 Vos y yo villana,
 debemos aparejar una pareja,
 de escondidas, lejos de los pastos,
 donde estaréis más segura
 para hacer la cosa más dulce.

Pero fijándonos en otros autores, distintos a los que hemos mencionado anteriormente, podemos ver cómo traducen personas, ajenas a este mundo cultural, muy especial, y que quizás no sean muy conocedoras de la obra del escritor, o que la conocen sólo a través de traducciones.

Hemos elegido a Jaufré Rudel por ser uno de los trovadores más estudiados por la crítica y que es mencionado por muchos escritores de todos los

tiempos. Autor del *amor lejano*, su espacio vital y su espacio literario se confunden.

Los cuatro versos que ponemos a continuación ponen de manifiesto las diferentes maneras de acercarnos al mundo de este escritor a través de la traducción:

D'aquest amor suy cossiros
Vellan e pueys somphan dormen,
Quar lai ay joy meravelhos,
Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen...

El escritor Maalouf percibe el mensaje y lo traduce así:

Ton amour occupe mon esprit
Dans la veille et dans le songe
Mais c'est le songe que je préfère
Car dans le songe tu m'appartiens!

La traducción que damos a continuación es la de Martín de Riquer, un experto:

Este amor me trae cuitado cuando estoy despierto y después soñando cuando duermo; pues entonces tengo una alegría maravillosa, porque la gozo disfrutando y haciéndola disfrutar.

Nuestra propia traducción del texto original sería esta:

Este amor me preocupa
despierto y después soñando mientras duermo,
pues allí tengo una alegría maravillosa
porque yo la gozo haciéndola gozar.

Cualquiera de estas dos últimas traducciones nos acerca al texto. La traducción de Riquer nos sitúa en un espacio temporal, en la tercera se mantiene el espacio onírico señalado por el adverbio *lai*, y la primera nos aleja completamente de las palabras, pero no pierde el eje espacio-temporal. Recoge, eso sí, parte del dictado del texto original, pero elimina una parte muy importante del mensaje, no hay una adecuación entre la traducción y el texto.

Para que sea una traducción adecuada dice García Yebra que: «el traductor está obligado a conservar no sólo el sentido de un texto, sino su designación y también sus significados mientras la lengua terminal no le imponga

equivalentes que prescindan de los significados y hasta de la designación (nunca puede haber equivalentes que prescindan también del sentido)¹².

No queremos alargarnos más, volviendo al tema del espacio vemos cómo la mujer se mantiene o es mantenida en ciertos reductos, y que la traducción lo puede transcribir perfectamente sin alterar lo que el trovador ha querido decir. Por tratarse de una lengua antigua, a veces, se presta a interpretaciones, que pueden desvirtuar el sentido auctorial, como en el caso de estos versos de la Condesa de Día:

Ben volria mon cavallier
Tener un ser e mos bratz nut.

Las traducciones pueden llevarnos a equívocos, pues no es lo mismo *tener al amado desnudo entre sus brazos*, que *tenerle en sus brazos desnudos*, o cuando se confunde a la dama con el amor como consecuencia del género femenino que en aquella época tenía la palabra amor.

Una de las reglas de la traducción de cualquier traducción es la fidelidad íntegra, no sólo al texto, sino al contexto. Si la traducción se mantiene fiel al original será una buena traducción.

García Yebra pone de manifiesto qué es lo que debe decir una traducción para que sea buena. Y éstas son sus palabras: «decir todo lo que diga el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce»¹³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUTIÈRE, J. - SCHUTLZ, A.H., *Biographie des Troubadours*, A.G. Nizet, 1973.
 GARCÍA YEBRA, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 2 vol., 1982.
 RIQUEL, M. de, *Los trovadores*, Planeta, 3 vol., 1975.

¹² GARCÍA YEBRA, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 2 vol., pp. 38-39.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

L'ESPACE DANS LA PHRASÉOLOGIE: ANALYSE CONTRASTIVE FRANÇAIS-ESPAGNOL

M.^a PAZ CUBILLA ARRANZ
ASCENSIÓN SIERRA SORIANO
MIGUEL TOLOSA IGUALADA
Universidad de Alicante

INTRODUCTION

Les expressions figées (ou préfabriquées ou liées selon les terminologies) apparaissent fréquemment dans les productions écrites ou orales et elles sont extrêmement fréquentes par rapport aux phrases libres. Mais l'analyse contrastive français-espagnol de ce type de constructions reste encore à faire de façon systématique. C'est pourquoi cette étude d'une partie de cette phraséologie prétend être notre modeste contribution dans ce domaine si vaste et si difficile à appréhender. Dans cet article, nous présentons une analyse d'expressions métaphoriques spatiales, c'est-à-dire d'expressions d'origine spatiale (contenant des éléments spatiaux dans la construction libre) ou bien s'appliquant à un mouvement ou à un déplacement; nous en avons recensé plus de 900, la moitié environ, françaises, l'autre moitié, espagnoles, que nous avons traduites dans l'autre langue.

En premier lieu, nous analysons la composition des expressions de notre corpus. Après les avoir classées, nous en faisons une description comparée quantitative du point de vue lexical et syntaxique.

En deuxième lieu, nous comparons le sémantisme des expressions spatiales et les difficultés de traduction qu'engendrent les métaphores choisies dans chaque langue pour exprimer la même idée.

DESCRIPTION ET CLASSEMENT DES EXPRESSIONS SPATIALES

Les expressions de notre corpus

Ce travail ne prétend pas être exhaustif quoique le nombre d'expressions analysées soit déjà significatif; il ne peut nous amener qu'à une réflexion sur laquelle pourront se baser des recherches complètes ultérieures. Parmi les expressions, nous avons repéré exclusivement les locutions verbales, retenant pour *locution* le sens que lui confère G. Gross: «un groupe dont les éléments ne sont pas actualisés individuellement»¹; le verbe des locutions n'a pas de sujet fixé: de cette façon, nous rejetons les «phrases» c'est-à-dire les syntagmes verbaux dont le sujet est inamovible, du type: «ainsi va le monde!, c'est Byzance!». Finalement, les locutions verbales choisies constituent des expressions idiomatiques métaphoriques: le sens de l'expression ne correspond pas à la somme des sens de chaque élément.

Les critères de sélection de ces locutions verbales (ou «expressions» à partir de maintenant) sont les suivants: elles doivent inclure au moins une unité lexicale spatiale et / ou le sens global doit équivaloir à un phénomène spatial. D'après nos recherches, nous avons remarqué que le deuxième critère est très peu productif: à part quelques exceptions du type «se payer une toile» (aller au cinéma), dans lesquelles aucun terme n'est spatial, les expressions trouvées contiennent toutes au moins un verbe de lieu, un nom commun ou propre de lieu ou une préposition de lieu, éléments que nous allons étudier dans chaque langue mise en contraste.

Analyse lexicale des expressions spatiales

Les langues sont très riches en unités lexicales qui se rapportent aux données et aux phénomènes spatiaux. D'après Borillo «le langage nous montre que la façon la plus courante que nous avons de situer dans l'espace, est de rapporter la position de l'élément que l'on veut localiser —la cible— à celle d'un élément de référence que l'on choisit comme repère —le site—»². Si l'on précise la position de la cible par rapport au site, on a affaire à une localisation «statique», marquée essentiellement par les prépositions de lieu (qui apparaissent alors avec des verbes statiques tels que «être / estar»); si l'on considère le déplacement de la cible par rapport au site, c'est le verbe (et / ou la préposition) qui est l'élément principal dans cette relation spatiale dite «dynamique».

1 GROSS, G., *Les expressions figées en français*, Paris, Ophrys, 1996.

2 BORILLO, A., *L'espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 1998, p. IV.

Les noms en français et en espagnol

Borillo définit ainsi le lieu:

Un lieu tel qu'il apparaît à travers le langage est une portion de l'espace matériel dans lequel nous nous situons et nous évoluons. Il correspond à un fragment matériellement borné ou pas, d'un espace réel que nous percevons ou que nous pouvons nous représenter mentalement. Il ne s'agit pas de ce que l'on appelle l'espace géométrique mais d'un espace le plus souvent matérialisé par des entités, de nature solide, liquide ou atmosphérique, dans le cadre de référence que nous fournit notre monde terrestre.

Dans son acception la plus courante, un lieu est une entité matérielle fixe possédant des traits suffisamment définis pour qu'on puisse le rattacher à une catégorie³.

Les noms qui s'appliquent à ces lieux ainsi définis sont, dans les locutions verbales spatiales, aussi bien des noms propres que des noms communs.

Les toponymes français sont des noms de régions ou de villes «aller à Pampelune», de pays «faire des châteaux en Espagne», de rivières «franchir le Rubicon» et de noms de rue «faire la rue Michel», les plus fréquents étant les noms de villes, comme en espagnol d'ailleurs (où nous trouvons en plus des noms de rivières et de pays).

Les noms communs de lieu de notre corpus représentent des lieux terrestres, géographiques ou de l'espace extra-terrestre. Du tableau suivant, il ressort qu'il existe une grande coïncidence dans les deux langues, mais, bien que ces noms soient presque les mêmes, cela ne signifie pas que l'équivalent de traduction de l'expression contienne l'équivalent du nom de lieu. Les cas de convergence dans la traduction représentent une minorité.

3 *Ibid.*, p. 2.

	FRANÇAIS		ESPAGNOL	
nature	14 noms	fossé champ chemin mer désert sable montagne...	20 noms	charco terreno costa campo mar camino desierto...
constructions faites par l'homme	20 noms	pont puits four tour moulin...	15 noms	pajar monte casa altar puente...
espaces occupés par un objet	3 noms	arbre branche racine	7 noms	higuera viña rama iceberg raíces olivo viña
hyperonymes	11 noms	coin pays monde place lieu trou sortie espace ...	5 noms	mundo sitio lugar hueco vacío
espace extraterrestre	9 noms	soleil étoile nord nuage horizon atmosphère ombre ciel	17 noms	luna sol estrella norte cielo sombra nube
les éléments	4 noms	eau terre air feu	4 noms	agua tierra aire fuego

Les verbes

Les verbes de lieu représentent une partie très importante des verbes d'une langue. En français par exemple, Boons⁴ en a recensé 1553. Une soixantaine d'entre eux seulement figurent dans les expressions métaphoriques de notre corpus mais les deux tiers du corpus comportent un verbe de lieu aussi bien en français qu'en espagnol. Cependant, il faut distinguer trois types de verbes de lieu selon le type de relations envisagées entre le site et la cible, qui peuvent être statiques ou dynamiques.

Les relations statiques ou de localisation sont assurées essentiellement par un verbe statique («être / estar» par exemple) et une préposition de lieu.

Les relations dynamiques qui «rendent compte du fait spatio-temporel que représente le déplacement d'un objet considéré comme la cible par rapport à un repère jouant le rôle de site, celui-ci restant fixe ou pouvant lui-même se déplacer»⁵ sont assurées par des verbes de mouvement («courir, se promener»...) ou de déplacement («entrer, passer, aller»...), «le déplacement figurant un changement de lieu alors que le mouvement figure plutôt un changement de position ou d'état»⁶.

Dans les expressions françaises, les verbes les plus fréquents sont «aller, mettre et se mettre» pour les verbes de déplacement, «être» pour les verbes de localisation et parmi les verbes de mouvement il n'y en a pas qui soit plus utilisé que d'autres. Dans les expressions espagnoles, «estar» est le verbe statique le plus employé; «echar», suivi de «meter + poner» (qui équivalent à «mettre» en français) et «ir» le sont parmi les verbes de déplacement⁷.

4 BOONS, J.P., «Préliminaires à la classification des verbes locatifs: les compléments de lieu, leurs critères, leurs valeurs aspectuelles», *Linguisticae Investigationes*, IX: 2, 1985, pp. 195-267.

5 BORILLO, J.P., *op. cit.*, p. V.

6 LAUR, D., «La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement», *Langages. La couleur des prépositions*, 1992, p. 48.

7 Liste des verbes de déplacement:

—dans le corpus français: (44) aller, s'en aller, apporter, arriver, boire, coller, couler, crever, décrocher, descendre, disparaître, emmener, entrer, envoyer, foncer, filer, franchir, gravir, introduire, jeter, marcher, mener, mettre, monter, partir, passer, porter, quitter, ramener, rebrousser, reculer, revenir, sauter, se jeter, se lancer, se mettre, se retirer, sortir, suivre, tomber, tourner, trancher, venir, vider.

—dans le corpus espagnol: (25) andar, arrimarse, cruzar, echar, desaparecer, entrar, huir, hundirse, ir, lanzarse, llegar, llevar, mandar, meter, pasar, poner, salir, sacar, sentar, subir, tender, tirar, traer, venir, volver.

Liste des verbes de mouvement:

—dans le corpus français: (10) balayer, courir, creuser, danser, lâcher, lever, manger, bouger, planter, secouer.

Pour ce qui est *des autres verbes (verbes non locatifs)* employés dans les expressions, il y en a une plus grande variété en français qu'en espagnol (59 face à 40). On en retrouve d'ailleurs quelques uns dans les deux langues mais ils ne sont pas équivalents dans la traduction de l'expression en question: «ouvrir / abrir, vivre / vivir, dormir / dormir, dire / decir, demander / pedir, regarder / mirar, avoir / haber, prendre / coger, naître / nacer, prêcher / predicar, parler / hablar⁸. Le même verbe «hacer / faire» est le plus productif dans les deux langues.

Les prépositions

60% des expressions françaises et espagnoles contiennent des prépositions de lieu. Dans les autres compléments prépositionnels, n'apparaissent que trois prépositions, les mêmes dans les deux langues: «avec, sans, comme / con, sin, como» et dans très peu d'expressions.

Les prépositions simples statiques sont les plus fréquentes. Dans les expressions spatiales, nous trouvons «à, dans, sur, chez, en, devant, derrière, sous, entre, contre» en français et «en, a, sobre, bajo, entre» en espagnol Borillo qui les appelle «prépositions statiques et contextuellement dynamiques» explique cette plus grande fréquence d'emploi de cette manière:

La distinction statique / dynamique dans les prépositions spatiales n'est généralement pas marquée sur des bases morphologiques ou syntaxiques. L'ensemble des prépositions qui expriment une relation statique de localisation (prépositions positionnelles) peuvent, sous la même forme, participer

—dans le corpus espagnol (12) agarrar, bailar, barrer, borrar, bullir, pasear, rascarse, levantar, plantar, tender, tragar, enterrarse.

Liste des verbes statiques:

—dans le corpus français: (8) attendre, être, habiter, laisser, loger, rester, s'accrocher, s'enfermer.

—dans le corpus espagnol (5) dejar, estar, permanecer, quedar, ser.

8 La liste complète des verbes non locatifs dans les expressions sont:

—pour le français: avoir, bâtir, casser, chercher, clouer, connaître, couper, cracher, crier, débarrasser, demander dire, donner, dormir, éclairer, élire, éventer, faire, foutre, fumer, gagner, garder, gâter, jouer, lire, mourir, manquer, nettoyer, occuper, parler, pêcher, perdre, piquer, pisser, pleurer, prêcher, prendre, promettre, regarder, se cogner, se conduire, se croire, se prendre, se payer, se rincer, se taper, semer, sentir, tailler, tâter, tenir, tirer, tracer, traiter, travailler, trouver, vivre, voyoter.

—pour l'espagnol: abrir, ahogarse, batir, besar, buscar, cambiar, campar, clamar, coger, comulgar, creer, chupar, dar, decir, despedirse, dormir, edificar, escribir, guardarse, haber, hablar, hacer, herrar, jugar, ladrar, mantener, mirar, nacer, pedir, predicar, preparar, quitar, recetar, saber, tener, tocar, tomar, valer, ver, vivir.

à l'expression d'une relation dynamique de parcours ou de destination lorsqu'elles sont utilisées avec un verbe de déplacement⁹.

Nous pouvons donc employer la plupart des prépositions simples de localisation avec des verbes statiques ou avec des verbes dynamiques.

Par contre les prépositions simples dynamiques de notre corpus («de, pour, par» en français; «de, por, para, hacia» en espagnol) ne peuvent se coupler qu'avec un verbe de mouvement ou de déplacement.

De nombreuses études ont été faites sur la sémantique des prépositions de lieu. À Claude Vandeloise¹⁰ revient le mérite d'avoir été le premier à réaliser une étude systématique des prépositions françaises selon les principes de la linguistique cognitive. Quant à l'analyse quantitative, Borillo¹¹ recense plus de 250 prépositions composées sur environ 200 unités lexicales différentes en français, à côté des prépositions simples qui sont peu nombreuses mais les plus utilisées. Dans notre corpus d'analyse figurent toutes les prépositions simples du français et de l'espagnol, les plus fréquemment utilisées dans la construction d'une expression spatiale étant pour l'espagnol «en» suivi de «a», et pour le français de «à» suivi de «dans»; par contre, nous y avons repéré très peu de prépositions composées qui, en outre, constituent également peu d'expressions.

	PRÉPOSITIONS SIMPLES		PRÉPOSITIONS COMPOSÉES	
	français	espagnol	français	espagnol
prépositions statiques	à (70) dans (52) sur (33) sous en entre chez contre derrière devant	en (85) a (52) sobre bajo entre	à la place de au bord de au pied de au coin de sur le dos de de l'autre côté de	por encima de debajo de fuera de del lado de
prépositions dynamiques	de pour par	por (34) de (30) hacia para	par-dessus de chez	de... en

9 BORILLO, J.P., *op. cit.*, p. 48.

10 VANDELOISE, C., *L'espace en français: sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986.

11 BORILLO, J.P., *op. cit.*

Dans le tableau suivant, nous indiquons et classons les prépositions de notre corpus et nous mettons entre parenthèses le nombre d'expressions dans lesquelles apparaissent les prépositions simples les plus fréquentes.

Il est intéressant de constater que les deux langues fonctionnent de la même façon et utilisent un système comparable de prépositions locatives dans les expressions spatiales imagées, mais que, par contre, la fréquence d'emploi des prépositions simples diffère. Le français utilise 70 fois la préposition «à», 52 fois «dans» et 33 fois «sur», alors que l'espagnol préfère «en» dans 85 cas, «a» dans 52 cas, et «sobre», par contre, n'apparaît que 3 fois.

Analyse syntaxique des expressions spatiales

EXPRESSIONS SPATIALES			FRANÇAIS	ESPAGNOL
NOMS LOCATIFS	NOM PROPRE 6,88 % / 4,2%	+ Verbes Locatifs + autres Verbes + Prépositions de Lieu Sans préposition	4,4% 2,5 4,8 2,08	3,5% 3,98 3,2 80,9
	NOM COMMUN DE LIEU 35,6 % / 88,3%	+ Préposition de Lieu + Prépositions AVEC/ SANS Sans préposition (Objet Direct) + d'autres prépositions (Objet Indirect / Cplt du nom) + COMME (Comparaison)	10,4 0,4 27,97 5,6 2,29	56,9 1,87 21,77 5,3 2,1
VERBES	LOCATIFS 61,79 % / 68,38%	+ Préposition de Lieu + Nom Commun de Lieu Sans préposition	46,13 10,65	54,8 13,5
	AUTRES VERBES 38,2 % / 31, 62%	+ Préposition de Lieu + Nom Commun de Lieu (Objet Direct) + Nom Commun de Lieu (Cplt du Nom) + Nom Commun de Lieu (Comparaison)	10,2 17,32 5,6 2,08	6,08 10,07 3,28 1,2
		PRÉPOSITIONS DE LIEU		56,33%

Après avoir dégagé un ensemble d'éléments appartenant à différentes catégories grammaticales (verbes, noms, prépositions) qui font partie du lexique spatial de par leur valeur sémantique, nous analysons les différentes combinaisons syntaxiques qu'ils établissent entre eux, afin de comparer quelles sont les relations de localisation spatiale et les phénomènes de mouvement qui apparaissent dans les expressions spatiales en français et en espagnol, avant d'en arriver (dans notre deuxième partie) à l'étude de l'usage figuré de ces termes et de ces structures.

Le tableau antérieur recueille toutes les données concernant les éléments qui constituent des expressions de notre corpus. Les pourcentages sont donnés en fonction du nombre total des expressions recensées en français (479) et en espagnol (427).

Les structures des expressions spatiales étudiées proviennent toutes de combinaisons libres d'unités lexicales qui n'ont connu aucun changement grammatical depuis leur création. Du point de vue syntaxique, elles sont donc tout à fait régulières et ne conservent aucun vestige d'un état antérieur de la langue comme cela se produit dans d'autres types d'expressions métaphoriques. Il y a par ailleurs deux structures qui sont les plus représentatives et les plus courantes en français et en espagnol:

a) Verbe locatif plus complément circonstanciel de lieu:

N0 VLoc (N1) PrépLoc NLoc2

Cette structure peut introduire ou non un autre nom, complément d'objet direct (N1):

—Exemples en français:

envoyer (qq'un) dans l'autre monde / mandar (a alguien) al otro mundo
mener (qq'un) à bon port / llevar a buen puerto (a alguien)
être dans la danse / estar en el ajo
être dans la lune / estar en la luna
jeter (qq'un) sur le pavé / echar (a alguien) a la calle

—Exemples en espagnol:

ir por mal camino / être sur la mauvaise pente
mandar al infierno / envoyer au diable
sacar (a alguien) de sus casillas / faire bondir (qq'un), mettre (qq'un)
hors de soi
estar en la gloria / être au septième ciel
estar en un callejón sin salida / être dans une impasse

b. Verbe non locatif plus nom locatif complément d'objet direct:

N0 V NLoc1

—Exemples en français:

couper les ponts / romper relaciones
 faire son chemin / abrirse camino
 faire le mur / saltar la tapia

—Exemples en espagnol:

hacer la calle / faire le trottoir
 tener estrella / avoir de la chance
 ver las estrellas / voir les trente-six chandelles

Les traductions équivalentes de ces expressions nous montrent que la correspondance de structures dans les deux langues est pratiquement exacte d'une langue à l'autre. La différence la plus importante est due, nous le verrons, aux propriétés sémantiques du nom locatif utilisé dont le choix fera varier, par conséquent, l'image employée dans l'une et l'autre langue.

La divergence la plus claire ne réside donc pas dans le type syntaxique de la structure de l'expression mais dans l'emploi particulier d'éléments lexicaux dans cette structure. Ainsi, on trouve des verbes locatifs suivis d'une préposition de lieu ou d'un nom de lieu dans des proportions semblables en français et en espagnol; par contre, il se produit une très grande disproportion lorsqu'il y a un nom commun de lieu et une préposition de lieu en même temps dans la structure: 56,9% du corpus espagnol contiennent les deux éléments, mais seulement 10,4% en français (il est vrai néanmoins que 88,3% des expressions espagnoles recensées incluent un nom commun de lieu pour 35% seulement en français).

L'EMPLOI FIGURÉ DES EXPRESSIONS SPATIALES

Les expressions de lieu que nous étudions proviennent d'une combinaison libre d'unités lexicales dont l'une au moins s'applique à un phénomène spatial, mais elles sont toutes imagées (leur sens n'est pas compositionnel): les locuteurs en font donc toujours un usage figuré.

Domaine spatial

Malgré le nombre important de verbes locatifs, il semble que le locuteur ait eu besoin d'inventer des locutions verbales locatives imagées, synonymes de certains verbes locatifs de déplacement essentiellement (s'enfuir, courir,

partir...). En français, ces locutions représentent presque 20% de notre corpus. En général, elles contiennent un verbe locatif.

Lorsque leur sens est celui d'un verbe de déplacement ou de localisation, leur structure est toujours: N0 V N1, c'est-à-dire transitive directe.

—Pour les verbes de déplacement, par exemple, au lieu de dire «partir», nous avons:

jouer des flûtes / poner pies en polvorosa
mettre les bouts / tomar el portante
débarrasser le plancher / ahuecar el ala
lever l'ancre / levantar anclas
prendre le large / largarse

—Pour les verbes de localisation statique, par exemple, pour «être couché», on a: «garder la chambre / guardar cama».

Quand il s'agit d'un verbe de mouvement, les expressions incluent une préposition de lieu. Par exemple:

des expressions synonymes de «voyager» sont:
être toujours par voies et chemins / ir siempre de aquí para allá,
être toujours sur les quatre chemins / estar siempre en la carretera

C'est dans ce cas qu'il existe le plus grand pourcentage d'équivalences exactes dans la structure des expressions. Toutes les locutions sont traduites en espagnol par une locution de même structure (sans préposition ou avec une préposition de lieu). Pour ce qui est des images, elles se correspondent également dans la plupart des cas.

Description de l'être humain

Cette équivalence de structure et d'unités spatiales utilisées disparaît totalement lorsqu'il s'agit de décrire le caractère d'une personne:

aller à Cracovie / mentir como un sacamuelas
faire battre des montagnes / ser un cizañero
raser les murs / pasar desapercibido (discretion)
piquer un soleil / ponerse colorado (timidité)

Ces expressions ne sont pas très nombreuses (4,5%) mais constituent un défi pour les traducteurs car ils doivent non seulement comprendre le sens littéral de l'expression-source pour définir l'expression imagée mais aussi trouver l'image correspondante utilisée dans la langue-cible. Les images

employées acquièrent une originalité extrême et par là-même une liberté structurale qui les rendent différentes d'une langue à l'autre:

- lorsqu'on veut dire de quelqu'un qu'il est un peu fou, nous avons:
avoir une araignée au plafond / faltarle un tornillo
yoyoter de la toiture / írsele a uno la olla
- lorsqu'il s'agit de caractériser son état d'âme ou d'esprit:
- descendre la pente / ir de capa caída
remonter la pente / ver la luz

Ces expressions locatives pour qualifier l'intellect d'un homme représentent 6,2% du total. Parfois aussi (dans 6,5% des cas), on a recours à l'exagération pour souligner un trait de caractère ou un état de l'être humain dont on parle; l'expression locative acquiert alors une nuance d'intensité rendue par la structure comparative. On retrouve cette construction dans la langue-cible pour la moitié des cas seulement et elle n'est pas toujours constituée d'un élément lexical locatif (verbe, préposition ou nom):

être vieux comme les rues / ser más viejo que Matusalén
boire comme un trou / beber como una esponja, como un cosaco
être volé comme dans un bois (comme au coin d'un bois) / ser des-
plumado
passer comme une lettre à la poste / pasar sin pena ni gloria

Comportements de l'être humain

Attitudes temporaires

Les expressions qui expriment l'état temporaire d'une personne dans une situation donnée se construisent le plus souvent en français avec le verbe «être» suivi d'une préposition locative introduisant un complément de lieu. Elles représentent 18% du total et elles sont en général traduites par des expressions espagnoles de même construction (avec le verbe «estar»):

être dans les nuages / estar en las nubes
être dans la lune / estar en la luna
être dans les limbes / estar en el limbo
être au septième ciel / estar en la gloria
être (danser) sur la corde raide / estar en la cuerda floja
être (danser) sur un volcan / estar sobre un volcán
être dans le pétrin / estar en un atolladero

être au pied du mur / estar con la soga al cuello
être dans la danse / estar en el lío
être dans le bain / estar en el ajo
être entre l'enclume et le marteau / estar entre la espada y la pared
être dans le creux de la vague / estar en horas bajas

Il est plus rare de trouver des expressions avec d'autres verbes telles que:

avoir pignon sur rue / tener una buena posición
vivre dans une tour d'ivoire / vivir en una torre de marfil,

ou des expressions contenant un nom propre dont l'image très bariolée se défait en passant d'une langue à l'autre car le toponyme français n'est pas traduit par un toponyme espagnol:

loger rue du Croissant / ser un cornudo
aller en Cornouailles / ser un cornudo

Relations avec les autres

Certaines expressions françaises (22%) indiquent un comportement de l'agent qui provoque l'action ou l'état (mentaux ou physiques) d'une autre personne. Elles n'ont pas toujours d'équivalent spatial en espagnol et dans ce cas, les images disparaissent en espagnol:

mettre à quelqu'un le marché dans la main / obligar a alguien a hacer algo

ou changent:

faire bon marché de quelque chose / hacer poco caso de, tener en poca estima
faire une sortie contre / poner verde a alguien, poner alguien de vuelta y media
faire un pont d'or à quelqu'un / ofrecer el oro y el moro a alguien por un trabajo

Lorsque le verbe est un verbe locatif («laisser, mettre, jeter...»), le verbe espagnol (bien que différent du verbe français) est aussi, en général, de lieu:

laisser quelqu'un dans l'ombre / dejar a alguien en un segundo plano
mettre au piquet / poner de cara a la pared

occuper le devant de la scène / estar en primer plano
 remettre à sa place / ponerlo en su sitio
 sortir des sentiers battus / ir por libre
 clouer au pilori / poner en la picota
 coller au mur / pasar por las armas
 jeter un pont / tender un puente, echar un cable
 renvoyer l'ascenseur / devolver la pelota, pagar con la misma moneda,
 devolverle el favor
 se mettre sur le chemin de quelqu'un / cruzarse en su camino

Il existe néanmoins quelques exceptions telles que par exemple:

tomber sur le dos de quelqu'un / darle su merecido
 mettre en boîte / tomar el pelo

Comportements affectifs

L'affectivité est rendue fréquemment par l'exclamation dans les échanges verbaux entre deux interlocuteurs. Les expressions spatiales françaises qui rendent compte des émotions du locuteur à un moment donné représentent 5% du total.

Ce groupe inclut:

- des menaces:
 - * attendre à la sortie (je t'attends à la sortie!) / ¡te espero a la salida!
 - * débarrasser le plancher (débarrasse-moi le plancher!) / ¡lárgate!
- des lamentations:
 - * sortir de l'auberge (on n'est pas sortis de l'auberge!) / ¡y lo que nos queda!
- des marques d'incrédulité:
 - * tomber de la lune (d'où est-ce que tu tombes? de la lune?) / ¿vives en este mundo?
- et surtout des insultes provoquées par l'indignation:
 - * aller à Pampelune, aller se faire voir, aller se faire voir ailleurs, aller se faire voir chez les Grecs, va voir ailleurs si j'y suis, aller se faire foutre, envoyer au diable, envoyer sur les roses / ir a freir espárragos, a tomar viento, a tomar viento fresco
 - * ne pas être de son rayon (ce n'est pas ton rayon!) / ¡a ti, ni te va ni te viene!
 - * ne pas l'emporter au paradis (tu ne l'emporteras pas au paradis!) / ¡ya me las pagarás!

La spontanéité de ces exclamations interjectives augmente leur idiomatisme et par conséquent les difficultés de traduction si le traducteur n'est pas familiarisé avec les unités phraséologiques utilisées dans le lexique oral de la langue-cible.

Types de comportements mentaux

Finalement, des expressions incluant des verbes locatifs (la moitié de ces expressions) peuvent servir à décrire notre façon d'agir. Dans ce cas-là, les équivalents de ce type d'expressions sont également des expressions avec des verbes locatifs en espagnol:

ne pas y aller par quatre chemins / no andarse con rodeos, por las ramas
ne pas y aller avec le dos de la petite cuillère / no andarse con chiquitas
aller droit au but / ir directo al grano
y aller sur la pointe des pieds / andar de puntillas, medir sus pasos
faire venir l'eau à son moulin / barrer para casa, arrimar el ascua a su sardina
tomber de Charybde en Scylla / salir de Guatemala y meterse en Guatepeor
gravir son calvaire / sufrir un calvario, llevar su cruz
monter à l'arbre / entrar al trapo
être sur la mauvaise pente / andar por mal camino
être sur une pente glissante, dangereuse, savonneuse / andar por, estar en terreno resbaladizo
crever le plafond / ir demasiado lejos, pasarse tres pueblos.
se jeter à l'eau / tirarse a la piscina

Il est intéressant de constater que les expressions qui incluent des verbes suivis d'un complément circonstanciel de lieu (qu'elles soient comme les antérieures construites avec un verbe locatif ou qu'elles le soient avec d'autres verbes, par exemple: «bâtir sur du sable / moverse en terreno pantanoso, en arenas movedizas; pêcher en eau trouble / pescar en río revuelto») sont traduites par des locutions espagnoles ayant également une préposition de lieu («en, entre, a...») et / ou un nom commun locatif.

Ce sont ces noms de lieu qui, en changeant dans la langue-cible, changent aussi l'image-cible.

Par contre, les quelques expressions dont la structure est: N0 V NcLoc ont un équivalent espagnol avec la même structure, le nom de lieu étant complément d'objet direct. Dans ce cas, le nom commun ne fonctionne pas comme l'élément perturbateur qui empêche la correspondance des images dans les langues. Au contraire, très souvent, la même image est conservée dans la langue-cible.

demander la lune / pedir la luna
 faire des châteaux en Espagne / hacer castillos en el aire, de naipes
 franchir le Rubicon / cruzar el Rubicón
 faire son chemin / abrirse camino
 faire une montagne de quelque chose / hacer una montaña, un mundo de
 prendre la tangente / irse por la tangente
 prendre le ciel à témoin / poner al cielo por testigo
 tâter le terrain / tantear el terreno
 garder les dehors / guardar las apariencias
 faire le lit de quelqu'un / preparar el terreno

Ce type d'expressions est assez courant puisqu'elles constituent 18% de notre corpus.

Référence à un événement

La grande majorité des expressions locatives étudiées s'appliquent à décrire un être humain (ses émotions, son intellect, ses sensations) et surtout ses comportements mentaux. Mais nous devons mentionner quelques locutions (4,5%) qui font référence à un phénomène, à l'état d'une chose, d'un processus, d'un projet, d'une situation, etc.

Dans tous les cas, on retrouve dans les deux langues l'une des unités locatives et, bien que l'image varie souvent, on peut déduire le sens final (codé généralement) de l'expression par le sémantisme littéral des différents constituants.

être (tomber) dans l'eau / quedarse en agua de borrajas (ne pas se réaliser)
 avoir anguille sous roche / haber gato encerrado (se produire quelque chose de louche)
 ne pas tenir la route / no tener ni pies ni cabeza, no tenerse en pie (quelque chose est mal fait)
 mettre un projet au frigidaire / poner en lista de espera (laisser en attente)
 courir les rues / no ser nada del otro mundo (être quelque chose de courant)
 être comme le soleil aux aveugles, être un cautère sur une jambe de bois / ser la carabina de Ambrosio (être quelque chose d'inutile)

CONCLUSION

L'étude de notre corpus nous a donc amenés aux observations suivantes:

— Du point de vue lexical, les catégories grammaticales des expressions nous ont permis de repérer un ensemble d'unités lexicales faisant partie des catégories du nom, de la préposition et du verbe locatifs. Ces expressions peuvent être composées d'une ou de plusieurs de ces unités qui sont toujours

des mots courants du lexique. En fait, les expressions se forment autour d'un petit noyau de termes locatifs que l'on retrouve dans les deux langues.

— Du point de vue syntaxique, les expressions conservent la régularité des combinaisons libres qui les composent à l'origine et l'analyse des deux corpus révèle la même productivité de deux structures essentiellement: verbe (locatif ou non) + objet direct, et verbe (locatif ou non) + préposition locative + nom locatif.

— Du point de vue sémantique, il est fait un usage figuré de ces expressions, très semblable également dans les deux langues mises en contraste. Ou bien elles s'appliquent au domaine spatial ou bien elles représentent le monde sensible: d'une part, elles décrivent le caractère de l'être humain (ses émotions, ses sentiments), sa façon de penser (l'intellection) ou exceptionnellement son physique («avoir un œil à Paris et l'autre à Pontoise»); d'autre part, elles font allusion à ses comportements mentaux (rapports avec les autres ou avec soi-même, état mental ou émotionnel). Certaines d'entre elles font aussi référence à des phénomènes, mais leur petit nombre nous permet de conclure, cependant, que la plupart des expressions spatiales font référence aux comportements humains. La correspondance exacte des images d'une langue à l'autre est minoritaire à cause de l'emploi, en général, d'un nom de lieu différent en français et en espagnol. Néanmoins, il est intéressant de constater la correspondance des structures (celles des combinaisons libres originales) et de l'utilisation d'unités lexicales locatives dans tous les cas; c'est-à-dire que la langue française et la langue espagnole ont recours au même domaine lexical (celui de l'espace) pour caractériser, dans les expressions figées, tout ce qui fait allusion au monde sensible de l'être humain. Dans la douzaine de domaines différents que nous avons analysés au cours de nos recherches sur la traduction de la phraséologie, celui-ci (celui des expressions d'origine spatiale) est, il nous semble, le cas le plus clair d'idiomaticité métaphorique partagée entre deux langues.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOONS, J.P., «Préliminaires à la classification des verbes locatifs: les compléments de lieu, leurs critères, leurs valeurs aspectuelles», *Linguisticae Investigationes*, IX: 2, 1985, pp. 195-267.
- «La notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs», *Langue Française*, n° 76, 1987, pp. 5-40.
- BORILLO, A., *L'espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 1998.
- CORPAS PASTOR, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
- GONZÁLEZ REY, I., *La phraséologie du français*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- GROSS, G., *Les expressions figées en français*, Paris, Ophrys, 1996.
- GUILLET, A., *Les verbes locatifs transitifs*, Genève, Droz, 1991.
- GUILLET, A. - LECLÈRE, C., *La structure des phrases simples en français*, Genève, Droz, 1992.
- LAMIROY, B., *Les verbes de mouvement en Français et en Espagnol*, Amsterdam, John Benjamins Publishing B.V., 1983.
- «Les verbes de mouvement, emplois figurés et extensions métaphoriques», *Langue Française*, n° 76, 1987, pp. 41-58.
- LAUR, D., «La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement». *Langage. La couleur des prépositions*, 1992, pp. 47-67.
- SABLAYROLLES, P., *Sémantique formelle de l'expression du mouvement*, Toulouse, Université Toulouse III, 1995.
- VANDELOISE C., *L'espace en français: sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986.
- *Langages. La couleur des prépositions*, n° 110, 1993.

**LES TRADUCTIONS ET LES LIVRES
FRANÇAIS POUR LA JEUNESSE AU DÉBUT
DU XIX^e SIÈCLE EN ESPAGNE.
LE CATALOGUE DE MALLÉN & SALVÁ
(VALENCIA, 1819)**

*Brigitte Lépinette
Universitat de València*

PRÉSENTATION

Faut-il répéter que la connaissance des lectures précises faites par certains groupes sociaux dans un pays déterminé est une donnée hautement intéressante pour l'histoire des mentalités comme pour celle des idées et de la culture dans ce même pays? De ce point de vue, les historiens du livre ont étudié les contenus des bibliothèques et des archives —c'est le cas des travaux classiques, en France, d'Henri-Pierre Martin¹ portant sur le XVIII^e siècle ou, en Espagne, du monumental répertoire de F. Aguilar Piñal² concernant le XVIII^e—. Ces bibliographes et historiens du livre se sont aussi attachés à la recherche et à l'interprétation des catalogues des bibliothèques privées —c'est le cas, cette fois, de Daniel Roche³, par exemple et entre autres, et dans un domaine plus proche et plus directement lié aux préoccu-

1 MARTIN, H.P., *Livres, pouvoir et société au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Droz, 1969, [rééd. 1999].

2 AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1992.

3 ROCHE, D., *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988.

pations de la présente étude, celui de Genaro Lamarca⁴ sur les inventaires de livres dans les bibliothèques privées à Valence.

Dans la même optique, la connaissance des catalogues de librairie que les commerçants distribuèrent à leurs clients sont aussi des objets au premier chef intéressants pour les bibliographes et les historiens. Cependant, ils sont tout aussi utiles pour qui veut connaître la réception de certains livres en langue étrangère et celle de leurs traductions. Ainsi, ces catalogues de librairie permettent de savoir quels textes étrangers ont été offerts à des clients en traduction ou, au contraire, lesquels d'entre eux l'ont été directement en langue originale. De la sorte, s'ils apportent des données sur la circulation des livres d'un pays à l'autre dans une optique bibliographique mais également économique et sociale (i.e. concernant les circuits de vente et les types de lecteurs pouvant acquérir des œuvres), ils renseignent aussi sur la réception des œuvres, d'un point de vue, cette fois culturel, en rapport avec la transmission de l'information qu'elles véhiculent à travers les frontières, en particulier de celle des idées et de la science. Finalement, ces catalogues de librairie permettent aussi de dessiner le profil culturel de lecteurs d'œuvres données, de leurs intérêts et de leurs goûts.

C'est sous cet angle que, dans cette communication, nous nous intéresserons au catalogue de Mallen & Salvá⁵ et que nous nous arrêterons, dans celui-ci, à l'ensemble des œuvres destinées à la jeunesse. Cette présentation, précisons-le, ne concernera qu'une partie de l'étude plus vaste que nous avons réalisée, d'abord, sur ce catalogue de Mallen & Salvá de 1819, ensuite, sur d'autres catalogues de cette première moitié du XIX^e siècle.

LE CATALOGUE DE MALLEN & SALVÁ

Carola Reig⁶ qui a étudié en détail la vie et l'œuvre de Vicente Salvá —polygraphe et en même temps libraire établi d'abord à Valence puis à Londres et Paris puis de nouveau à Valence— pourtant n'a pas pris en compte les contenus des catalogues que publièrent d'abord Vicente Salvá et son beau-

4 LAMARCA, G., *La cultura del libro en la época de la Ilustración. Valencia 1740-1808*, Edicions Alfons el Magnànim, Generalitat Valenciana, 1994.

5 MALLEN & SALVÁ, *Catálogo de varios libros y otros artículos, con los precios a que se hallan en venta en el almacén de Mallen, Salvá y Cia de Valencia*, Valencia, en la imprenta de Estévan, 1819. (BUV, F 10/103).

6 REIG, C., *Vicente Salvá, un valenciano de prestigio internacional* Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo/CSIC, 1972.

frère Mallén (1819)⁷ et plus tard, le même Salvá et son propre fils Pedro. Elle a simplement renvoyé pour ces catalogues à A. Rodríguez Moñino⁸ qui a retracé l'histoire de ces derniers. Selon ce chercheur, Mallén aurait d'abord publié un catalogue en 1797. Ledit catalogue présentait les œuvres classées thématiquement et réservait 56 pages de livres «en idioma francés». Le fait montrerait que ce libraire avait dans ses fonds, depuis déjà quelques temps, un certain nombre de volumes en langue française et de fait, un nombre non négligeable de livres aux dates d'édition déjà anciennes —continueront à être présents dans le catalogue de 1819, ici étudié. Toujours selon Rodríguez Moñino⁹, ce catalogue de 1799 sera suivi d'un *Suplemento de libros en francés y en italiano* qui se trouveront à la librairie Mallén. Le libraire valencien aurait été associé durant de nombreuses années à un autre libraire —de nom Bérard— français si nous en jugeons par son nom, ce qui explique que la même année, les clients de Mallén reçoivent, en plus d'un catalogue de 160 pages par ordre alphabétique d'auteurs, un «cataloguito redactado en francés en el cual las obras van clasificadas por materias: historia, viajes, teatro, poesía, obras varias y novelas»¹⁰. Toujours selon le bibliographe¹¹, il apparaît en 1817 une autre liste de livres en espagnol, latin, français et italien. Par la suite, des catalogues seront édités par Mallén, Salvá & Cía pendant trois ans de suite (1818, 1819, 1820), celui de 1819 étant l'œuvre dont nous nous occuperons maintenant.

7 Cf. *ibid.*, pp. 53-4. Cette chercheuse donne la date d'un catalogue de 1817, la reprenant de Rodríguez Moñino 1966 mais le catalogue que nous étudions ici est de 1819. Cf. *Catálogo de varios libros y otros artículos, con los precios a que se hallan en venta en el almacén de Mallén, Salvá y Cía de Valencia*, Valencia, en la imprenta de Estévan, 1819 (BUV, F 10/ 103). Un second catalogue se trouve à la BHV —*Catálogo de los libros modernos la mayor parte españoles y de algunos otros artículos que se hallan de venta en la librería española de los SS. D. Vicente Salvá e Hijo establecida en París en la Calle de Lille, n° 4*, París, Imprenta de Bacquenois, Calle Cristina n° 2, 1836 (BHV Salvá B-2 / 192)— nous semble plus difficilement utilisable car —problème qu'a également rencontré G. Lamarca, *op. cit.*, dans son inventaire des bibliothèques— les titres des œuvres sont toujours en espagnol, même quand il existe de fortes possibilités pour qu'il s'agisse d'œuvres en français. Nous ne savons pas quand il s'agit réellement de traductions. Cependant, le catalogue apporte une information au moins sur la présence de certains auteurs français en Espagne.

8 RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Historia de los catálogos de librería españolas, 1661-1840: estudio bibliográfico*, Madrid: [s.n.], 1966, Valencia, Artes Gráficas Soler, BUV BH B-04/170.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p.75.

11 *Ibid.*

Mallen, Salvá y Cía de Valencia consignèrent dans leur catalogue de 1819 plus de 1700 titres dont 265 correspondent (a) à des livres en langue française (133 livres) ou (b) à des œuvres françaises traduites de cette langue en espagnol (132 livres). Pour permettre de mieux évaluer cet ordre de grandeur, nous dirons que M.A. Aragón¹² qui a exploré la *Gaceta de Madrid* durant les années 1790-1799 et y a relevé les notices de livres français traduits qui parurent au cours de ces neuf années, est arrivée, du point de vue quantitatif, à un total de 314 livres traduits du français (p. 32). Le catalogue de Salvá, dont les fins étaient purement commerciales, nous permet donc —comme nous l'avons dit plus haut— de connaître en détail ce qu'un libraire espagnol offrait à ses contemporains en 1819, tant dans le domaine du livre en français que dans celui du livre traduit de cette langue. Cependant, s'il nous fournit des données sur ce que les Espagnols lisaient —ou au moins achetaient venant de France—, il ne faut peut-être pas perdre de vue que Mallen & Salvá pouvait avoir un catalogue peut-être *plus français* que d'autres libraires, étant donné son association avec un commerçant de ce pays.

LES LIVRES EN FRANÇAIS ET TRADUITS POUR LA JEUNESSE DANS MALLÉN & SALVÁ 1919

Les livres moraux traduits et en langue française

Les livres traduits du français et destinés à la jeunesse sont en nombre comparativement important dans le catalogue de Salvá, si nous mettons ce chiffre en rapport avec les livres de même domaine dans l'étude déjà prise comme référence¹³. Dans ce dernier cas, nous observons, pour cette catégorie précise, une différence à faveur du catalogue de Salvá 1819: Aragón a relevé 9 titres sur un ensemble de 314 (2.8 %) alors que Mallen & Salvá a offert à ses clients 26 titres pour la jeunesse (dont 15 traduits et 11 en français) sur un total de 265 titres traduits ou en langue française. La proportion de livres traduits et en langue française chez Mallen & Salvá est donc approximativement de 10%. Signalons que le répertoire de Paula Demerson¹⁴ qui envisage la même période qu'Aragón 1992 et n'est pas très

12 ARAGÓN, M.A., *Traducciones de obras francesas en la Gaceta de Madrid en la década revolucionaria (1790-1799)*, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1992.

13 *Ibid.*

14 DEMERSON, P., *Esbozo de biblioteca para la juventud ilustrada*, Oviedo, Cátedra Feijoo Universidad/Ayuntamiento, 1976.

éloigné, par les dates prises en compte, de celle de Mallen & Salvá, comprend 222 entrées correspondant toutes à des livres que cette chercheuse a considérés pour la jeunesse mais qui incluent aussi bien traductions qu'ouvrages directement rédigés en espagnol. Cependant, son critère s'avère souvent trop accueillant et certains des titres cités dans cette liste nous semblent être destinés à un public large et non à celui qu'elle mentionne dans son titre¹⁵. Cette observation permet déjà une première hypothèse: une partie de la clientèle de Salvá pourrait être composée de pères de familles cultivés, soucieux de l'éducation de leurs fils mais aussi de leurs filles (aspect qui est ici pertinent et que nous commenterons plus bas).

Dans l'ensemble des livres en langue française du domaine qui nous intéresse —l'éducation et l'instruction—, il n'est pas rare de voir figurer dans le catalogue de Mallen & Salvá, des éditions françaises d'œuvres dont il existait aussi une version espagnole. Cet aspect est intéressant, montrant qu'il existait une demande spécifique d'œuvres en langue française. Par exemple, dans cet ensemble de livres en français, nous trouvons Madame de Genlis¹⁶ avec, dans son texte français, *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation: contenant tous les principes relatifs aux trois différens plans d'éducation des princes, des jeunes personnes et des hommes*¹⁷, alors qu'il existait déjà une traduction faite par Bernardo M^a Calzada en 1792¹⁸. Comme le montre la présentation de la traduction de Locke dans la *Gaceta de Madrid*¹⁹, Madame de Genlis était considérée en Espagne disciple du philosophe anglais:

Educacion de los niños: obra escrita en inglés por Locke y traducida para mayor instruccion de los ayos y padres de familia. El nombre bien conocido y celebrado del autor, el objeto tan interesante de la obra, y los elogios que ha merecido de los sabios hacen superfluo los muchos que se pudieran hacer de ella.... Para conocer su mérito basta decir que Richardson, la

15 Il suffit que nous citons par exemple (et sans aucune visée exhaustive), MARSOULLIER DES VIVETIERES, B.J., *El contrato anulado, comedia en un acto y en prosa*, Madrid, 1802; ABBÉ MAYDIEU, *El hombre honrado o Memorias del Vizconde de... obra escrita en francés en 1781*, Madrid, 1788; VOLTAIRE, *Viaje imaginario de Micromegas*, Madrid, J. Herrera, 1786; ZAVALA Y ZAMORA, G., *El triunfo del amor y de la amistad*, Madrid, Fontebro y Compañía, 1804; etc.

16 Genlis, Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (1746-1830).

17 [1e éd. 1782], le catalogue offre l'édition de 1804.

18 CALZADA, B.M^a., *Adela y Teodoro o Cartas sobre la Educacion*, Madrid, Imprenta Real (2 vols.), 1792.

19 *Gaceta de Madrid*, 2 février 1798, p. 124.

Condesa de Genlis y otros que han escrito posteriormente sobre este importante objeto, han tenido que aprovecharse de sus máximas y doctrina...²⁰.

La première édition de la version espagnole de *Adèle et Théodore* (*Las cartas sobre educación, ó Adela y Teodoro*) fut présentée dans *La Gaceta de Madrid*²¹, cité dans ce cas par Aragón qui affirme que: «Hacer elogio de la bondad de la obra fuera ocioso, cuando la aceptación pública ha acreditado su mérito y utilidad»²².

Sans entrer dans l'analyse des raisons de cette 'acceptation publique' en Espagne —les idées de *vertu* et de *sensibilité* y sont sans doute pour beaucoup²³, nous soulignerons que Genlis s'inscrit en contrepoint de l'*Emile* de J. J. Rousseau, ami admiré pour son talent, et, en même temps, fortement critiqué pour le caractère immoral de ses *Confessions* par:

Quelques partisans zélés de Rousseau, m'ont reproché de n'avoir pas assez loué *Emile*. Avant que ces lettres parussent, j'avois une opinion bien différente, je craignois qu'on ne m'accusât au contraire de n'avoir point assez critiqué un livre si répréhensible à tant d'égarés; et, en effet, je ne me sentois pas au fond du coeur entièrement exempte d'impartialité pour un homme, qui, malgré ses défauts, ses torts et ses égaremens, possédoit des talens si supérieurs et des qualités si attachantes. Rousseau aimoit et connoissoit parfaitement les enfans; il méprisoit sincèrement l'intrigue et la cabale; il dédaignoit les prôneurs, espèce de gens si facile à gagner quand on veut bien perdre beaucoup de tems, surmonter beaucoup

20 Cf. *Las Veladas de la Quinta ó Novelas é historias sumamente útiles para que las madres de familia, á quienes las dedica la autora, puedan instruir á sus hijos, juntando la doctrina con el recreo ...escritas en francés por la Señora (alias) Condesa de Genlis; Traducidas al castellano por Don Fernando de Guilleman...* (1788-1791), Madrid, Imprenta de Manuel Gonzalez..., (+1791), ou *Los anales de la virtud: parte iii del curso de educacion / Que Escribio en Francés la Condesa de Genlis, Vertidos al Castellano por... Bernardo Maria de la Calzada*, Madrid, Imprenta Real, 1792. Madame de Genlis sera encore éditée en espagnol à plusieurs reprises au cours du XIXe siècle: par exemple, à Valence. *Las madres rivales o La calunnia / por mad. de Genlis; puesta en español por D.P.G.M.*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1840.

21 *Gaceta de Madrid*, 1792, p. 876.

22 *Op. cit.*, p. 63.

23 Cité in DEMERSON *op. cit.*, p. 67 et tiré du *Memorial Literario* de mayo de 1786: «En Francia, está reputada esta sabia escritora [madame de Genlis] por uno de los autores más útiles y propios para los jóvenes así por lo exquisito de su gusto, pureza y nobleza de estilo, ternura de sus ideas y delicadeza de sus sentimientos como por el particular talento que posee para educar la juventud e instruir a los padres e hijos» et par ARAGON, *op. cit.*, p. 99, «La obra de Adela y Teodoro [...] es dignísima de ser leída, por la fácil ejecución de las reglas que prescribe, para formar en los niños corazones virtuosos y sensibles».

d'ennui pour obtenir des succès qui n'ont qu'un seul avantage, celui de n'exciter l'envie de personne: Rousseau enfin, comme le grand Corneille, pouvoit dire: je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée²⁴.

Cependant, madame de Genlis a aussi soin de mettre en garde les lectrices:

En sentant le mérite de cet homme célèbre, en rendant justice à la supériorité de son esprit et à son génie, j'ai cru qu'il n'étoit pas inutile de prouver qu'il est infiniment moins original qu'on ne le croit communément; j'ai voulu préserver les jeunes mères de famille, auxquelles j'ai consacré cet ouvrage, d'un enthousiasme dangereux qui ne pourroit que les égarer. Quand on est bien jeune et qu'on ignore que Rousseau doit à Sénèque, à Montaigne, à Charon, à l'immortel Fénelon, à Locke, à Richardson, etc. les plus belles idées de ses ouvrages; quand on s'est persuadé qu'il est un des meilleurs écrivains de ce siècle, on lira *Emile* et *la Nouvelle Héloïse* avec une profonde admiration, sentiment bien dangereux lorsque c'est un auteur sans principes qui l'inspire: et sans parler du monstrueux et dégoûtant ouvrage qui flétrit à jamais la mémoire de Rousseau, (s'il est vrai que ce ne soit pas un libelle dicté par l'envie et la haine, au lieu de la confession d'un insensé) peut-on supposer quelques principes à l'homme qui dit dans une de ses préfaces: celle qui, malgré le titre de ce livre, en osera lire une seule page, est une fille perdue... puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire; elle n'a plus rien à risquer... et qui rendit public l'ouvrage dont il avoit lui-même une semblable opinion? Il n'étoit donc pas hors de propos, comme on me l'a reproché, de citer quelques plagiats de Rousseau, de dire qu'il est inconséquent, inégal, sublime quelquefois; mais qu'il manque de goût, qu'il est dangereux, et, en un mot, de le juger avec impartialité²⁵.

Notons cependant que d'autres œuvres de madame de Genlis —également traduites en espagnol comme *Anales de la Virtud* et *Ensayo de educación de la nobleza*— ne figurent pas au catalogue de Mallen & Salvá. La cause de cette absence peut être une moindre notoriété et, dans le cas de l'*Ensayo de educación de la nobleza*, le sujet même qui y est traité —«educar a los jovenes nobles, que son la parte principal de la nación y de cuyos aciertos en el manejo de los negocios pende la felicidad de tantos»²⁶— proche

24 Préface p. II-VII.

25 *Ibid.*

26 *Gaceta de Madrid*, citée par ARAGÓN, *op. cit.*, p. 97.

de celui de l'aristocratie *Télémaque* mais non *pédagogisé* comme le sera ce dernier²⁷.

Une autre œuvre de grande notoriété, cette fois-ci traduite en espagnol, de F. Ducray Duminil (1768-1819): *Alexo ó La casita de los bosques*²⁸ figure aussi dans le catalogue de Mallen & Salvá. On sait que le malheureux Alexo, jeune homme éduqué par un précepteur misanthrope réussira à surmonter ces circonstances adverses car il est bon, humain et généreux et aime la vertu. Le succès de Ducray Duminil sera durable: *Las tardes de la granja* seront encore lues —et rééditées en espagnol— jusqu'en 1863²⁹ et ses célèbres *Carlos y Fanny* jusqu'en 1869³⁰.

Au catalogue de Mallen & Salvá figurent d'autres œuvres directement éducatives, au succès tout aussi durable. C'est le cas d'Arnaud Berquin avec son célèbre [*L'*] *ami des enfans et des adolescents*³¹.

Les éditions d'Arnaud Berquin en langue originale sont nombreuses spécialement dans la première partie du XIXe siècle. Citons par exemple:

*Bibliothèque des Enfants*³²;

*Oeuvres de Berquin: mises en ordre / par L.F. Jauffret*³³;

*Oeuvres complètes de Berquin [...]*³⁴;

27 Cf. LÉPINETTE, B., «Las traducciones españolas de un texto europeo: El *Télémaque* (1699) de Fénelon y su recepción en España», in HERNÁNDEZ SACRISTÁN, C. - LÉPINETTE, B. - PÉREZ SALDANYA, M. (eds.), *Quaderns de Filologia Studis lingüística Aspectes de la praxi y de la reflexió interlingüística. Quaderns de Filologia Studis lingüistics*, Servei de publicacions, Universitat de València, n° 1, 1994, pp. 63-82.

28 Le titre complet est: *Alexo ó La casita de los bosques, manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera / publicado en francés por M. Ducray Duminil; y traducido por Don J. y Don T. M. L.*, Madrid, Cano, 1798.

29 DUCRAY, F., *Las tardes de la granja. Lecciones muy instructivas de un padre a sus hijos*, Madrid, Baillère, 1863.

30 DUCRAY, F., *Carlos y Fanny. Aventuras de dos niños ingleses perdidos en una isla de América Relación imitada del inglés por Don Justo de la Barra, 1830; Carlos y Fanny. Aventuras de dos niños perdidos en una isla desierta*, Paris, Garnier, 1869.

31 BERQUIN, A. (1747-1791), [*L'*] *ami des enfans et des adolescents*. L'édition proposée par Mallen & Salvá est de 1808, en français, comme le montre le titre que nous citons. Le texte français que nous avons consulté «en ligne», proposé par le CNRS, est celui de 1822, Paris, Mame-Delaunay.

32 BERQUIN, A., *Bibliothèque des Enfants*, Genève, s.n., 1796.

33 BERQUIN, A., *Oeuvres de Berquin: mises en ordre / par L.F. Jauffret*, Paris, Le Clere, 1802.

34 BERQUIN, A., *Oeuvres complètes de Berquin [...]*, Paris, Le Prieur, 1802.

*Choix de lectures pour les enfans, ou Recueil de contes, d'anecdotes et de traits de vertu, choisis des meilleurs auteurs / [choix] par Berquin*³⁵;
*L'ami des enfans et des adolescents*³⁶.

Il y aura encore une réédition en 1819³⁷ et diverses autres.

Il existe plusieurs traductions espagnoles de *L'ami des enfans et des adolescents*:

- *Biblioteca de buena educacion ó El amante de la niñez y de la juventud* (1792, cité (s.n.) par Aragón³⁸ qui a relevé ce titre dans la *Gaceta de Madrid*;
- *Biblioteca de buena educacion ó El amante de la niñez y de la juventud / sacada de las obras que escribió en francés el célebre Berquin y puesta en castellano* por D. Julian de Velasco³⁹;
- *El amigo de la infancia ó Cuentos estraidos de las obras de M. Berquin*⁴⁰;
- *El amigo de la infancia ó Cuentos estraidos de las obras de M. Berquin, Nueva ed.*⁴¹.

Selon R. Balibar, A. Berquin, constitutionnel modéré, eut un rôle non négligeable durant les premiers temps de la Révolution. Idéologue de l'instruction publique sous la Révolution, on se souvient de lui comme d'un grand journaliste d'information et de vulgarisation des connaissances. En effet, Berquin lança:

La bibliothèque des villages, un périodique prévoyant dix numéros mensuels à compter du 1^{er} juillet 1790. On peut la souscrire dans tous les

35 BERQUIN, A., *Choix de lectures pour les enfans, ou Recueil de contes, d'anecdotes et de traits de vertu, choisis des meilleurs auteurs / [choix] par Berquin*, Paris, Renouard, 1803.

36 BERQUIN, A., *L'ami des enfans et des adolescents*, Paris, Le Prieur, 1808. C'est l'édition offerte par Mallen & Salvá (1819).

37 BERQUIN, A., *L'ami des enfans et des adolescents*, Paris, Genets Jeune, 1819.

38 *Op. cit.*, p. 152

39 *Biblioteca de buena educacion ó El amante de la niñez y de la juventud / sacada de las obras que escribió en francés el célebre Berquin y puesta en castellano* por D. Julian de Velasco, Madrid, Villalpando, 1797. Cette édition inclut une partie préliminaire: « A las madres de familia / Julian de Velasco » et un prologue de ce même traducteur.

40 *El amigo de la infancia ó Cuentos estraidos de las obras de M. Berquin*, Barcelona, [s.n.], 1824.

41 *El amigo de la infancia ó Cuentos estraidos de las obras de M. Berquin, Nueva ed.*, Barcelona, Miguel y Tomás Gaspar, 1843.

bureaux de poste, en adressant la lettre et l'argent au Bureau de l'Ami des enfants. Chaque petite brochure in -32° compte environ cent pages: format ordinaire de l'époque [...]. La première s'ouvre sur une adresse aux habitants de la campagne⁴².

Les récits et dialogues de Berquin sont tout imprégnés de «la morale de l'ordre» dans une société idéale «qui met la paix familiale au cœur du village, de la patrie, de l'humanité»⁴³. Proposer en 1819 l'œuvre de l'auteur de la *Bibliothèque des villages* à des parents espagnols, c'est se situer du côté d'un enseignement *moderne*, dont les conceptions pédagogiques et le style s'opposent tout spécialement à *Télémaque*, et c'est en même temps permettre aux enfants de lire un texte facile car ce dernier: «opère la fusion entre la presse d'opinion et la méthode de langue française. Ces récits et dialogues constituent de grands *exemples forgés* pour l'élémentation de la grammaire française. A ce titre, ils ont été réédités sans interruption jusqu'au XXe siècle»⁴⁴.

Ces caractéristiques, en particulier le «*style simple-écrit en français au premier degré, c'est à dire en français élémenté*»⁴⁵ rendent le livre de Berquin offert aux enfants espagnols adéquat pour une lecture par des non natifs déjà quelque peu initiés aux rudiments du français, tout comme il l'était pour la première instruction nationale en France. C'est sans doute la raison pour laquelle il figure en français dans Mallen & Salvá, bien qu'il y eût une version espagnole éditée à Madrid en 1797⁴⁶. D'ailleurs, les lecteurs espagnols insistent sur ces mêmes aspects. Ainsi, la notice de la traduction de *L'ami des enfans* (T. 5), qui paraîtra dans *La Gaceta de Madrid*, signale le style simple comme la caractéristique principale du livre et lui assigne un rôle de complément de l'éducation scolaire:

Biblioteca de buena educación, ó El amante de la niñez y de la juventud: sacadas de las obras que escribió en francés Mr. Berquin:[...]. Se hallara como los anteriores en la libreria de Escamilla [...].

Movido el traductor de las instancias de varias personas, ha determinado anticipar el T. 5 a los otros y atendiendo a que es una de las más excelentes obras elementales que se conocen para inculcar en la adolescencia

42 BALIBAR, R., *L'institution du français. Essai sur le colingisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985, pp. 205-210.

43 *Ibid.*, p. 207.

44 *Ibid.*, p. 208.

45 *Ibid.*, p. 209.

46 Cf. ci-dessus.

ideas exactas de los conocimientos útiles, escrita con estilo tan sencillo que hace triviales los conocimientos sublimes. Los padres de familia, y todos los que tienen a su cargo la educación pública o privada hallarán en este tomo, como en toda la obra, medios prácticos para hacer más fácil y provechosa su enseñanza⁴⁷.

Les fictions historiques

A cette catégorie, appartient *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de J.J. Barthélemy, fiction historique à grand succès à la fin du XVIIIe siècle en France et en Espagne, qui figure en français dans Mallen & Salvá (1813 et 1817) et en espagnol (1813). L'on sait que cet archéologue, qui fut directeur du Cabinet des Médailles et réalisa divers voyages à Pompei, Paestum et Herculaneum, présentait avec érudition, un tableau fidèle de la Grèce de Périclès dans cette oeuvre.

Anacharsis eut d'autres versions espagnoles⁴⁸ que celle que Mallen & Salvá offrirent à leurs clients⁴⁹. A la fin du XVIIIe siècle, ce texte avait eu, en Espagne, une édition en français réalisée à Madrid en 1797 et une autre en espagnol, faite également à Madrid, en 1799. Le prospectus annonçant la version française⁵⁰ qui parut dans la *Gaceta de Madrid* justifiait ces deux éditions —française et espagnole, faites toutes deux en Espagne— de la manière suivante:

Dos razones han dado motivo a repetir en nuestras Imprentas la edición del Viaje del joven Anachârsis a Grecia, en el mismo idioma francés en que le compuso y publicó su autor: la primera, la justa preferencia que los literatos y personas instruidas dan a las obras en su idioma original: y la segunda y más principal, el deseo de fomentar la industria nacional⁵¹.

47 *Gaceta de Madrid*, 13 février 1798, p. 135.

48 *Anacharsis*, Madrid, Imprenta del Collado, 1813 et 1817.

49 BARTHELEMY, J.J. (1716-1795), *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, à Avignon, chez Hyppolite Offray, 1806. Editions françaises: 1815, 1817, 1826, 1843, 1873. Il y aura encore une édition en espagnol en 1847 *Viaje de Anacarsis a la Grecia / escrito por Mr. Juan Jacobo Barthelemy; traducido del francés*, Madrid, La Ilustración, ainsi qu'une version abrégée: *Compendio del viage del joven Anacarsis a la Grecia / por Juan Santiago Bartelemi* (sic) *extractado por Ant. C***; *traducido del francés y aumentado por J. March* (1830).

50 Madrid, Imprimerie de Benoît Cano, 1797.

51 ARAGÓN, M.A., *op. cit.*, p. 29.

Ainsi, outre que l'imprimeur espagnol «ha procurado no ahorrar trabajo ni gasto para que sin ser de luxô, no demerezca de las mejores de Paris en la correccion y en las demás partes tipográficas», il est intéressant de souligner l'intérêt dans ce pays, pour la version en langue originale française. Pourtant, il faut remarquer que la maison Mallen & Salvá offre deux éditions françaises du XIXe siècle, qui furent réalisées toutes deux à Paris⁵².

Moins renommé que *Télémaque* —qui a aussi eu des éditions faites en Espagne en langue française⁵³— et contrairement à ce dernier, l'*Anacharsis* ne semble pas avoir joué de rôle lié à l'apprentissage linguistique. Il paraît destiné exclusivement à une initiation amène à la mythologie, la géographie et à l'histoire (ce qui expliquera l'existence d'une version abrégée éditée en 1830).

Par ailleurs, signalons que *Carita et Polidoro, novela de tiempos heróicos* [...], autre traduction du même auteur par Fernando Romero de Leis fut annoncée dans la *Gaceta de Madrid*⁵⁴, comme: «escuela práctica del amor paternal y conyugal [y] compite con la instrucción mitológica del Telemaco»⁵⁵. Mais ce dernier texte, dont la finalité d'initiation mythologique est finalement la même que celle d'*Anacharsis*, ne figure pas dans les catalogues de Mallen & Salvá.

Les livres moraux pour le sexe féminin.

Pour les jeunes filles, les œuvres de Madame de Beaumont (1711-1780), en nombre relativement important, sont présentes dans le catalogue de Mallen & Salvá et offertes uniquement dans des versions espagnoles de la fin du XVIIIe ou des deux premières décennies du XIXe siècle (mais non en français, contrairement à l'œuvre historique —et masculine— que nous venons de voir figurer dans ces deux langues). Ce sont:

52 Signalons que J.J. Barthélemy figure dans l'étude d'Aragon, *op. cit.*, p. 76 comme auteur de *Carita y Polidoro* considéré comme un roman des temps héroïque, «traida del griego»: «se destaca el profundo saber del autor sobre la antigüedad, se compara su obra con la «instrucción mitológica de Telémaco» y se insiste en la recreación geográfica y topográfica de las ciudades antiguas, «de modo que le parece al lector hallarse trasladado a los mismos lugares y tiempos».

53 LEPINETTE, B., *op. cit.*, 1994.

54 *Gaceta de Madrid*, 29 août 1797.

55 Cf. ARAGON, M.A, *op. cit.*, p. 150.

- 1778 *Conversaciones familiares de doctrina cristiana*⁵⁶.
 1796 *Las cartas de madame de Montier*⁵⁷.
 1804 *Almacén de las señoritas adolescentes*⁵⁸.
 1807 *Carta de Emeranza a Lucía*.
 1807 *Carta de Isabela Sofía de Valliere*.
 1815 *Almacén y biblioteca completa de los niños*.
 1817 *Biblioteca completa de educación para las señoras jóvenes*.

Madame de Beaumont, grande éducatrice de morale conservatrice, considère pourtant que l'instruction des jeunes filles ne doit pas différer fondamentalement de celle des garçons.

Autre livre *instructif* pour le sexe féminin que nous trouvons intégré dans le catalogue: *Celia y Rosa* (1817), de la prolifique madame de Renneville, elle aussi souvent traduite en espagnol. Cependant, Mallen & Salvá, dans ce cas, font figurer uniquement cette œuvre en espagnol, comme le laissait supposer le sexe qui devait s'y intéresser⁵⁹.

Cependant, la morale pour les jeunes filles est compatible avec l'apprentissage du français, comme le montre *Conversaciones sobre diferentes asuntos de moral, en francés y en español... para señoritas* (1787) de Pierre Collot⁶⁰, éducateur qui fait partie de ces auteurs conservateurs qui, face aux changements dans l'éducation des jeunes filles qui commencent à se produire au XVIIIe siècle, justifiaient encore, dans le sillage de Fénelon, que

56 Il existait une première édition espagnole de 1773 en deux volumes.

57 *La Gaceta de Madrid* (citée par Aragón, *op. cit.*, p. 73) insistait sur le caractère moral de cette narration qui présentait *una historia nada semejante a muchas novelas, que pueden corromper las costumbres de la juventud*.

58 Il existait une édition précédente: *Biblioteca completa de educación o Instrucciones para las señoritas jóvenes... Obra escrita en francés por Madama... y traducida al castellano por D. Joseph de la Fresa* Madrid, Manuel Marín 1779-1780, 6 vols.

59 RENNEVILLE, Sophie de Senneterre, Mme de (1772-1822), *Celia, o la Buena hija, y Rosa, o como se debe engañar; novelas escritas en francés, por Mma de Renneville*, Paris, Rosa, 1823 (BNF). Les œuvres de Renneville eurent de multiples rééditions: Renneville figure au catalogue de la BNF avec plus de deux cents titres. Signalons, pour la période antérieure ou contemporaine de la traduction espagnole citée plus haut: *Amusemens de l'adolescence, ou Lectures agréables et instructives, à l'usage des deux sexes*, par M. Pierre Blanchard... et par Mme de Renneville, Paris, F. Buisson, 1808 ou *Conversations d'une petite fille avec sa poupée, suivies de l'Histoire de la poupée*, Paris, Billois, 1813.

60 COLLOT, P., *Conversaciones sobre diferentes asuntos de moral: para imbuir y educar en la piedad a las Señoritas jóvenes I* [por Pedro Collot], *Traducidas del Francés al Castellano... con Algunas Notas por... Francisco Fernando de Flores...*, Madrid, en la Imprenta Real, 1787 [Texte français et texte espagnol en vis à vis].

l'éducation des garçons devait différer de celle de ces dernières, réputées intellectuellement inférieures, douées de peu de capacité d'abstraction⁶¹ et destinées à d'autres fonctions sociales. D'ailleurs, —signe d'un certain déphasement dans le temps— le texte de Collot, qui a fait l'objet d'une présentation dans la *Gaceta de Madrid*, n'aurait pas vu sa *haute valeur* morale, que prônait la hiérarchie ecclésiastique, reconnue en Espagne comme elle aurait dû l'être. L'argument est qu'elle se serait trouvée noyée dans une masse d'autres livres de morale:

Los muchos libros que sobre el mismo argumento se han dado a la luz en esta Corte, especialmente desde que se publicaron estas *Conversaciones morales* en 1788, han sido causa de que en alguna manera haya quedado confundido el mérito de esta obra, cuyas apreciables circunstancias, reunidas a la exactitud en la traducción y esmero la impresión, la han hecho acreedora de la recomendación de cuantos la han leído, señaladamente de muchos prelados y Eclesiásticos de España y de Indias, alguno de los cuales la han citado con elogio en sus pastorales habiendo otros escrito gracias al traductor...⁶².

Les causes du peu de succès de ces *Conversations* peuvent tenir à la fois au nombre restreint de leurs premiers destinataires —les nobles élèves du Couvent de la Visitation à Madrid— et au caractère de l'exploitation pédagogique prévue par Collot —la représentation par trois élèves de ces textes dialogués—. Le volume n'offre pas d'autres indications pédagogiques hormis ce «mode d'emploi» recommandé par l'auteur: les *petites scènes* devaient être mémorisées et jouées par différentes élèves assumant les rôles des personnages du texte. S'agissant d'élèves de très noble extraction, il est possible qu'elles aient déjà eu une connaissance instrumentale du français, acquise par immersion, par exemple au contact d'«ayas» françaises. Cependant, il s'agit ici d'une simple hypothèse car la seule chose certaine est la présence des deux textes en vis à vis: un espagnol et l'autre français dont il n'est rien dit bien que, logiquement il dût avoir une utilité. Rappelons en tout cas, que le recours à un théâtre moral était une caractéristique propre de l'éducation que recevaient les jeunes pensionnaires de Saint-Cyr, on le

61 Selon Fénelon (*Education des filles*, par exemple 1754 Amsterdam et Leipzig, Arkstee & Merkus), si les jeunes filles étudient une langue étrangère, elles doivent le faire par routine mais non par art, i.e. sans en apprendre la grammaire. Sur ce sujet, cf. aussi LEPI-NETTE, B., «Le français des dames. Peu d'épines et beaucoup de roses», in *La sexualidad*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 283-293.

62 *Gaceta de Madrid*, 2 janvier 1998, p. 11.

sait, placé en ses débuts sous l'égide de madame de Maintenon et dans le sillage de laquelle se situe Collot.

D'un autre point de vue: celui de la présence du livre français en Espagne au XVII^e siècle et au début du XIX^e, il s'avère que les jeunes filles lisent majoritairement des fictions en traduction et que les garçons peuvent utiliser des textes en français ou bilingues, Collot et quelques rares autres apparaissant comme l'exception qui confirment la règle.

Les livres spécialisés pour la jeunesse

Les enfants sont les destinataires de divers livres didactiques en français qui figurent dans le catalogue de Mallen & Salvá, comme *Encyclopédie des enfans* s.d., édité par Masson, et d'ouvrages du même genre qui —ne recourant pas toujours à la fiction mais n'étant pas non plus des manuels— ont des finalités diverses, comme enseigner la mythologie (c'est le cas de *Lettres à Emilie sur la mythologie* (1809) de Ch. A. Demoustier⁶³, la géographie (*Atlas des enfans ou la nouvelle méthode pour apprendre la géographie avec un traité de la sphère et 24 cartes*, 1790, s.a.) ou, à la fois, l'art d'écrire et la morale (*Morale en exemples, ou élite d'anecdotes et de préceptes propres à former la jeunesse à la vertu et à l'art d'écrire*, 1801 s.a.)⁶⁴ ou encore exclusivement l'art épistolaire (Madeleine, 1816, *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse*, livre que nous n'avons pu localiser). Ces textes en français manquaient sans doute d'équivalents en espagnol.

La célèbre œuvre de l'abbé Noël Antoine Pluche (1688-1761), qui a vieilli scientifiquement après Buffon mais se situe dans une sphère idéologique qui concorde avec des positions orthodoxes⁶⁵, continue à être au cata-

63 DEMOUSTIER, Ch.A., (1760-1801) *Lettres à Émilie sur la mythologie*, Paris, Renouard, 1801 et Paris, Chez Thre. Dabo (1818 et 1819). Cette œuvre aura une traduction espagnole faite en France en 1837: *Cartas a Amira sobre la mitologia por C.A. Demoustier. Traducidas del francés al español en prosa y verso* por Don J.M. del Castillo, Paris, A. Everat y C.

64 *La morale en exemples ou élite d'anecdotes anciennes et modernes de préceptes et de discours*, Lyon, [s.n.], 1801 Aimable Leroy, imp.

65 Le *Spectacle de la Nature* (1732-1750) de l'Abbé Noël Pluche traduite par le P. Terreros y Pando et publiée en 1753 et en 1755. Selon SÁNCHEZ BLANCO, F., *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 206-7, *Le spectacle*, texte à vocation clairement pédagogique, montrait l'univers de l'homme, sa capacité d'invention et sa domination des forces naturelles, se différenciant dans ses intentions de la méthode de *L'histoire naturelle* de Buffon, car il avait, en dernier recours, des préoccupations religieuses et présentait une vision de la nature positive, renvoyant, de ce fait, à un créateur plein de bonté et de sagesse qui avait créé le monde pour que l'homme puisse en jouir. Buffon montrait une nature moins bienveillante et marquait la séparation de la théologie et de la science.

logue pour les jeunes Espagnols dans sa seconde édition (1775 *Espectáculo de la naturaleza*) en leur propre langue, à côté d'un texte aux mêmes fins didactique mais de date plus récente, de J. F. Dubroca⁶⁶.

LES DOUBLES VERSIONS FRANÇAISES ET ESPAGNOLES

On constate que quelques titres sont proposés aux lecteurs à la fois dans le texte original français et en traduction. La présence de ces doubles versions nous paraît significative. C'était le cas d'*Anacharsis* que nous avons déjà vu et c'est aussi celui des *Télémaque* offerts en français et en version bilingue (éd. de 1805), l'existence de ces dernières étant sans aucun doute due au fait que le livre a d'abord eu un rôle de lecture à la fois historique et morale qui se transforme au début du XIXe siècle⁶⁷ en un texte pour l'acquisition de la langue française: soit encore comme lecture en langue étrangère —le moins souvent— soit comme exercice de traduction⁶⁸, soit plus tard comme base d'exercices (dans la méthode Jacotot en particulier).

Les *catéchismes/catecismos* (1772, 1804, 1814) de l'abbé Fleury, en double version, assument parfois le même rôle d'apprentissage linguistique en plus de permettre la mémorisation de la doctrine chrétienne⁶⁹. Nous avons vu plus haut qu'un texte bilingue comme celui de Collot (1787) faisait aussi

66 DUBROCA, J.F., *Conversaciones de un padre con sus hijos sobre la historia natural*: obra elemental / coordinada y publicada en francés por J.F. Dubroca; y traducida al castellano por Manuel María de Ascargorta y Ramírez. (2e éd.) Madrid, En la Imprenta que fue de Fuentenebro, 1811-1813 (il y a une édition de 1801 et 1826).

67 Sur *Télémaque* et ses traductions, cf. Lépinette «las traducciones españolas...», *op.cit.* déjà cité supra. Signalons sur la diffusion de *Télémaque* en espagnol durant la dernière décennie du XVIIIe siècle que les *Auras del joven Telémaco* apparaît mentionné à plusieurs reprises dans la *Gaceta de Madrid* entre 1790 et 1799. ARAGON, M^a.A., *op. cit.*, p. 69.

68 *Télémaque* est utilisé pour la première fois comme texte à traduire dans l'optique d'une traduction pédagogique par N. Chantreau (1781). Il ne fait pas de doute que Chantreau y est certainement pour beaucoup dans cette utilisation du texte de Fénelon au cours du XIXe siècle en Espagne, étant donné l'immense postérité de *El arte de hablar bien el francés*. Cf. aussi pour cette question: JUAN OLIVA, E., *La traducción en los manuales de francés publicados en España durante el siglo XIX*. Tesis Docoral dirigida por M. Boixareu, UNED, 2002.

69 *Catechisme historique contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chrétienne*, par M. Claude Fleury (1683 Paris, Vve. G. Clouzier (2 vols.) a eu diverses traductions en Espagne (par exemple: *Catecismo histórico que contiene en Compendio la Historia Sagrada* 1728 [1756], [1768], etc., Madrid, Imprenta del Convento de la Merced [BN Madrid]). Plus surprenante est la version bilingüe: *Pequeño catecismo histórico, que contiene sumariamente la Historia Sagrada y la Doctrina Christiana. Su autor el AbadFleuri* (sic). *Dispuesto en francés y en castellano para auxilio de la juventud en el conocimiento de uno y otro idioma* [Simanca, Diego], 1975, Madrid, Pacheco.

d'une pierre deux coups, conjuguant apprentissage linguistique et instruction morale.

CONCLUSIONS

Dans cet ensemble de textes destinés à la jeunesse que Mallen & Salvá offrirent à leurs clients, on peut souligner, d'abord, la relative importance quantitative de l'ensemble des volumes destinés à la jeunesse; ensuite, dans cet ensemble, celle des livres —de fiction ou non— à finalité morale, ces derniers insistant préliminairement, de façon presque constante, sur la question de la morale et l'acquisition de la *vertu*.

D'un point de vue plus qualitatif, il faut aussi mettre en relief dans le catalogue étudié:

a) L'assez large éventail des tendances éducatives, qui vont de celle que représente encore Fénelon et son *Télémaque* toujours offert, écrit dans le style classique et destiné à un type d'éducation aristocratique (bien que ce texte commence déjà à subir une variation notable dans sa finalité⁷⁰), face à un Berquin, qui veut *universaliser* l'enseignement; de celle que représente un Collot, écrivant —à la fin du XVIIIe siècle— un traité de morale spécialement adapté à ces êtres *différents* que sont les femmes, face à madame de Beaumont qui parle déjà d'électricité à ses jeunes lectrices, même si sa morale reste conservatrice. Le catalogue de Mallen & Salvá s'adresse obligatoirement à un public aisé et cultivé mais les titres inclus montrent qu'il n'est pas seulement composé de fervents partisans des Lumières ni de pères qui veulent élever leurs filles selon les mêmes principes que leurs fils: la variété des conceptions pédagogiques et idéologiques est la règle. Il n'y a en cela rien d'étonnant: un libraire est soumis aux lois du marché et son catalogue doit refléter la même variété de positions idéologiques, d'intérêts, de goûts que sa clientèle.

b) La présence de tous les textes *classiques* pour la jeunesse (Berquin, Genlis, Renneville, Beaumont, etc.) que cette classe d'âge lisait dans toute l'Europe à la même époque, certains, comme les textes de Genlis, marqués par le rousseauisme. L'existence de ces mêmes textes dans une infinité de bibliothèques espagnoles attestent de la diffusion de ces œuvres au début du XIXe siècle et permettent de mettre l'accent sur le fait que, vers 1820, les jeunes Espagnols de familles aisées —du sexe masculin et du sexe féminin— ne se trouvaient pas isolés culturellement et connaissaient les œuvres récentes liées à l'intérêt pour l'éducation, qui virent le jour durant la

70 Cf. LEPINETTE, B., «Las traducciones españolas...», *op. cit.*

seconde partie du XVIII^e siècle. Donc, malgré les vicissitudes politiques de cette époque dans la Péninsule, la jeunesse a pu y lire pratiquement les mêmes textes que ses contemporains outre Pyrénées, et ce, sans beaucoup de retard.

c) La plupart des textes offerts à la jeunesse par Mallen & Salvá sont en espagnol, bien qu'il faille mettre l'accent sur la présence majoritaire d'éditions espagnoles pour les jeunes filles —spécialement dans le domaine de la fiction éducative (Genlis, Beaumont, Renneville)—.

d) Il faut aussi remarquer la présence occasionnelle de livres instructifs spécialisés pour les garçons correspondant à des domaines (l'histoire, la géographie, etc.) pour lesquels il n'existait pas de livres similaires en Espagne.

e) Finalement, notons la présence, pour quelques œuvres, de doubles versions qui correspondraient, dans certains cas, à une utilisation pédagogique en rapport avec l'apprentissage de la langue. C'est ce qui, nous semble-t-il, se passe au moins pour les multiples éditions de *Télémaque* en français, et en double version.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1992.
- ARAGÓN, M. A., *Traducciones de obras francesas en la Gaceta de Madrid en la década revolucionaria (1790-1799)*, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1992.
- BALIBAR, R., *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985.
- BARTHÉLEMY, J. J., *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Madrid, Imprenta del Collado, 1813 et 1817.
- BEAUMONT, Madame de Le Prince de, *Conversaciones familiares de doctrina cristiana*, Madrid, en la oficina de Manuel Martínez, [1773], 1778.
- *Cartas de madama de Montier / recogidas por madama le Prince de Beaumont*, traducidos del francés por doña Maria Antonia de Rio y Arnedo, Madrid, en la imprenta de Josef Lopez, 1796.
- *Almacen de las señoritas adolescentes escrito en francés por Madama le Prince de Beaumont y traducido al castellano por Plácido Barco López*, Madrid, en su imprenta y librería [1787], 1804.
- *Carta de Emeranza a Lucía* escritas en francés por Le Prince de Beaumont, y traducidas al castellano por D.N.D.N., 1807.

- *Almacen y biblioteca completa de los niños o Diálogos de una sabia directora con sus discípulas de la primera distinción* / traducción al castellano por D. Matias Guitet, Madrid, por la viuda de Barco López, Madrid, Julian Viana Razola, 1829.
- BERQUIN, A., *Bibliothèque des Enfants*, Genève, s.n., 1796.
- *Oeuvres complètes de Berquin* [...], Paris, Le Prieur, 1802.
- *Oeuvres de Berquin: mises en ordre / par L.F. Jauffret*, Paris, Le Clere, 1802.
- *Choix de lectures pour les enfans, ou Recueil de contes, d'anecdotes et de traits de vertu, choisis des meilleurs auteurs* / [choix] par Berquin, Paris, Renouard, 1803.
- *L'ami des enfans et des adolescents*, Paris, Genets Jeune, 1819.
- *[L'] ami des enfans et des adolescents*, Paris, Mame-Delaunay, 1822.
- CALZADA, B. M^a., *Adela y Teodoro o Cartas sobre la Educación*, Madrid, Imprenta Real, 2 vols., 1792.
- COLLOT, P., *Conversaciones sobre diferentes asuntos de moral: para imbuir y educar en la piedad a las Señoritas juvenes* / [por Pedro Collot], Traducidas del Francés al Castellano... con Algunas Notas por... Francisco Fernando de Flores..., Madrid, en la Imprenta Real, 1787.
- DEMERSON, P., *Esbozo de biblioteca para la juventud ilustrada*, Oviedo, Cátedra Feijoo Universidad/Ayuntamiento, 1976.
- DEMOUSTIER, Ch. A., *Lettres a Émilie sur la mythologie*, Paris, Renouard, 1801 et Paris, Chez Thre. Dabo (1818 et 1819).
- DUBROCA, J. F., *Conversaciones de un padre con sus hijos sobre la historia natural: obra elemental / coordinada y publicada en francés por J.F. Dubroca; y traducida al castellano por Manuel María de Ascargorta y Ramírez*. (2e éd.), Madrid, En la Imprenta que fue de Fuentenebro, 1811-1813.
- DUCRAY DUMINIL, F., *Alexo ó La casita de los bosques, manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera / publicado en francés por M. Ducray Duminiil; y traducido por Don J. y Don T. M. L.*, Madrid, Cano, 1798.
- *Carlos y Fanny. Aventuras de dos niños ingleses perdidos en una isla de América Relación imitada del inglés por Don Justo de la Barra*, 1830.
- *Las tardes de la granja. Lecciones muy instructivas de un padre a sus hijos*, Madrid, Baillère, 1863.
- *Carlos y Fanny. Aventuras de dos niños perdidos en una isla desierta*, Paris, Garnier, 1869.
- GENLIS, Madame de, *Anales de la Virtud et Ensayo de educación de la nobleza* que escribió en francés la Condesa de Genlis; vertidos al cas-

- tellano por... Don Bernardo María de Calzada, Madrid, Imprenta Real, 1792.
- JUAN OLIVA, E., *La traducción en los manuales de francés publicados en España durante el siglo XIX*. Tesis Doctoral dirigida por M. Boixareu, UNED, 2002.
- LAMARCA, G., *La cultura del libro en la época de la Ilustración. Valencia 1740-1808*, Edicions Alfons el Magnánim, Generalitat Valenciana, 1994.
- LÉPINETTE, B., «Le français des dames. Peu d'épines et beaucoup de roses» in *La sexualidad*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 283-293.
- «Las traducciones españolas de un texto europeo: El *Télémaque* (1699) de Fénelon y su recepción en España», in HERNÁNDEZ SACRISTÁN, C. - LEPINETTE, B. - PÉREZ SALDANYA, M. (eds.), *Quaderns de Filologia Studia linguistica Aspectes de la praxi y de la reflexió interlingüística. Quaderns de Filologia Studis linguistics*, Servei de publicacions, Universitat de València, N° 1, 1994, pp. 63-82.
- MALLEN & SALVÁ, *Catálogo de varios libros y otros artículos, con los precios a que se hallan en venta en el almacén de Mallen, Salvá y Cia de Valencia*, Valencia, en la imprenta de Estévan, 1819. (BUV, F 10/103).
- *Catálogo de los libros modernos la mayor parte españoles y de algunos otros artículos que se hallan de venta en la librería española de los SS. D. Vicente Salvá e Hijo establecida en París en la Calle de Lille, n° 4*, Paris, Imprenta de Bacquenois, Calle cristina n° 2, 1836. (BHV Salvá B-2 / 192).
- MARTIN, H. P., *Livres, pouvoir et société au XVIIe siècle*, Paris-Genève, Droz, 1969, (rééd.1999).
- REIG, C., *Vicente Salvá, un valenciano de prestigio internacional*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo/CSIC, 1972.
- RENNEVILLE, Sophie de Senneterre, Mme de, *Celia, o la Buena hija, y Rosa, o como se debe engañar, novelas escritas en francés, por Mma de Renneville*, Paris, Rosa, 1823 (BNF).
- ROCHE, D., *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Historia de los catálogos de librería españoles, 1661-1840: estudio bibliográfico*, Madrid, [s.n.], 1966, Valencia, Artes Gráficas Soler, BUV BH B-04/170.
- SÁNCHEZ BLANCO, F., *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES NOMS COMPLEXES DU TRANSPORT DANS LA LEXICOGRAPHIE BILINGUE FRANÇAIS-ESPAGNOL

MIREIA LÓPEZ SIMÓ
Universidad de Alicante

INTRODUCTION

Le vocabulaire spécifique des transports est indispensable dans le monde du voyage. En effet, le déplacement qu'implique le voyage se réalise par différents moyens de transport. Que l'on se place du point de vue des professionnels ou de celui des usagers, les termes susceptibles d'être utilisés dans ce domaine sont donc nombreux; cependant, maîtriser cette terminologie dans une langue étrangère n'est pas toujours facile, surtout lorsqu'il s'agit de termes complexes comme ceux-ci qui, de par leur structure syntaxique, ne figurent pas en général dans la nomenclature des dictionnaires.

Dans cette étude, à partir d'un corpus de termes appartenant à ce domaine (transport routier, aérien, ferroviaire et maritime), extrait de plusieurs glossaires et dictionnaires bilingues généraux et spécialisés¹, nous allons en faire une analyse dans les deux dictionnaires bilingues mentionnés ci-dessous:

1 ALCARAZ, E. *et alii*, *Diccionario de términos de turismo y ocio. Inglés-Español, spanish-english*, Barcelona, Ariel, 2000; DUVILLIER, M., *Les mots-clés du tourisme et de l'hôtellerie*, Paris, Bréal, 2000; HOURCADE, B., *Dictionnaire des métiers du tourisme anglais-français, français-anglais*, Paris, Pocket, 1995; MONTANER, J. *et alii*, *Diccionario de turismo*, Madrid, Síntesis, 1998; PIERRE, C. - POUILLON, M. L., *Lexi Tourisme Espagnol-Français*, Paris, Desvigne, 1993; RABIT, M., *Les mots-clés du transport*, Paris, Bréal, 1995; TERMCAT, *Diccionari d'hoteleria i turisme*, Barcelona, Edicions 62, 2001.

- *Dictionnaire espagnol-français et français-espagnol* (S. Denis, M. Maraval, L. Pompidou), Paris, Hachette, 1976.
- *Grand Dictionnaire español-francés, francés-espagnol* (R. García-Pelayo, J. Testas), Paris, Larousse-Bordas, 1998.

Désormais, nous ferons référence à ces ouvrages par *Larousse* et *Hachette*. Signalons que nous avons choisi ces deux dictionnaires malgré leur grande différence de date de parution: 1976, 1998 parce qu'ils ont en commun le fait de présenter dans leur mode d'emploi une série de critères *ad hoc* sur le classement des locutions et expressions et de contenir dans les tableaux d'abréviations des marques diatechniques similaires concernant le domaine du transport.

Ce travail se divise en deux grandes parties:

Dans la première, après avoir fait une étude syntaxique, nous proposons notre définition de nom complexe, puis une taxonomie des noms complexes de notre corpus en fonction de leur structure de surface.

Dans la deuxième, nous analysons le traitement lexicographique de ces noms complexes dans les deux dictionnaires étudiés. Pour ce faire, nous traitons premièrement le problème de localisation de ces unités lexicales par rapport à la macrostructure du dictionnaire. Deuxièmement, nous abordons la question des critères adoptés par les lexicographes pour recenser et identifier ces unités complexes à l'intérieur d'un article donné. Dans un troisième point, nous abordons le problème des marques diatechniques qui les précèdent. Et finalement, nous faisons l'étude des équivalences proposées par les dictionnaires pour ces unités-ci.

DÉFINITION ET DÉLIMITATION SYNTAXIQUE DES NOMS COMPLEXES DE NOTRE CORPUS

Les termes de notre corpus sont tous des noms complexes; c'est-à-dire des groupes nominaux qui ont la même distribution syntaxique que les noms simples, mais qui n'ont pas la liberté de fonctionnement des groupes nominaux ordinaires: ils fonctionnent comme une unité, alors qu'ils sont constitués de plusieurs éléments lexicaux.

Dans ce groupe de noms complexes nous avons inclu: les composés graphiques; c'est-à-dire, noms liés graphiquement («aerotaxi», «bonobús»...), ou reliés par un trait d'union («bateau-mouche», «wagon-lit»...) et les composés syntagmatiques, à savoir, les noms composés dont les constituants sont séparés par des espaces blancs («coche restaurant», «billete sencillo», «área de servicios»...). Ce que nous appelons composés syntagmatiques cor-

respond, pour le français, à ce que Gaston Gross appelle *noms composés*² et, pour l'espagnol, à ce que Gloria Corpas appelle *locuciones nominales*³.

Pour l'élaboration de la typologie des noms complexes de notre corpus nous sommes partie d'une liste d'environ 600 termes espagnols que nous avons classés de la manière suivante:

- a) 370 termes sont du type: Nom + Préposition + Nom (N + Prép + N): «billete de ida», «vuelo sin escalas», «detención en ruta», «paso a nivel», «carrito para equipajes», «travesía por mar», «parada con marquesina»...
- b) 195 termes sont du type: Nom + Adjectif (N + Adj): «billete kilométrico», «parada discrecional», «vía férrea»...
- c) 57 termes sont du type: Nom + Nom (N + N). Dans ce dernier groupe nous avons, d'un côté, les mots dits «composés» traditionnellement; c'est-à-dire, les noms liés graphiquement: «autocar», «bonobús» et les noms séparés par un trait d'union: «wagon-lit». D'un autre côté, nous avons les noms séparés par un espace blanc: «coche restaurante».

Dans notre corpus, les plus nombreux sont les composés syntagmatiques. Et parmi ceux-ci les structures les plus utilisées sont: N + Prép + N, puis N + Adj et finalement N + N.

TRAITEMENT LEXICOGRAPHIQUE DES NOMS COMPLEXES DU TRANSPORT DANS LES DICTIONNAIRES ÉTUDIÉS

Localisation des noms complexes

Dans cette partie nous allons aborder le problème de la localisation de ces unités, qui de par leur structure syntaxique, ne figurent pas en général dans la nomenclature des dictionnaires. Où sont présentés ces noms complexes dans les dictionnaires bilingues? Apparaissent-ils comme lemmes, comme sous-entrées, comme exemples, comme locutions?

2 GROSS, G., *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996.

3 CORPAS, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

Nom complexe-entrée: localisation par rapport à la macrostructure du dictionnaire

Si nous tenons compte du fait que l'unité de traitement lexicographique est *le mot*⁴, le fait que notre corpus soit constitué dans la plupart des cas par des composés syntagmatiques pose un problème au lexicographe et en conséquence à l'utilisateur en ce qui concerne sa localisation par rapport à la nomenclature.

De l'analyse des noms complexes de notre corpus dans la nomenclature des dictionnaires *Hachette* et *Larousse* il ressort que:

Parmi ceux qui figurent dans le *Larousse* simplement sont retenus comme entrées, les noms complexes du type N + N, à savoir les noms liés graphiquement: «aerotaxi», «bonobús», «sobrecargo», «reposacabezas», etc; trois noms reliés par un trait d'union: «auto-stop» (qui figure comme entrée multiple: «autoestop»; «autoestopismo»; «auto-stop»), «bateau-mouche» et «car-ferry» (qui ne figurent pas dans la partie espagnol-français du dictionnaire, mais dans la partie français-espagnol)⁵ et un seul mot séparé par un espace blanc: «jet lag».

Dans le *Hachette* sont aussi retenus comme entrées les noms liés graphiquement: «autocar», «autovía», «autobús», «autoservicio», «extrarradio», «ferrocarril», «helipuerto», «sobrecargo», «transbordador», etc et les mots reliés par un trait d'union lorsque le premier élément ne fait pas l'objet d'un article dans le dictionnaire. Selon l'*Avis au lecteur* (partie français-espagnol):

Les mots composés dont le premier élément fait l'objet d'un article ne se trouvent pas à leur ordre alphabétique; ils ont été groupés après ce premier élément dans un paragraphe intitulé «En compos». Ainsi les mots composés commençant par demi- (demi-air...; demi-brigade...; demi-heure, etc) se trouvent à demi IV En compos., les mots composés commençant par dent-

4 Selon REY-DEBOVE, J., *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, The Hague, Mouton, 1971, p. 112: «Lorsqu'on observe la macrostructure d'un dictionnaire de langue, il apparaît que la majorité des éléments ou entrées sont des mots graphiques, c'est-à-dire des suites ininterrompues de lettres liées. L'image socioculturelle fondamentale du mot est celle du mot graphique.

Moins nombreux sont les mots composés graphiques, formés de mots graphiques reliés par le trait d'union ou l'apostrophe. Enfin les entrées formées de plusieurs mots graphiques (simples ou composés) non reliés, sont rares dans les dictionnaires de langue».

5 Dans la partie espagnol-français du *Larousse* nous n'allons pas trouver des noms composés avec trait d'union formant entrée. Ces noms sont assez rares en espagnol, sauf s'il s'agit d'un emprunt.

(dent-de-chien, dent-de-lion, dent-de-loup) se trouvent à dent II En composés⁶.

D'après ces résultats nous pouvons conclure:

D'une part, que les critères adoptés pour la présentation de ces noms composés diffèrent d'un dictionnaire à l'autre et ne sont pas suivis d'une façon systématique dans le cas du *Larousse*. Quelles raisons pousse donc le lexicographe à transgresser ces règles? Et d'autre part, que les critères adoptés par les deux dictionnaires sont exclusivement graphiques. Même si ces unités sont considérées différentes à cause de leur graphie, il n'y a pas de raison autre qu'orthographique de considérer qu'on est en présence de deux types de formations différentes. La preuve c'est que la graphie n'est pas stable; on peut trouver «lieudit» écrit de trois façons différentes: en un seul mot («lieudit»), séparé par un trait d'union («lieu-dit») ou séparé par un espace blanc («lieu dit»).

Nom complexe-sous-entrée: localisation par rapport à la microstructure et identification

À part les mots composés graphiques liés ou reliés par un trait d'union qui figurent en général dans la nomenclature, le reste, à savoir, les composés syntagmatiques: du type N + Prép + N («billete de andén»), N + Adj («billete sencillo») et N + N séparés par des espaces blancs («coche cama») apparaissent normalement dans la microstructure; c'est-à-dire, à l'intérieur de l'article d'une des composantes de ces unités. Toutefois, il existe deux aspects problématiques en ce qui concerne la localisation et identification de ces composés syntagmatiques dans la microstructure du dictionnaire:

- a) Premièrement, comment savoir sous quelle entrée du dictionnaire sont situés ces composés syntagmatiques, formés de plusieurs constituants?
- b) Deuxièmement, comment savoir où se trouvent ces unités à l'intérieur de l'article? Sous quelle étiquette métalinguistique sont-elles placées?

La décision de placer une unité donnée sous l'une ou l'autre entrée du dictionnaire n'est pas une tâche facile.

6 DENIS, S. - MARAVAL, M. - POMPIDOU, L., *Dictionnaire espagnol-français français-espagnol*, Paris, Hachette, 1976, p. VII.

À ce sujet, le dictionnaire *Hachette* applique systématiquement les critères exposés dans *l'Avis au lecteur*: on trouve toujours ces composés syntagmatiques au nom quand ils en comporte un et au premier des noms quand ils en comportent plusieurs. Par exemple: «parada discrecional» se trouve sous l'article «parada», «barca de pasaje» se trouve sous l'article «barca», «coche cama» figure sous l'article «coche». Cependant ce critère, qui paraît tout à fait logique, n'est pas toujours suivi par le *Larousse* où nous trouvons plusieurs composés syntagmatiques consignés plus d'une fois. Par exemple, «caja de cambios» apparaît sous l'entrée «caja» mais aussi sous l'entrée «cambio», «barco mercante» apparaît sous l'entrée «barco» mais aussi sous l'entrée «mercante», «tren ómnibus» apparaît sous l'article «tren» et sous l'article «ómnibus».

Nous devons donc critiquer, dans le cas du *Larousse*, le manque de critères spécifiques pour déterminer sous quel des différents éléments doit figurer le composé syntagmatique. Ce manque de critères implique, pour le lexicographe, une consommation d'espace considérable qui pourrait bien être évitée, et pour l'utilisateur une consommation de temps qui n'est pas nécessaire et qui l'oblige à consulter les entrées qui correspondent aux différents composants du nom complexe.

Même si l'on suppose résolu le problème de localisation de ces unités sous un article donné, il n'est pas toujours possible de savoir où se trouve une unité donnée à l'intérieur de l'article et sous quelle étiquette métalinguistique est-elle présentée.

À ce propos, le *Hachette* (partie espagnol-français) présente dans *l'Avis au lecteur* une série de critères qui semblent régler le problème:

Les expressions, locutions et proverbes sont classés, à l'intérieur des articles, dans un ordre rigoureusement alphabétique. On les trouvera: • au nom, s'ils en comportent un (...); • au premier des noms, s'ils en comportent plusieurs (...); • au mot employé comme nom, si ce mot précède un nom dans l'expression, la locution ou le proverbe (...); • au verbe, ou au premier verbe, s'ils ne comportent pas de nom (...); • au premier pronom, s'ils ne comporte ni nom, ni verbe (...); • ensuite au premier adjectif et enfin au premier adverbe⁷.

Pour ce qui est notre corpus, nous avons trouvé les noms composés qui figurent à l'intérieur de l'article sous différentes formes:

⁷ *Ibid.*, p. VII.

- Soit en tant que mots composés dans un paragraphe intitulé «En compos» — lorsqu'ils sont écrits avec un trait d'union et que le premier élément fait l'objet d'un article: «bateau-citerne», «bateau-mouche», «bateau-feu» ou «bateau phare», «bateau-pilote», «train-poste», etc⁸.
- Soit en tant que locutions ou expressions précédées de la marque LOC et en caractères gras: «cambio de velocidad», «arribada forzosa», «tren botijo», «carnet de conducción (ou de conducir)», etc.
- Soit sous forme d'exemple d'une des acceptions de l'entrée, et en italique: «cambio de vía» se trouve comme exemple d'une des acceptions du lemme «vía»; «aterrizaje forzoso» se trouve comme exemple d'une des acceptions du lemme «aterrizaje»; «carril conductor» se trouve comme exemple d'une des acceptions du lemme «carril», etc.

À ce même sujet, le *Larousse*, dans son mode d'emploi propose aussi des critères pour gérer la succession de ces unités complexes à l'intérieur d'un article donné:

Les locutions ou expressions se trouvent toujours après toutes les acceptions, desquelles elles sont séparées par le signe ■ Elles sont classées par ordre alphabétique de la façon suivante: tout d'abord celles qui ne contiennent pas de verbe (elles se subdivisent en expressions dans lesquelles le libellé est placé le premier, en expressions dans lesquelles il figure à l'intérieur d'un groupe de mots, et en locutions diverses), puis celles qui renferme un verbe (voir carga). Il faut noter, cependant, que, lorsque le nombre de ces locutions ou expressions est très restreint, elles sont classées selon un ordre alphabétique rigoureux, c'est-à-dire sans tenir compte du fait qu'il y a un verbe ou non (voir izquierda)⁹.

De même que pour le *Hachette*, notre analyse montre que:

- Certains composés syntagmatiques apparaissent regroupés après toutes les acceptions, desquelles elles sont séparées par le signe ■ et donc sont traités comme locutions ou expressions: «accidente

⁸ Dans ces cas le *Hachette* applique systématiquement le critère exposé dans l' *Avis au lecteur*.

⁹ GARCÍA-PELAYO, R. - TESTAS, J., *Grand dictionnaire espagnol-français français-espagnol*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. VIII.

aéreo», «accidente de carretera», «accidente de circulación», «área de servicios»¹⁰.

- D'autres, cependant, sont traités comme exemples d'une des acceptions du lemme: «ancho de vía», «andén de salida», etc.

De cette analyse, en ce qui concerne l'identification de ces unités, il ressort que: même si les deux dictionnaires disposent de critères pour classer ces unités, il n'est pas possible de savoir *a priori* si une unité donnée se trouve dans la section destinée à expressions et locutions ou ailleurs dans l'article (présentée comme exemple). Le dictionnaire inclut dans la microstructure des unités complexes à différent statut: celles qui sont considérées comme locutions et expressions (et donc comme syntagmes figés) et celles qui sont traitées comme exemples (comme syntagmes libres). Cependant quels sont les critères adoptés par le lexicographe pour distinguer les unes des autres? Quand s'agit-il d'un exemple et quand d'une locution ou expression?

Même si, au premier abord, il paraît que le *Hachette* et le *Larousse* classent systématiquement ces noms composés syntagmatiques, une analyse plus détaillée nous montre que cette classification n'est pas tout à fait systématique. En effet, leur traitement diffère d'un ouvrage à l'autre. Par exemple, «exceso de equipaje» est considéré par le *Larousse* comme un exemple de l'acception 2 du lemme «exceso», et par le *Hachette* comme une LOC à l'intérieur de ce même article.

Mais, en plus, ce manque de systématisme se donne aussi à l'intérieur d'un même ouvrage: par exemple, «torre de control» est classée en tant que LOC à l'intérieur de l'article «torre» dans la P1 (espagnol-français) et en tant qu'exemple de l'acception 4 de «tour» dans la P2 (français-espagnol). Il ne s'agit pas d'un phénomène isolé: «tren botijo ou de recreo»; «tren carreta»; «tren ómnibus» sont classées comme LOC à l'intérieur de l'article «tren» dans la P1, et comme exemples de l'acception 1 de «train» dans la P2. Pourquoi une même unité lexicale est considérée par le même dictionnaire comme locution ou expression et comme exemple?

Au problème de l'identification de ces composés syntagmatiques vient s'ajouter un autre: la catégorisation grammaticale de ces «locutions et expressions» est peu précise, quand elle n'est pas inexistante.

Dans la liste d'abréviations du *Hachette* nous trouvons plusieurs étiquettes pour indiquer la partie du discours à laquelle appartient ces unités

10 Dans ces cas le *Larousse* suit les critères exposés dans son mode d'emploi.

que nous étudions; à savoir: *loc*; *loc adv*; *loc conj*; *loc prep* (pour la P1) et *loc*; *LOC*; *loc adv*; *loc conj*; *loc lat* et *loc prép* (pour la P2). Dans le Larousse nous trouvons simplement l'étiquette générique *loc*, cependant, dans les deux dictionnaires l'abréviation *loc nom* est inexistante.

D'un côté nous avons les noms liés graphiquement («autómnibus») ou reliés par un trait d'union («auto-stop») qui sont traités comme des noms simples: les étiquettes utilisées sont *m* (nom masculin) ou *f* (nom féminin); de l'autre côté nous avons les unités composées syntagmatiques («barca de pasaje», «parada discrecional», «coche literas») qui sont négligées du point de vue de la catégorisation grammaticale.

Nous considérons que ces composés syntagmatiques devraient aussi être pourvus de la même indication puisqu'il s'agit de la même catégorie grammaticale.

Marques diatechniques

Étant donné que notre corpus appartient à un domaine de spécialité (celui du transport), dans cette partie nous étudions les marques diatechniques utilisées par ces deux dictionnaires pour recenser ces termes.

Dans le tableau d'abréviations du *Larousse* nous trouvons les marques diatechniques suivantes en rapport avec notre domaine: AUTOM (automobile), AVIAC / AVIAT (aviation; aéronautique), MAR (marine), MECÁN / MÉCAN (mécanique), TECN / TECHN (technologie; industrie) et TRANSP (transports).

Dans le tableau d'abréviations du *Hachette* nous avons: dans la P1 (espagnol-français): Aviat (aviation), Ch fer (chemins de fer), Dr mar (droit maritime), Mar (marine) et Mécan (mécanique). Dans la P2 (français-espagnol): Auto (automobile), Aviat (aviation), Bicycl (bicyclette), Ch fer (chemins de fer), Dr mar (droit maritime), Mach Vap (machines à vapeur), Mar (marine) et Mécan (mécanique).

Étant donné la diversité de marques en rapport avec les transports qui figurent dans les tableaux d'abréviations de ces dictionnaires, en principe tous les termes appartenant à ce domaine devraient être marqués. Cependant, sur un total de 310 termes qui figurent dans le *Larousse*, seulement 23 sont marqués, et sur un total de 118 termes qui apparaissent dans le *Hachette*, seulement 35 sont marqués. Le nombre insuffisant de termes marqués démontre l'utilisation insuffisante des marques diatechniques.

D'un autre côté, Les marques varient non seulement d'un dictionnaire à l'autre (par exemple «cambio de velocidad» est marqué «MECAN» dans le Larousse et «Auto» dans le Hachette), mais aussi à l'intérieur d'un même

dictionnaire. Par exemple, dans le *Larousse*, la marque diatechnique qui est associée à la même unité sous les différents articles où elle est traitée est, en plus, différente: nous avons la marque AUTOM sous l'entrée «cambio» et la marque TECN sous l'entrée «caja». C'est évident que dans le marquage intervient le jugement subjectif des lexicographes porté sur l'objet dont la dénomination linguistique est à traduire. Mais, pourquoi ce jugement est différent à l'intérieur d'un même ouvrage?

Équivalence

L'équivalence, c'est-à-dire, l'ensemble des équivalents de traduction suivis de gloses, exemples, synonymes, observations... est la partie la plus importante de l'article du dictionnaire bilingue. Cependant, nous constatons que les équivalences des composés syntagmatiques sont nettement moins soignées que celles des noms composés graphiques (même lorsqu'il s'agit de la même unité de sens):

- Il manque des gloses, des exemples (puisque beaucoup de ces termes figurent eux mêmes comme exemples), des observations... Par exemple, pour «bateau-mouche» (qui figure comme entrée dans le *Larousse*) nous avons un premier équivalent de traduction («barco ómnibus») suivi d'une glose («à Paris»), puis un deuxième équivalent («golondrina») et une observation («pl bateaux-mouches»), tandis que pour «bateau de plaisance» (qui figure comme «locution ou expression» sous l'article «bateau») nous n'avons qu'un seul équivalent de traduction: «barco de recreo».
- En général, la seule indication pour ces composés syntagmatiques c'est l'équivalent ou les équivalents de traductions. Par rapport à ceux-ci nous constatons:

Premièrement, qu'ils diffèrent souvent d'un dictionnaire à l'autre. Par exemple, «billete kilométrico» est traduit dans le *Larousse* par «carnet kilométrique» et dans le *Hachette* par «billet kilométrique à tarif réduit»; «chaleco salvavidas» est traduit dans le *Larousse* par «gilet de sauvetage» et dans le *Hachette* par «ceinture de sauvetage»; «escala real» est traduit dans le *Larousse* par «échelle de coupée» et dans le *Hachette* par «échelle de commandement»; «tren correo» est traduit dans le *Larousse* par «train postal» et dans le *Hachette* par «train poste», etc.

Et deuxièmement, que les relations d'équivalence entre des noms complexes à structure de surface différente sont fréquentes: il n'est pas rare qu'un nom complexe soit traduit par un autre nom complexe de structure dif-

férente, mais également complexe. Par exemple, «escala real» (N + Adj) est traduit par «échelle de coupée» (N + Prép + N); «hora punta» est traduit par «heure de point»; «ferrocarril» par «chemin de fer»; «bateau-mouche» par «barco ómnibus», etc.

Cette analyse contrastive ratifie la classification des noms complexes que nous avons présentée dans la première partie, et qui nous a permis de définir la notion de nom complexe et de limiter notre corpus de départ.

CONCLUSION

L'analyse détaillée des noms complexes du transport nous permet de conclure que:

- Les composés syntagmatiques, à savoir, les noms qui comportent des caractères séparateurs sont les plus productifs en espagnol et en français. Cependant, leur traitement dans les dictionnaires bilingues est différent et discriminatoire par rapport aux noms dits «composés» traditionnellement; c'est-à-dire, aux noms liés graphiquement ou reliés par un trait d'union, qui sont traités comme des noms simples.
- Les différents critères adoptés pour localiser ces unités complexes à l'intérieur du dictionnaire sont exclusivement graphiques¹¹, ils varient d'un dictionnaire à l'autre et sont même transgressés à l'intérieur d'un même dictionnaire.
- Les critères adoptés pour recenser ces unités à caractères séparateurs à l'intérieur d'un article donné sont aussi négligés du point de vue de leur localisation, de leur identification, de leur catégorisation grammaticale, de leur marquage¹² et de leur équivalence.

En conséquence, il serait souhaitable d'adopter des critères pour les points suivants:

- L'application systématique des mêmes critères pour localiser dans le dictionnaire les composés syntagmatiques que les noms liés ou reliés graphiquement.

11 Les noms liés ou reliés graphiquement figurent en général dans la macrostructure, tandis que les composés syntagmatiques apparaissent dans la microstructure.

12 À ce propos, il manque une utilisation systématique des marques diatechniques pour tous les noms du domaine du transport.

- L'utilisation systématique du métalangage pour identifier ces noms complexes.
- L'utilisation systématique des marques diatechniques qui sont présentées dans les tableaux d'abréviations.
- Et finalement, la même description des équivalences que pour les noms composés graphiques.

Nous sommes consciente que la tradition considère le mot graphique comme l'unité de traitement lexicographique. Néanmoins, il existe dans toutes les langues des unités formées de plusieurs mots graphiques qui sont lexicalisées ou en voie de lexicalisation et qui méritent, donc, un traitement aussi digne que celui des unités limitées par deux blancs typographiques. L'importance quantitative de ces composés syntagmatiques nous semble suffisamment significative pour que les dictionnaires bilingues en tiennent compte et facilitent de cette manière le travail des traducteurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALCARAZ, E. *et alii*, *Diccionario de términos de turismo y ocio. Inglés-español, spanish-english*, Barcelona, Ariel, 2000.
- CORPAS, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
- DENIS, S. - MARAVAL, M. - POMPIDOU, L., *Dictionnaire espagnol-français et français-espagnol*, Paris, Hachette, 1976.
- DUVILLIER, M., *Les mots-clés du tourisme*, Paris, Bréal, 2001.
- GARCÍA-PELAYO, R. - TESTAS, J., *Grand Dictionnaire espagnol-français, français-espagnol*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.
- GROSS, G., *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996.
- HOURCADE, B., *Dictionnaire des métiers du tourisme anglais-français, français-anglais*, Paris, Pocket, 1995.
- MONTANER, J. *et alii*, *Diccionario de turismo*, Madrid, Síntesis, 1998.
- PIERRE, C. - POUILLON, M. L., *Lexi tourisme espagnol-français*, Paris, Desvigne, 1993.
- RABIT, M., *Les mots-clés du transport*, Paris, Bréal, 1995.
- REY-DEBOVE, J., *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, The Hague, Mouton, 1971.
- TERMCAT, *Diccionari d'hoteleria i turisme*, Barcelona, Edicions 62, 2001.

TRES POEMAS INSULARES DE ABDELLATIF LAÂBI: UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN POÉTICA

JOSÉ M. OLIVER FRADE
CLARA CURELL AGUILÀ
Universidad de La Laguna

La presencia de Canarias en textos franceses de distintas épocas ha suscitado en los últimos años un especial interés entre algunos colegas de la Universidad de La Laguna, lo que se ha plasmado en la realización y publicación de un buen número de trabajos¹. Esta labor no sólo ha permitido que se haya sacado a la luz un valioso y significativo número de documentos, sino que está propiciando nuevas investigaciones que amplían y difunden ese material, al mismo tiempo que trata de analizar cuestiones relacionadas con la percepción y el uso del tópico de las islas en una variada serie de obras (libros de viaje, memorias científicas, novelas, poemas, etc.) escritas en francés².

Ello nos ha conducido a prestar una especial atención al mundo insular que, desde la Antigüedad y en prácticamente todas las culturas, ha ejercido

1 Señalamos, entre otros, los estudios de CURELL, C., «Presencia de Canarias en las letras francesas», in *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV [1999], 2000, pp. 193-212; de DE URIARTE, C., «Entre mythe et réalité: Tenerife et les voyageurs français du XVIIIe siècle», in *La géocritique. Mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 181-202 y de PICO, B. - CORBELLÀ D., (dirs.), *Viajeros franceses a las Islas Canarias. Repertorio bio-bibliográfico y selección de textos*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2000.

2 Tal es el caso del grupo que participa en el Proyecto de Investigación *Literatura de viajes y traducción: Canarias en los textos franceses* (BFF2002-02483, Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER), en el que se inscribe esta contribución.

un particular poder de seducción y fascinación por su condición de microcosmos, así como por ser «un lugar en donde lo maravilloso existe por sí mismo fuera de las leyes habituales»³, aspectos que lo convierten en «un centro generador de ilusiones y quimeras»⁴. De ahí que la isla se haya constituido no sólo en objeto de deseo de marinos, exploradores, aventureros o misioneros, sino que, además, haya ocupado un lugar destacado en los universos literarios de innumerables poetas y narradores de todos los tiempos, atraídos por esa dimensión mítica, fabulosa o simbólica⁵.

Nuestra comunicación se inserta, pues, en esta línea. Siendo conocedores de la existencia de un poema de temática insular del prolífico escritor marroquí de expresión francesa Abdellatif Laâbi, compuesto con ocasión de una breve estancia que realizó en Tenerife en 1994⁶, nos propusimos rastrear la huella de ese motivo en el conjunto de su más reciente producción lírica⁷. Ello nos reveló que el tópico de la isla aparece en varios de sus textos poéticos, llegando a convertirse en el protagonista de tres de sus composiciones —«Il en faudra des lunes...» (*Le soleil se meurt*, 1992), «Île» (*L'étreinte du*

3 KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986, p. 36 [ed. orig. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980].

4 TOMÉ, M., *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1987, p. 23.

5 En los últimos años hemos asistido a un notable incremento de estudios dedicados al motivo insular en la literatura. Entre ellos, además de los citados en la bibliografía que cierra este trabajo, cabe destacar especialmente las siguientes monografías: MOUREAU, F., (ed.), *L'île territoire mythique*, Paris, Aux amateurs des livres, 1989; MARIMOUTOU, J.-Cl. - RACAULT, J. M. (éds.), *L'insularité. Thématique et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1995; LÉTOUBLON, F., (éd.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996; PALENZUELA, N., «Encrucijadas de la memoria», in *Islas*, Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., 1998, pp. 234-273 y, por último, LESTRINGANT, F., *Le Livre des îles: Atlas et récits insulaires, de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

6 Laâbi fue invitado a participar en un curso de verano que, con el título de «Cultura y Frontera», se celebró en la localidad tinerfeña de Adeje durante la última semana de julio de 1994. Fue esa la primera vez —y, que sepamos, la única— que el polifacético escritor magrebí y fundador de la transcendental revista *Souffles* visitó las Islas Canarias. Ahí fue donde escribió, en unas cuartillas del hotel en el que se alojaba, un esbozo de «Les îles éternelles», que dedicó a su anfitrión, Antonio Álvarez de la Rosa, el cual, casi dos años más tarde, publicó una primera versión española de ese poema (junto a otros dos y a una breve introducción) en la revista *La Página*, s.a., nº 23, pp. 101-115.

7 Analizamos para ello los siguientes poemarios: *Le soleil se meurt*, Paris, Éditions de la Différence, 1992; *L'étreinte du monde*, Paris, Éditions de la Différence, 1993; *Le Spleen de Casablanca*, Paris, Éditions de la Différence, 1996; *Un continent humain*, Túnez, L'Or du Temps, 1998 y *Poèmes périssables*, Paris, Éditions de la Différence, 2000.

monde, 1993) y «Les îles éternelles» (*Poèmes périssables*, 2000)— que son las que hemos elegido en esta ocasión.

Delimitado el *corpus*, queremos dejar claro que el objeto de este trabajo no es llevar a cabo un análisis de los mencionados poemas ni de la materia mítica que abordan —lo que podría constituir el tema de otro estudio—, sino el de ofrecer su traslación al español e intentar explicar las razones que nos han conducido a estas propuestas concretas. Somos conscientes de las dificultades que entraña toda traducción poética y de que, como bien dice García Yebra, «el poema es la concreción formal única e irreplicable de una idea poética igualmente irreplicable»⁸, lo que significa que su reproducción o, mejor dicho, su recreación en otra lengua es «una tarea que, en principio, sólo puede realizarse mejor o peor, nunca perfectamente». Pero así y todo hemos asumido el reto de intentar trasvasar al castellano esas tres obras del escritor marroquí, teniendo siempre muy presentes los conocidos consejos de Valery Larbaud:

Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout qui consiste la tâche du traducteur⁹.

Con esta intención, hemos tomado una serie de decisiones generales que señalamos sucintamente. En primer lugar, hemos optado por traducir en verso, pues una traslación en prosa hubiera supuesto una primera traición a las composiciones de Laâbi —o cuando menos un primer distanciamiento—, al no reproducir el característico aspecto formal de los poemas. En este caso, al utilizar nuestro autor el verso blanco, no hemos tenido que plantearnos el espinoso dilema de la traducción rimada. Por otra parte, la fidelidad a la forma de la expresión de los textos de partida nos ha llevado, asimismo, a mantener rigurosamente el mismo número de versos, a respetar la heterometría de los originales y a tratar de conservar la correspondencia de ritmo y sentido, siempre que nos ha sido posible.

Como veremos a continuación, en las tres piezas el escritor magrebí ha elegido de manera consciente una disposición tipográfica determinada, cons-

8 GARCÍA YEBRA, V., *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, Madrid, Gredos, 1983, p. 49.

9 LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997, p. 65.

tituida por secuencias de longitud variada, lo que les confiere una métrica visual bastante irregular. Sin embargo, si entendemos el verso no tanto como una «unidad gráfica» (cada una de las líneas que componen un poema), sino como una «unidad rítmica», podemos constatar, teniendo en cuenta el cómputo silábico de todas las *e* caducas métricamente pertinentes, que el poeta se vale realmente de medidas regulares fuertemente arraigadas en la tradición poética francesa, como son, por orden de la frecuencia con que las usa, el decasílabo, el hexasílabo, el alejandrino y el octosílabo. A la hora de trasladar esta métrica a los cánones de la versificación española, hemos recurrido a sus formas más comunes, esto es, el heptasílabo, el alejandrino con acento rítmico constante en la sexta, el endecasílabo y, en menor medida, el eneasílabo y el pentasílabo, todo ello procurando reproducir la peculiar presentación material de las obras de origen.

En cuanto al plano lexemático, hemos tratado de elegir en cada momento aquellas palabras que mejor tradujeran las voces francesas, es decir, que no sólo comportaran la menor pérdida semántica posible, sino que, además, imitaran los efectos formales, rítmicos y sonoros del texto de partida. En ciertas ocasiones, no obstante, nos hemos visto obligados, en pro del mantenimiento de la métrica, a prescindir de vocablos redundantes o implícitos, como algún artículo y pronombre (*un* en «Il en faudra des lunes...», v. 7, y *nous* en «Les îles éternelles», v. 17), o bien a añadir o explicitar elementos del texto con carga semántica poco relevante, como la conjunción copulativa *y* («Las islas eternas», vv. 12 y 13), el adverbio *allí* («Harían falta lunas...», v. 10), el demostrativo *aquel* («Las islas eternas», v. 12) y el adverbio *así* («Las islas eternas», v. 26). Ya desde el punto de vista morfosintáctico, ha sido preciso alterar el orden de algunas palabras, así como recurrir a transposiciones de distinto género. Por último, en contados casos y siempre con el objetivo de resolver problemas métricos y rítmicos, hemos tenido incluso que acudir al más extremo de los procedimientos de traducción oblicua como es la modulación y al consiguiente cambio de punto de vista que conlleva.

La primera de las obras que ofrecemos («Les îles éternelles») es la que inspiró este trabajo, la cual presenta pequeñas variaciones respecto a su versión primigenia¹⁰. Se trata del poema más extenso (27 versos) de los

¹⁰ En efecto, antes de enviar a la imprenta el poema, Laâbi revisó la versión escrita en Tenerife e introdujo algunos cambios: en el tercer verso suprimió la palabra *jours*, en el verso 17 sustituyó la forma *promette* por *apprête* y, en el penúltimo, eliminó el adverbio *alors* tras el primer verbo.

que conforman este pequeño muestrario insular. En él, Laâbi nos ofrece una nueva interpretación de los viajes de Simbad: aquí el marino no lleva a cabo las siete travesías que se relatan en *Las mil y una noches*, sino que realiza un único periplo de seis días de duración, al cabo de los cuales arriba a unas islas casi desiertas en busca de la merecida calma; y lo que encuentra es un mundo singular, pero que, a la vez, es la imagen en miniatura del universo entero, figura que constituye claramente uno de los arquetipos literarios vinculados a las islas¹¹. Debemos señalar, por otra parte, que desde la Edad Media, y sin duda por influencia griega, en la tradición árabe se alude a menudo a unas islas atlánticas que son denominadas tanto «Islas de los Bienaventurados» o «Islas de la Felicidad», como «Islas Eternas»¹², lo que se corresponde con las «Islas Afortunadas» de la cultura latina. Como es bien sabido, esta materia mítica se ha relacionado con el archipiélago canario, especialmente a partir de su «redescubrimiento» a principios del siglo XV. Curiosamente, en la lengua árabe moderna el término *al-kanÇriyÇ* hace referencia tanto a ese espacio insular imaginario como a las Canarias reales, lo que explicaría que Laâbi aprovechara este paralelismo.

Nuestra versión de «Les îles éternelles» puede servir para ilustrar algunos de los procedimientos y problemas que surgen en la traducción poética.

Les îles éternelles

1 Sindbad a fait le tour du monde
 en six jours
 et le septième
 voulant se reposer
 5 il accosta dans ces îles
 Il les trouva presque désertes
 et se dit: Cela est bien !
 Ici la terre prend tout son temps
 pour naître

Las islas eternas

*La vuelta al mundo dio Simbad
 en seis días
 y al séptimo
 queriendo descansar
 recaló en estas islas
 Las vio casi desiertas
 y se dijo: ¡qué bien!
 La Tierra aquí se toma todo el tiempo
 para nacer*

11 FOUGÈRE, É., *Les voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 7-8.

12 Cf. MARTÍNEZ, M., *Las Islas Canarias de la Antigüedad al Renacimiento. Nuevos aspectos*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1996, p. 162.

- | | | |
|----|---|--|
| 10 | Elle veut écouter jusqu'à la fin
les mille et une histoires de l'Océan
Elle sème dans le miroir du ciel
ses premiers rêves de langues, d'arbres
et de visages humains | <i>Quiere escuchar hasta el final
las mil y una historias del Océano
Y siembra en el espejo de aquel cielo
sus sueños primigenios de lenguas y de árboles
y de rostros humanos</i> |
| 15 | Elle caresse son ventre et ses seins volcaniques
pour que le feu pactise avec l'eau
et nous apprête la page d'amour
qui manque au livre de la vie
Ô îles, s'écria Sindbad | <i>Acaricia su vientre y sus senos volcánicos
para que el fuego pacte con el agua
y componga la página de amor
que el libro de la vida no posee
Oh, islas, exclamó Simbad</i> |
| 20 | promettez-moi une genèse douce
un autre art de naître
Écoutez
Semez
Caressez | <i>prometédme nacer de otra manera
una apacible génesis
Oíd
Sembrad
Acariciad</i> |
| 25 | Rêvez pour toute la terre
et vous mériterez le nom que je vous donne:
Îles éternelles | <i>Soñad para la Tierra entera
y así mereceréis el nombre que yo os doy:
Islas eternas</i> |

Creemos que, si bien hemos respetado el sentido del texto original en su conjunto, pueden apreciarse varias desviaciones conscientes en nuestra propuesta, que trataremos de justificar seguidamente y que son el resultado de no pocos ensayos y tanteos previos.

Sin duda, lo primero que salta a la vista es la construcción, que roza el hipérbaton, del primer verso: la necesidad de contar con una sílaba más, con el fin de obtener un verso de nueve pies, ha requerido que trastocáramos el orden lógico de los elementos de la frase. Razones similares son las que nos han conducido a alterar también la disposición de las palabras en los versos 8, 18 y 25.

Otras modificaciones que hemos debido realizar tienen que ver con el plano lexicográfico. Así, en algunas ocasiones tuvimos que valernos de sinónimos contextuales, en lugar de sus equivalentes exactos en castellano, con el fin de conseguir el número de sílabas necesario y, como consecuencia de ello, *trouver* (v. 6) se ha convertido en *ver* y *écouter* (v. 22) se ha transformado en *oír*. Igualmente, razones métricas nos han llevado a efectuar una modificación estilística de registro para traducir el adjetivo numeral *premiers* (v. 13), prefiriendo la forma culta *primigenios* frente a la literal *primeros*.

Por otra parte, la insatisfacción que nos producía la solución más ajustada —aun cuando era métricamente correcta— nos condujo a invertir los complementos directos que acompañan al imperativo *promettez* en los versos 20 y 21.

Finalmente, señalamos la modulación a la que recurrimos en el verso 18, donde adoptamos una perspectiva negativa (*que el libro de la vida no posee*) frente a la afirmativa que contiene el original (*qui manque au livre de la vie*).

La segunda composición que hemos traducido («Il en faudra des lunes...») es un breve poema de once versos pares de arte menor y mayor, en el que el poeta alude, una vez más, al célebre mito griego de las *makárôn nêsoi*¹³, «Islas de los Bienaventurados», «de los Dichosos» o «de los Felices», verdaderos paraísos terrenales que despliegan los elementos propios del *locus amœnus* y que los latinos, como ya señalamos anteriormente, denominaron «Islas Afortunadas». Reproducimos el texto francés, seguido de la versión que sugerimos y de los comentarios que nos han parecido más pertinentes.

1	Il en faudra des lunes et des clartés lyriques Maints aérolithes incrustés de tendres pierreries	<i>Harían falta lunas y claridades líricas Algunos aerolitos incrustados de tiernas pedrerías</i>
5	Il en faudra d'automnes noués autour du cœur en un serrement de violons répondant aux harpes	<i>Harían falta otoños al corazón ceñidos en abrazo de violas respondiendo a las arpas</i>
10	Il en faudra des îles bienheureuses pour qu'accoste l'armada des amoureux	<i>Harían falta islas venturosas para que allí atracaran flotas de enamorados</i>

Las necesidades métricas nos han llevado, ya en el primer verso, así como en el quinto y en el noveno (que reproducen la misma estructura inicial), a efectuar una transposición, como es el cambio de modo del verbo, que pasa de la relativa certeza de un futuro (*faudra*) a la probabilidad del condicional (*harían*), sin que por ello se pierda el valor de suposición que ambas formas verbales poseen.

En este mismo plano morfosintáctico, razones tanto de cómputo silábico como de distribución acentual nos han exigido desplazar de lugar el *corazón*

13 A partir de este sintagma griego, el geólogo y botánico inglés Philip Barker Webb (1793-1854) acuñó el término *Macaronesia* para designar la región constituida por los archipiélagos de las Azores, Madeira, Salvajes, Canarias y Cabo Verde (Cf. MORALES MATOS, G., «Las Islas Canarias ¿una región aislada?», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 32, 2001, p. 159).

del verso sexto. Por otra parte, en este mismo verso y en el siguiente, hemos tratado de compensar la pérdida semántica que supone la traducción de *serrement* por *abrazo* acudiendo al participio *ceñidos*, muy cercano al concepto de *serrer*, para trasladar *noués*, en vez de emplear su equivalente exacto *anudados*. Y, en el séptimo verso también, con el fin de contar con una sílaba menos, hemos traducido *violons* por *violas* en lugar de por su gemelo *violines*. La última transformación, en este caso de índole gramatical, que hemos llevado a cabo ha consistido en sustituir el singular de *armada* por el plural de *flotas*.

El tercero de los poemas que interpretamos («Île») está compuesto de dos series consecutivas de cinco y cuatro versos heterométricos. El motivo principal de esta pieza es el de la isla flotante, sin ubicación fija y que vaga a la deriva. Se trata de un tema que cuenta con una larga tradición en las letras occidentales y que, en ciertos textos de la cultura árabe, se concreta en el tópico de unas fugitivas «islas móviles», las cuales provocan, precisamente a causa de su particular condición, un irrefrenable deseo de acceder a ellas¹⁴. He aquí el poema, seguido de nuestra propuesta y de las principales decisiones tomadas.

	<i>Île</i>	<i>Isla</i>
1	Cette île loin des mots qui ne savent que blesser plantés dans la langue	<i>Aquella isla lejos de las palabras que saben sólo herir hincadas en la lengua</i>
5	comme des barreaux Cette île loin du corps qui ne sait que désirer exsangue	<i>lo mismo que barrotos Aquella isla lejos del cuerpo que sabe sólo ansiar Exangüe</i>
10	et invaincu Cette île où naît le silence bercé par la comptine d'avant la mort douce	<i>y victorioso Aquella isla donde nace el silencio mecido por el canto previo a la muerte dulce</i>
15	Île de nulle part papillon de sang lâché dans l'éternité	<i>Isla de ningún sitio mariposa de sangre libre en la eternidad</i>

¹⁴ Para un análisis detallado del mito de la isla flotante, cf. MARTÍNEZ, M., «Islas flotantes», in PALENZUELA, N., *Las islas extrañas. Espacios de la imagen*, Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., 1998, pp. 47-67.

De las tres traducciones que aquí presentamos, ésta es, con toda seguridad, la más cercana al texto francés. De hecho, al contrario que en las otras dos, aquí no nos ha sido preciso omitir ni añadir palabra alguna, como tampoco nos ha hecho falta realizar alteraciones en el plano gramatical.

No obstante, si bien creemos haber respetado escrupulosamente el sentido de la poesía original, no podemos dejar de advertir que los requerimientos métricos, como siempre, nos han inducido a interpretar el verbo *désirer* (v. 8) como *ansiar*, en lugar de su paralelo *desear*, y el adjetivo *invaincu* (v. 10) como *victorioso*, descartando su correspondiente *invicto*.

Al igual que en el primero de los poemas que ofrecemos, en esta composición también hemos debido recurrir a la modulación y alterar el punto de vista. Efectivamente, tanto en el verso 3 como en el 8 nos encontramos la misma oración de relativo acompañada de la negación restrictiva *ne...que*, la cual hemos convertido, en ambos casos, en una proposición afirmativa.

Finalmente, la dificultad de trasladar con fidelidad el significado de *comptine* (v. 13), junto con los consabidos requerimientos métricos, nos hizo acudir a un procedimiento bastante usual a la hora de traducir, como es la generalización de lo específico; de ahí que, ante la ausencia de un término español que designara exactamente lo mismo que el vocablo francés, nos decantáramos por el hiperónimo *canto*, aun siendo conscientes de la leve desviación semántica que esto supone.

Ésta ha sido, pues, la labor que hemos realizado para esta ocasión. A ello nos ha movido, entre otras cosas, el deseo de acercar al lector español una pequeña muestra de la obra poética de un escritor que, a pesar de su extensa y destacada trayectoria, todavía no ha merecido la suficiente atención por parte de las editoriales hispanas¹⁵. Pero más allá de esta intención divulgativa, nuestra principal aspiración ha sido la de realizar un ejercicio de traducción en colaboración, siguiendo la estela teórico-práctica que otros colegas han llevado a cabo individualmente¹⁶.

Para llegar a las propuestas que aquí exponemos, nuestro trabajo pasó por varias fases. Después de decidir —como ya hemos explicado— qué tipo de traducción emprender, la primera tarea consistió, evidentemente, en tratar

15 La única obra de Abdellatif Laâbi traducida al español es *El camino de las ordalías*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1995. Se trata de una novela cuya versión original, *Le chemin des ordalies*, Paris, Denoël, 1982, ha sido reeditada recientemente bajo el título de *Le fou d'espoir*, Marseille, Ediff-Autres Temps, 2000.

16 Cabe citar, entre otros, los trabajos de Teodoro Sáez, Esteban Torre, Pilar Gómez Bedate y Rosario Ozaeta Gálvez que figuran en las referencias bibliográficas detalladas al final de esta comunicación.

de comprender a fondo los tres poemas que íbamos a verter al español, pues como dice Larbaud: «Traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier»¹⁷.

A continuación, con el objetivo de trasladar la semántica de los textos, cada uno de nosotros hizo lo que podríamos llamar una versión literal, entre prosaica y poética, que, en no pocos casos, ofrecía acepciones y variantes diversas. A partir de ahí sometimos a una enriquecedora confrontación nuestras respectivas interpretaciones, comentando las dificultades, tanto métricas, rítmicas y estilísticas como sintácticas y léxicas con las que nos habíamos tropezado, y discutiendo las posibles soluciones. A fin de cuentas, es preciso tener siempre presente que la traducción poética no sólo consiste en trasvasar a otra lengua el significado lingüístico de unos versos, sino que también ha de producir un efecto estético análogo; en palabras de Teodoro Sáez:

No puede tratarse en la traducción poética de remedar uno por uno todos los recursos idiomáticos del texto original para reexpresar lo sentido, sino de reformular el impacto estético emocional mediante los recursos rítmicos más afines, más cercanos, más adecuados en la lengua término¹⁸.

Este ejercicio, a lo largo del cual procuramos no perder de vista en ningún momento esas premisas, culminó con la versión de los poemas que aquí hemos presentado.

De todos es sabido que, así como una obra original dura eternamente, las traducciones poseen una vida limitada, son siempre renovables. Este carácter efímero tiene, sin embargo, un aspecto positivo, que es el que pone de manifiesto Octavio Paz al afirmar que «cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único»¹⁹.

En definitiva, nuestra propuesta no debe leerse más que como lo que es: una sugerencia, un ensayo —con toda seguridad discutible y perfectible— que nos ha permitido acercarnos de manera privilegiada al universo poético de Abdellatif Laâbi.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 69.

¹⁸ SÁEZ HERMOSILLA, T., *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1994, p. 37.

¹⁹ PAZ, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 9.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUGÈRE, É., *Les voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- GARCÍA YEBRA, V., *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, Madrid, Gredos, 1983.
- «*L'heure du berger*, dos traducciones españolas», in DENGLER GASSIN, R. (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luís Cortés Vázquez*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, pp. 289-296.
- KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986. [ed. orig. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980].
- LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997.
- OZAETA GÁLVEZ, M^a.R., «Algunas versiones castellanas de un poema de Charles Baudelaire», in LÉPINETTE, B. - OLIVARES, A. - SOPEÑA, A.E. (eds.), *Quaderns de Filologia (Actas del I Congreso de Traductología)*, 1991, pp. 167-170.
- PAZ, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- SÁEZ HERMOSILLA, T., *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1994.
- *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León y Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- TOMÉ, M., *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1987.
- TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO DENOMINATIVO DE LA FONTAINE

M.^a ROSARIO OZAETA
UNED

INTRODUCCIÓN

Este trabajo supone una nueva búsqueda en una línea de investigación que, partiendo de las *Fábulas* de La Fontaine, se ha materializado en diversos estudios, algunos de los cuales han tenido por objeto las traducciones españolas realizadas durante los siglos XVIII, XIX y XX; otros, sin centrarse exclusivamente en una perspectiva crítica, han recogido numerosas ejemplificaciones sobre expresiones idiomáticas, enunciados sentenciosos y antropónimos.

En esta ocasión regresamos a este último espacio, que ha sido anteriormente visitado bajo distinto prisma, y al que ahora llamamos denominativo ya que, como es sabido, los protagonistas de las fábulas son en su mayoría animados no humanos, lo que nos remitiría a un espacio exclusivamente zoonímico, si no fuera por la presencia de antropónimos (*Perrette, Tabarin, Guillot, Alexandre, Garo...*) e incluso de nombres de elementos no animados (*Martin bâton, nouvel Empedocle...*). Se ha optado, pues, por una designación común, aun a sabiendas de que serían posibles ambas —antropónimos y zoonimos—, debido a la coexistencia e interrelación de los dos mundos en las fábulas, en las que, como señala Pierre Dandrey¹, la transposición alegórica del universo humano al mundo animal constituye un principio elemental. De cualquier modo, mantendremos la mención de antropónimos cuando los nombres se apliquen a animados humanos.

1 DANDREY, P., *La fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992.

Nos proponemos examinar cómo son reproducidos los componentes del espacio denominativo en las versiones de los autores españoles Teodoro Llorente y Juan Bautista Bergua, de los que es preciso señalar algunos datos previos. Estos autores han sido seleccionados en función de determinados puntos en común que hemos juzgado suficientemente relevantes para situar conjuntamente sus textos. Ambos, no demasiado lejanos cronológicamente, han traducido en prosa la práctica totalidad de las fábulas, eludiendo las más extensas, ubicadas en el Libro XII lafontainiano: 25, 26, 27 y 28. Como se apreciará en la semblanza de los autores españoles, es destacable además su versatilidad, así como su renombre y difusión. Resulta asimismo coincidente el hecho curioso de que algunas editoriales hayan tomado «prestada» la obra de los dos autores, omitiendo su verdadera autoría. Así, las treinta fábulas en prosa incluidas en *La Fábula a través del tiempo*², de la editorial Sopena —que recoge textos de La Fontaine en prosa y verso—, se inspiran en las fábulas de Llorente, y del mismo modo, las fábulas de J. B. Bergua sirven de modelo a los 92 textos seleccionados por Pedro de Sainz en las *Fábulas Selectas*³ de la editorial Teorema, con escasas diferencias.

LOS AUTORES DE LAS VERSIONES

Teodoro Llorente y Olivares nació en Valencia en 1833. Fue poeta, literato, traductor (de escritores franceses, ingleses y alemanes), político, historiador y periodista. Creó y dirigió *Las Provincias* durante cuarenta y tres años y *La Opinión* al final de su vida, recibiendo diversos homenajes por parte de su ciudad, a la que dedicó una bella y ambiciosa obra escrita en dos tomos⁴. Fue muy considerado como traductor poético; es destacable su obra *Poetas franceses del siglo XIX*⁵ y él mismo escribió versos desde su adolescencia, algunos de los cuales fueron publicados en 1907 (*Versos de la Juventud*)⁶, no

2 MÉNDEZ, V. - SÁNCHEZ, L. - INGLADA, E., *La fábula a través del tiempo. De Esopo a Andrés Bello. 450 fábulas escogidas de los principales autores clásicos y modernos, selección, introducción y notas biográficas*, Barcelona, Sopena, «Biblioteca Hispania», 1972.

3 LA FONTAINE, *Fábulas selectas*, selección de Pedro de Sainz, Barcelona, Teorema, 1985.

4 LLORENTE, T., *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, 2 tomos, Barcelona, Albatros (Establecimiento Tipográfico Editorial de D. Cortezo y C^a), 1887, 1889.

5 LLORENTE, T., *Poetas franceses del siglo XIX*, traducción en verso castellano por..., Barcelona, Montaner y Simón, «Biblioteca Universal», 1996.

6 LLORENTE, T., *Versos de la juventud. 1854-66*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1907.

pudiendo ver la luz un segundo tomo por causa de su fallecimiento, acaecido en 1911. M. Menéndez y Pelayo le describe así: «... elegantísimo escritor castellano en prosa y en verso»⁷.

Hemos utilizado una versión de *Fábulas de La Fontaine* facsímil de la realizada por Llorente y publicada en Barcelona en 1885, con ilustraciones de Gustave Doré, que incluye el texto francés tras cada fábula traducida. Según la «Advertencia editorial»:

La delicada traducción en prosa del valenciano Teodoro Llorente, la excelente calidad de la impresión tipográfica, la sensibilidad y belleza de las casi trescientas ilustraciones, hacen de esta edición la mejor conocida en nuestro ámbito cultural⁸.

Juan Bautista Bergua Olavarrieta nació en Madrid en 1892. En la calle Mariana Pineda, de esta ciudad, abrió su padre la Librería Bergua, y a la muerte de éste tuvo que dejar sus estudios en París y ponerse a cargo del negocio editorial. En 1929, fundó la Librería Editorial Bergua, que se vio obligada a cerrar en 1939, cambiando el nombre de la editorial por el de Ediciones Ibéricas. Junto con su hermano José, ocho años menor, inauguró la «Biblioteca de Bolsillo», haciendo traducciones y prólogos. Tuvo que sufrir hasta sus últimos años —murió en 1991, a los 99 años— el destierro y la censura por sus obras políticas. El autor termina así la «Noticia biográfica» que escribe en 1977 y que se incluye en el tomo segundo de *Historia de las religiones*: «Y yo, servidor de ustedes si son enemigos de las cadenas y amantes de los libros»⁹.

La obra de J. B. Bergua es de gran diversidad, lo que muestran algunos de sus títulos: *Mitología Universal*, *Geografía de España*, *Apicultura*, *Historia de las Religiones*, *El gusano de seda y su industria*, *La higiene del matrimonio...* Traduce *El Corán* y *El Ramayana*; vierte a Platón, Homero, Séneca, Shakespeare, Schopenhauer, así como otras obras del francés y el italiano. La edición manejada de las *Fábulas completas*¹⁰, de 1986, nos ha

7 MENÉNDEZ Y PELAYO, M., en el prólogo de: *Poesías valencianas escritas por T. Llorente*, Valencia, Establiment tipografic F. Domenech, 5ª ed., 1936, p. 11.

8 LA FONTAINE, *Fábulas*, traducción de T. Llorente, ilustraciones de G. Doré, 2 tomos, Madrid, Compañía Literaria, 1995, 1996 (Ed. Facsímil de la de Montaner y Simon, Barcelona, 1885).

9 BERGUA, J.B., *Historia de las religiones. El Cristianismo*, Tomo II, Madrid, Ibéricas, col. «Tesoro Literario», 1996, p. 591.

10 ESOPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE Y SAMANIEGO, *Fábulas completas*, edición, noticias y notas de Juan José Bergua, Madrid, Clásicos Bergua, col. «Tesoro Literario», 4ª ed., 1986.

planteado algunos interrogantes que merece la pena exponer, ya que en ella figura el autor como responsable de la edición, noticias y notas, mientras que en las ediciones de 1954 y 1966¹¹ figuraba como traductor, junto a su hermano José Bergua. La explicación estriba en el temprano fallecimiento de José (1960), que traduciría con Juan Bautista las *Fábulas*, al igual que lo hizo con *La Alhambra*¹², de Washington Irving¹³. José fue autor y editor de otros muchos títulos de gran diversidad (*Historia del Arte, Teatro escogido de Calderón de la Barca, Las mil mejores poesías de la lengua castellana, El Refranero español...*). En la edición de 1954 (la primera, que no se ha localizado, está fechada en 1934) se incluye una «Noticia sobre La Fontaine y sus Fábulas» en la que los traductores expresan su deseo de fidelidad y afirman haber traducido la totalidad de las fábulas, lo que, como se ha indicado, no es del todo exacto. En cuanto a las versiones de las distintas ediciones, son idénticas, exceptuando algunos leves cambios en la versión de 1966, tercera de las ediciones, que se mantienen en la cuarta, de 1986 y, como es obvio —por la desaparición de J. B. Bergua—, en la quinta y última aparecida en el mercado, de 1996.

En una información relativa a Ediciones Ibéricas se ofrecen datos fundamentales en cuanto a su objetivo y alcance:

Las ediciones, profusamente anotadas, únicas en castellano, son una herramienta esencial para profesores y estudiantes avanzados, pero sin olvidar que van dirigidas al gran público y permiten una lectura amena y continuada¹⁴.

EL ESPACIO DENOMINATIVO

La emisión de juicios de valor en torno a las versiones de los autores seleccionados no entra en nuestros propósitos, ya que el objetivo perseguido se centra en la mera exposición de los modos de transferencia de los nombres, lo que se aleja de cualquier consideración crítica. Dicha exposición va a realizarse en sentido «creciente», y se inicia en el punto cero que representa la

11 ESOPPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE Y SAMANIEGO, *Fábulas completas*, traducción, noticias y notas de Juan y José Bergua, Madrid, Ibéricas, 2ªed., 1954, 3ª ed., 1966.

12 IRVING, W., *La Alhambra*, trad. y noticia preliminar de Juan y José Bergua, Madrid, Ibéricas, «Biblioteca de bolsillo», 1953.

13 Juana Bergua, hija de Juan Bautista, que nos ha facilitado las fechas exactas de edición, así como las fechas de la muerte de ambos escritores, atribuye la labor de traducción a Juan Bautista.

14 Información obtenida en: <http://www.edicionesibericas.com/edi.html>.

ausencia de reproducción. Se puede afirmar que son muy raros los casos en que los autores españoles no utilizan algún medio de transferencia para los nombres propios en sus fábulas.

Omisiones y procedimientos expletivos

Son escasas las omisiones, como *Garo* (IX. 4)¹⁵, nombre procedente del *Pédant joué*, de *Cyrano de Bergerac*, o la alusión a (*Le Chien de*) *Jean de Nivelles* (VIII. 21), ambas referencias culturales. El procedimiento más habitual, cuando no se reproduce el nombre, es el de la descripción del referente al que aquél designa, que viene a menudo reforzada por la adjunción de adjetivos o derivativos, con una intención valorativa. Un ejemplo de ello es *Pierrot* (XII. 2), que, omitido por Llorente, es reflejado por Bergua mediante el apelativo «el gorrioncete». Observamos que numerosas referencias culturales son recogidas y reproducidas aplicando este recurso. Así, *Thibault*, nombre asignado al pastor en la farsa de *Pathelin* y a *l'agnelet* en las *Fábulas* (X. 5), es «el señor cabrito» en la versión de Llorente, y «el nuevo corderillo» en la de Bergua. *Jean Chouart* (VII. 10), antropónimo procedente del *Pantagruel* rabelaisiano, es vertido en sus diversas alusiones como «el codicioso clérigo» y «aquel pobre clérigo» por Llorente, y como «nuestro pope» y «el pope del cuento» por Bergua. Este último traduce: ... *il vous faudrait (...)/ Renvoyer chez les Barbacoles* (XII. 8, vv. 45-46) por: «... habría que mandaros a la escuela», versión que se asemeja a la de Llorente «... debería ir aún a la escuela», y la razón de tales propuestas es que *Barbacole* era el nombre de un maestro en un ballet de Lulli. Los versos: *Le Charton n'avait pas dessein/ De les mener voir Tabarin* (VIII. 12, vv. 5-6) son suprimidos en la versión de Llorente, mientras que en la de Bergua —que tiene en cuenta el origen de *Tabarin*, reputado actor y autor—, se resuelven mediante una pintoresca frase expletiva: «No pensaba el carrero conducirlos a la barraca de la plaza para que vieran los títeres». *Caquet-bon-bec* (XII. 11), nombre de una gallina en *La Comédie des Proverbes*, es reproducido en sus dos menciones por «el ave parlera» y «señora Urraca», según Llorente, y por «nuestra marica» y «marica», según Bergua.

Los nombres metafóricos pueden ser objeto del mismo procedimiento, como muestra el siguiente ejemplo, cuyas versiones explicitan el significado

15 Se indica entre paréntesis el Libro y Fábula a los que pertenecen los nombres, y cuando estos datos no son coincidentes en las versiones españolas, se señalan igualmente en estas últimas. Al final del estudio, se incluye un índice con los títulos de las fábulas francesas y españolas estudiadas, a las que corresponden dichos datos.

del epónimo *Tartufs*, que podía haber sido naturalizado, sin mengua para su comprensión:

C'étaient deux vrais Tartufs, deux archipatelins,
 Deux francs Patte-pelus... (IX. 14, vv. 3-4).
 Eran dos solemnes hipocritones (Llorente).
 Eran dos verdaderos pícaros, dos bribones redomados, dos taimados zalameros... (Bergua).

Otros procedimientos

En no pocos casos, los autores transcriben o naturalizan los nombres, sin seguir una pauta fija. Como prueba de ello, se pueden citar los nombres de *Artapax*, *Psicarpax* y *Méridarpax* (IV. 6), tomados por La Fontaine —excepto *Artapax*, creación suya— de las parodias épicas *Batrachomyomachie* y *Galéomyomachie*; estos nombres aparecen transcritos («Artapax» en Bergua, «Psicarpax» en ambos) o naturalizados¹⁶ («Artarpax», en Llorente, «Meridarpax» en ambos). Del mismo modo, *Ratapon* (IV. 6) es naturalizado: «Ratapón» por los dos autores. El nombre incluido en la designación: *Margot la Pie* (XII. 11) —«a humilde Urraca» según la versión de Llorente—, es transcrito por Bergua: «Margot la urraca».

Ocasionalmente, los autores otorgan un tratamiento distinto a los mismos nombres, diversificando los procedimientos al cambiar de fábula. Estos procedimientos, además de los ya citados, pueden ser la omisión o la recreación, como en el caso de *Raminagrobis* (VII. 15, XII. 5) y *Grippeminaud* (VII. 15), típicamente rabelaisianos; mientras que Bergua denomina a ambos «Micifuz»¹⁷ (VII. 16) u omite al primero (XII. 5), Llorente transcribe al primero (VII. 16) u omite al primero (XII. 5) o al segundo (VII. 16).

Briffaut (V. 17, IX. 14), *Miraut* y *Rustaut* (V. 17) son traducidos por Bergua, que considera su transparencia, por «Largo», «Mirón» y «Cierto»

16 Entendemos por «transcripción» la opción consistente en mantener los nombres tal como aparecen en el texto de partida (siguiendo la primera acepción de «transcribir» del diccionario RAE: «escribir en una parte lo escrito en otra»); por «naturalización», la adaptación del nombre a la estructura fónica, a la acentuación y, en general, a los rasgos característicos de la lengua receptora, lo que puede realizarse mediante la simple omisión de un acento o la adición de un fonema, interviniendo a menudo en este caso la intención creadora del traductor.

17 En el catálogo de «Ediciones Ibéricas» (2002) aparece en la contraportada una fotografía representando a Micifuz y Zapirón, típicos zoónimos de su especie. Curiosamente, no hemos encontrado este último en ninguna de las fábulas de Bergua.

(V. 17), mientras que Llorente los designa por su condición genérica: «los perros» (V. 17), «los valientes canes» (... *les confrères de Brifaut*, IX. 14). El mono *Gille* (IX. 3, XII. 21) es reproducido por Llorente con los nombres de «Gilillo» (IX. 3) y «Perico» (XII. 21) y *Bertrand* con los de «Periquillo» (IX. 3), y «Perico» (IX. 17), mientras que Bergua omite el nombre de *Gille*, y transcribe a *Bertrand* (IX. 3). El mono *Bertrand*, en otra fábula (IX. 17) es transcrito de nuevo por Bergua, que naturaliza al gato *Raton* («Ratón»), al que Llorente asigna el nombre de «Micifuf»...

Estos ejemplos demuestran que los autores españoles multiplican las opciones y, a veces, el tratamiento de los nombres fluctúa según se mueven los actores por los hilos de las fábulas manejados por la mano maestra de *La Fontaine*.

Nombres opacos, transparentes y metafóricos

Hemos mostrado algunas omisiones, transcripciones, explicitaciones, naturalizaciones y recreaciones, utilizadas aleatoriamente en ambos textos. Los ejemplos más numerosos, sin embargo, son los referidos a los nombres que se transfieren mediante procedimientos a menudo coincidentes por los dos autores, que les otorgan una correspondencia más o menos expresiva, y en este punto es importante distinguir entre nombres opacos, transparentes y metafóricos, a fin de lograr una esquematización más precisa.

Se puede establecer una distinción entre los nombres tomados por *La Fontaine* de otros autores y las denominaciones usuales o creadas por él mismo. Dentro de estas últimas, y para comenzar por los nombres opacos, es un buen ejemplo el de *Perrette* (VII. 9), denominada «Juana» en la versión de Bergua y «Juanita» en la de Llorente, lográndose así la recreación de un nombre usual mediante otro equivalente. *Gros Jean*, en la misma fábula, se corresponde con «Juan lanas» para el primer autor y «un pobre Juan» para el segundo. El pastor *Guillot* (III. 3) es recreado como «Manolón» en la versión de Bergua —que en otra fábula lo transcribe (IX. 19)—, y «Perico» en la de Llorente, que gusta de emplear este nombre.

La Fontaine toma habitualmente nombres de otros autores, entre los que se destaca Rabelais, como se ha podido comprobar en algunos de los ejemplos citados. Es préstamo suyo *Rodilardus* (II. 2), naturalizado por Bergua mediante el nombre de «Rodilardo» (II. 2) y recreado por Llorente con el de «Micifuf» (II. 2), también atribuido a *Raton* (IX. 17), como se ha señalado. *Martin bâton* (IV. 5), que aparece en otra fábula como *Martin* (V. 21), encuentra su imagen más expresiva en la versión de Llorente, que atiende a la transparencia del nombre:

Holà, Martin bâton! (IV. 5).
 ¡Ven acá, Martín, con el palo! (Bergua).
 ¿Dónde estás, Maese Tranca? (Llorente).

Perrin Dandin (IX. 9), juez representado por Rabelais y que lo sería posteriormente por Racine (sin olvidar al *George Dandin* molieresco, de distinto carácter), es traducido por «Maese Glotón» en la versión de Bergua, y por «Don Picapleitos» en la de Llorente, que siguen, respectivamente, indicaciones tales como su caracterización en la fábula y su estatus profesional. *Robin Mouton* (IX. 19) es designado «Blanquillo» por Llorente y «Robín» por Bergua, que explica en nota al pie: «Robín, nombre caprichoso dado por La Fontaine al carnero de esta fábula». Pero el nombre de *Robin* procede, como los anteriores, de Rabelais.

Se detectan, asimismo, otros préstamos. *Hélène au beau plumage* (VII. 12) parodia el epíteto homérico y es así reflejada, desprovista o no del fonema inicial: «Elena de hermoso plumaje» (VII. 13), en la versión de Bergua, «Helena de brillantes plumas» (VII. 13), en la de Llorente. *Harlequin* (XII. 18), antropónimo de la comedia italiana, es «Arlequín» para ambos.

Los nombres pueden transmitir indicaciones cómicas, exóticas, literarias..., valores connotativos que habitualmente son reproducidos, siendo la intencionalidad del autor un factor decisivo en cuanto a su función y traducibilidad. Los nombres transparentes, de los que han aparecido algunos ejemplos, son los únicos que realmente se traducen, si es posible, por un nombre equivalente en cuanto a sus indicaciones y componentes semánticos. Como señala Virgilio Moya: «... la obligatoriedad de traducir los nombres de ficción estará en proporción directa a la carga simbólica del signo de dicho nombre»¹⁸. Estos nombres transmiten un contenido conceptual o unos valores fónicos que los autores suelen reflejar, no siempre de manera simultánea. Veamos algunos ejemplos.

El ratón *Rongemaille* (XII. 15) es designado por Llorente «Roemallas», y «Roenudos» por Bergua. Pero el mismo *Ronge-maille* o el búho *Tristeoiseau* (VIII. 22) pueden perder su imagen y expresividad si se ven desprovistos de su carácter de nombres propios, al ser traducidos por los mismos autores, por «el ratón roedor» y «la melancólica lechuza» (Bergua), o por «el roedor Ratón» y «el tétrico Buho» (Llorente). *Laridon* (VIII. 24) forma parte

¹⁸ MOYA, V., «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 1993, p. 246.

de una fábula tomada de Esopo que muestra, con el modelo de dos perros hermanos, cómo puede variar el carácter según la educación recibida, *Laridon* en la cocina y su hermano en los bosques. Pues bien, Bergua transmite la misma indicación del nombre francés mediante el nombre naturalizado «Laridón», cuyo significado justifica en nota al pie, por su procedencia del latín *laridum*, *lardum*, «tocino», mientras que el nombre ofrecido por Llorente pierde tal connotación: «Bellaco», aun manteniendo su expresividad. *Mouflar* (X. 8) refleja su significado —que se hace constar en nota al pie de la edición francesa¹⁹—, en la propuesta de Llorente, «Cabezudo», permaneciendo neutro en la de Bergua, que lo resalta, naturalizado, mediante la cursiva, *Muflar*²⁰.

Los siguientes ejemplos representan un caso especial de «antroponimización» de diversos segmentos del discurso²¹, procedimiento reproducido por los autores españoles, que adoptan soluciones igualmente expresivas:

Le Médecin Tant-pis allait voir un malade.
 Que visitait aussi son confrère Tant-mieux (V. 12, vv. 1-2).
 El médico Esto-va-mal visitaba a un enfermo, el cual era visitado también por su cofrade Esto-va-bien (Bergua).
 El doctor Tantum Melius fue á visitar á un enfermo á quien asistía también el doctor Tantum Pejus (Llorente).
 ... Elle et Que-si-que-non, son frère.
 Avecque Tien-et-mien son père (VI. 20, vv. 6-7).
 ... Y no sólo a ella, sino a su hermano Que-sí-Que-no y a su padre Tuyo-y-Mío (Bergua).
 ... y también á su padre Tuyo-y-Mío y á su hermano Que sí-Que no (Llorente).

Hemos hecho alusión más arriba a los nombres metafóricos, con ocasión de la mención de un ejemplo que se resolvía con la descripción del referente. Pues bien, los nombres no metafóricos pueden llegar a serlo si forman parte de construcciones «metafóricas», según la terminología de K. Jonasson²²,

19 *Moufle*: terme populaire qui signifie un gros visage et trop plein (Fur.). En LA FONTAINE, *Fables choisies mises en vers*, Paris, Bordas, 1990, p. 521.

20 Se podría pensar en el recurso semiótico de la letra cursiva al que MOYA, V., en *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 115, atribuye la función de añadir sutilmente información.

21 Según JONASSON, K., *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Belgique, Duculot, 1994, cualquier frase o parte del discurso puede constituir un nombre propio.

22 JONASSON, K., «Les noms propres métaphoriques: construction et interprétation», *Langue Française*, 92, 1991, pp. 64-81 et *ibid.*

apareciendo entonces cargados de significado y de valores diversos y precisando en ocasiones una adaptación cultural. Estos nombres son introducidos generalmente por un determinante, y se suelen acompañar de diversos complementos, siendo incluso posible la utilización del plural. Los nombres españoles tienen las mismas connotaciones en los ejemplos seleccionados y, excepto cuando aquéllas resultan obvias, los autores incluyen notas explicativas²³. Este recurso es particularmente frecuente en la edición de Bergua, debido a su carácter divulgativo. Los siguientes ejemplos son suficientemente elocuentes:

Et, nouvel Empedocle* aux flemmes condamné (IX. 12, v. 13).

... y, nuevo Empédocles*, condenado a las llamas(Bergua).

... y como nuevo Empedocles* condenado al fuego (Llorente).

Le Phaéton* d'une voiture à foin... (VI. 18, v. 1).

Al faetón* de un vehículo de heno... (Bergua)

Un rústico Faetonte conducía una carreta cargada de heno... (Llorente).

... l'Alexandre des chats

L'Attila, le fléau des Rats(III. 18, vv. 2-3)

... Alejandro de los gatos y Atila de los ratones (Bergua).

... Alejandro y Atila de la raza gatuna (Llorente).

... La voilà donc compagne.

De certaines Philis* qui gardent les dindons (VII. 2, vv. 24-25).

... en compañía de Filis*, paveras y porqueros... (Bergua).

... en compañía de las Filis lugareñas, que guardan manadas de pavos...

(Llorente).

Nouveau Bellérophon* vivait seul et caché (VIII. 10, v. 3).

... nuevo Belerofonte*, en un bosque solitario vivía oculto y solo (Bergua).

... vivía, nuevo Belerofonte, á solas y escondido (Llorente).

Quatre Mathusalems bout à bout ne pourraient.

Mettre à fin ce qu'un seul désire (VIII. 25, vv. 47-48).

Cuatro Matusalenes uno tras otro no lograrían rematar lo que uno solo desea (Bergua).

Cuatro Matusalenes, uno tras otro, no podrían ejecutar lo que un solo hombre imagina (Llorente).

23 La inclusión de notas explicativas, que también se encuentra en las fábulas francesas de origen, se indica por medio de un asterisco junto al nombre correspondiente.

CONCLUSIONES

En este estudio se ha tratado de examinar los tipos y condiciones de realización de la transferencia realizada en las versiones españolas, tomando como base determinados nombres seleccionados en las *Fábulas* de La Fontaine. Se ha procurado mostrar los nombres más expresivos para tal objeto, eludiendo otros ejemplos de clara correspondencia (*Simonide*, I. 14; *Minerve*, II. 1; *Alexandre*, IV. 12; *Démocrite*, VIII. 26; *Homère*, IX. 1; *Virgile*, IX. 5; *Hécube*, X. 12; *Patrocle*, XII. 9...). La primera deducción es que, por norma general, los autores estudiados procuran reproducir los antropónimos y zoónimos —cuyo valor expresivo e incluso significativo es muy acusado en las *Fábulas*—, sirviéndose de varios recursos.

Las omisiones registradas se producen, particularmente, cuando se trata de referencias culturales, que requerirían una adaptación. Los autores optan con frecuencia por un procedimiento compensatorio consistente en describir al sujeto designado por el nombre. Cuando éste es reproducido, puede aparecer transcrito, naturalizado o recreado; esta diversificación de opciones hace difícil establecer una tendencia traslatoria fija, ya que los procedimientos son mayoritariamente plurales y su uso aleatorio.

Por tal motivo, hemos prestado una especial atención a los ejemplos de transferencia más uniformizada, estableciendo una distinción respecto al origen de los nombres, y hemos podido detectar, tanto en los creados por La Fontaine como en los que no lo son, la atribución de correspondencias en los nombres usuales y la presencia de naturalizaciones y recreaciones frecuentes. La diferenciación entre nombres opacos y transparentes —a pesar de la dificultad inherente al establecimiento de la línea divisoria entre ambos, a veces inapreciable—, ha contribuido a facilitar la esquematización, permitiendo situar ejemplos muy expresivos entre los primeros, tendencia que se subraya en el caso de los nombres transparentes, cuyas indicaciones y matices reflejan los autores con escasas excepciones.

Una vez revisadas conjuntamente las propuestas respectivas, se puede apreciar, salvando la mencionada libertad de opciones, una mayor utilización de la naturalización por J. B. Bergua (Rodilardo, Robín, Martín, Laridón, Muflar) y de la recreación por T. Llorente (Blanquillo, Bellaco, Cabezudo), que repite algunos nombres en distintas fábulas (Perico, Micifuf).

Los nombres metafóricos, por último, presentan un gran interés, y su transferencia puede plantear problemas, que habrían de resolverse siguiendo pautas de índole cultural. No se ha dado tal caso en los ejemplos presentados, que han servido para mostrar la estructura y el carácter de las construcciones metafóricas. Las versiones españolas son muy ajustadas y las

connotaciones se corresponden estrechamente, lo que no impide que los autores, excepto cuando las indicaciones son evidentes —siguiendo el modelo de La Fontaine—, incluyan notas explicativas. Particularmente, Juan Bautista Bergua hace uso de tal procedimiento, que se justifica por la intención divulgativa a la que hace referencia la nota editorial citada. Fuera del espacio puramente denominativo, el autor mantiene la misma tónica en cuanto a las notas y en cuanto al uso del tono informal y coloquial que se aprecia en sus fábulas. Por su parte, Llorente conjuga la expresividad con una cuidada prosa que sugiere un destinatario más selecto. Con todo, la corrección estilística es patente en las versiones de los dos autores estudiados.

ÍNDICE DE FÁBULAS

II. 2: *Conseil tenu par les Rats*

Bergua: «La junta de los ratones», Llorente: «Gran consejo celebrado por las Ratas»

III. 3: *Le Loup devenu Berger*

B.: «El lobo pastor», Ll.: «El Lobo pastor»

III. 18: *Le Chat et un vieux Rat*

B.: «El gato y el ratón viejo», Ll.: «El Gato y la Rata vieja»

IV. 5: *L'Âne et le petit Chien*

B.: «El asno y su perrito», Ll.: «El Amo y el Cachorrillo»

IV. 6: *Le Combat des Rats et des Belettes*

B.: «La batalla de las comadrejas y los ratones», Ll.: «Batalla de Ratones y Comadrejas»

V. 12: *Les Médecins*

B.: «Los dos médicos», Ll.: «Los Médicos»

V. 17: *Le Lièvre et la Perdrix*

B.: «La liebre y la perdiz», Ll.: «La Liebre y la Perdiz»

V. 21: *L'Âne vêtu de la peau du Lion*

B.: «El asno vestido con la piel del león», Ll.: «El Asno cubierto con la piel de León»

VI. 18: *Le Chartier embourbé*

B.: «La carreta atascada», Ll.: «El Carretero atascado»

VI. 20: *La Discorde*

B.: «La discordia», Ll.: «La Discordia»

VII. 2: *Le Mal Marié*

B.: «El malcasado», Ll.: «El Malcasado»

VII. 9: *La Laitière et le Pot au lait*

- B. (VII. 10): «La lechera y el cántaro de leche», Ll. (VII. 10): «La Lechera»
VII. 10: *Le Curé et le Mort*
- B. (VII. 11): «El pope y el muerto», Ll. (VII. 11): «El Cura y la Muerte»
VII. 12: *Les Deux Coqs*
- B. (VII. 13): «Los dos gallos», Ll. (VII. 13): «Los dos Gallos»
VII. 15: *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*
- B. (VII. 16): «El gato, la comadreja y el conejo», Ll.: «El Gato, la Comadreja y el Gazapillo»
VIII. 10: *L'Ours et l'Amateur des Jardins*
B.: «El oso y el amante de los jardines», Ll.: «El Oso y el Floricultor»
VIII. 12: *Le Cochon, la Chèvre et le Mouton*
B.: «El cerdo, la cabra y el carnero», Ll.: «El Cerdo, la Cabra y el Carnero»
VIII. 21: *Le Faucon et le Chapon*
B.: «El halcón y el capón», Ll.: «El Halcón y el Capón»
VIII. 22: *Le Chat et le Rat*
B.: «El gato y el ratón», Ll.: «El Gato y el Ratón»
VIII. 24: *L'Éducation*
B.: «La educación», Ll.: «La Educación»
VIII. 25: *Les Deux Chiens et l'Âne mort*
B.: «Los dos perros y el burro muerto», Ll.: «Los dos Perros y el Asno muerto»
- IX. 3: *Le Singe et le Léopard*
B.: «El mono y el leopardo», Ll.: «El Mono y el Leopardo»
IX. 4: *Le Gland et la Citrouille*
B.: «La bellota y la calabaza», Ll.: «La Bellota y la Calabaza»
IX. 9: *L'Huître et les Plaideurs*
B.: «La ostra y los litigantes», Ll.: «La Ostra y los Litigantes»
IX. 12: *Le Cierge*
B.: «El cirio», Ll.: «El Cirio»
IX. 14: *Le Chat et le Renard*
B.: «El gato y la zorra», Ll.: «El Gato y la Zorra»
IX. 17: *Le Singe et le Chat*
B.: «El mono y el gato», Ll.: «El Mono y el Gato»
IX. 19: *Le Berger et son troupeau*
B.: «El pastor y su rebaño», Ll.: «El Pastor y su rebaño»
- X. 5: *Le Loup et les Bergers*
B.: «El lobo y sus pastores», Ll. (X. 6): «El Lobo y los Pastores»
X. 8: *Le Chien a qui on a coupé les oreilles*
B.: «El perro con las orejas cortadas», Ll. (X. 9): «El Perro a quien cortaron las orejas»

XII. 2: *Le Chat et les Deux Moineaux*

B.: «El gato y los dos gorriones», Ll.: «El Gato y los dos Gorriones»

XII. 3: *Du Thésauriseur et du Singe*

B.: «El avaro y el mono», Ll.: «El Atesorador y el Mono»

XII. 5: *Le Vieux Chat et la Jeune Souris*

B.: «El gato viejo y el ratón jovencillo», Ll.: «El Gato viejo y el Ratoncillo»

XII. 8: *La Querelle des chiens et des chats, et celle des chats et des souris*

B.: «La guerra de los gatos y los perros y la de los gatos y los ratones», Ll.: «La riña de los Perros y los Gatos y la de los Gatos y los Ratones»

XII. 11: *L'Aigle et la Pie*

B.: «El águila y la urraca», Ll.: «El Águila y la Urraca»

XII. 15: *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue, et le Rat*

B.: «El cuervo, la gacela, el ratón y la tortuga», Ll.: «El Cuervo, la Gacela, la Tortuga y la Rata»

XII. 18: *Le Renard et les Poulets d'Inde*

B.: «La zorra y las gallinas de Guinea», Ll.: «El Zorro y los Pavos»

XII. 21: *L'Éléphant et le Singe de Jupiter*

B.: «El elefante y el mono de Júpiter», Ll.: «El Elefante y el Mono de Júpiter»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGUA, J.B., *Historia de las religiones. El Cristianismo, Tomo II*, Madrid, Ibéricas, col. «Tesoro Literario», 1996.

DANDREY, P., *La fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992.

ESOPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE Y SAMANIEGO, *Fábulas completas*, traducción, noticias y notas de Juan y José Bergua, Madrid, Ibéricas, 2^a ed., 1954, 3^a ed., 1966.

— *Fábulas completas*, edición, noticias y notas de Juan B. Bergua, Madrid, Clásicos Bergua, col. «Tesoro Literario», 4^a ed., 1986.

IRVING, W., *La Alhambra*, trad. y noticia preliminar de Juan y José Bergua, Madrid, Ibéricas, «Biblioteca de bolsillo», 1953.

JONASSON, K., «Les noms propres métaphoriques: construction et interprétation», *Langue Française*, 92, 1991, pp. 64-81.

— *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Belgique, Duculot, 1994.

- LA FONTAINE, *Fábulas selectas*, selección de Pedro de Sainz, Barcelona, Teorema, 1985.
- *Fables choisies mises en vers*, Paris, Bordas, 1990, [1ª edición: 1962].
- *Fábulas*, traducción de T. Llorente, ilustraciones de G. Doré, 2 tomos. Madrid, Compañía Literaria, 1995, 1996 (Ed. facsímil de la de Montaner y Simón, Barcelona, 1885).
- LLORENTE, T., *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, 2 tomos. Barcelona, Albatros (Establecimiento Tipográfico Editorial de D. Cortezo y C^a), 1887, 1889.
- *Poetas franceses del siglo XIX*, traducción en verso castellano por..., Barcelona, Montaner y Simón, «Biblioteca Universal», 1906.
- *Versos de la juventud. 1854-66*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1907.
- *Poesies valencianes escrites per...*, Valencia, Establiment tipografic F. Domenech, 5ª ed., 1936.
- MÉNDEZ, V. - SÁNCHEZ, L. - INGLADA, E., *La fábula a través del tiempo. De Esopo a Andres Bello. 450 fábulas escogidas de los principales autores clásicos y modernos*, selección, introducción y notas biográficas, Barcelona, Sopena, «Biblioteca Hispania», 1972.
- MOYA, V., «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 1993, pp. 233-247.
- *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000.

LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS VERSIONES AL ESPAÑOL DE LAS OBRAS DE PATRICK MODIANO

NORMA RIBELLES HELLÍN,
Centro Universitario ESTEMA
Universidad Miguel Hernández

Al hablar del espacio en las novelas en Patrick Modiano tenemos que comenzar comentando una de sus principales características de sus personajes/narradores: son paseantes en el sentido de Baudelaire. Disfrutan de una vida relativamente fácil y de una gran libertad de movimiento. Sus actividades se reducen al paseo, a veces la conversación; como nada ni nadie les espera ni les retiene en ningún lugar, sienten una constante llamada al viaje y al movimiento y no dudan en perder su tiempo en las ciudades balnearias o en las terrazas de los cafés de París. Se trata de seres angustiados, desamparados, frágiles, que resumen las inquietudes y la propia forma de ser del autor: en una palabra, *anti-héroes*. Modestos e indecisos, son fantasmas que flotan en el presente, en busca de algo o alguien, de una pista, un recuerdo, de una prueba o confirmación de su existencia. Seres sin identidad, ambiguos e incluso en ocasiones amnésicos, vagan en busca de un nombre y un estado civil que les proporcione seguridad y un anclaje a la sociedad.

Modiano es un escritor urbano; pero su París es una ciudad desconocida, lejos de todo estereotipo e imagen convencional. Sus personajes frecuentan desiertas estaciones de metro y de tren de cercanías; vagan por calles, avenidas y bulevares solitarios, que se encuentran en la frontera con los barrios periféricos, el cinturón de ronda, las puertas de la ciudad. Modiano nos muestra la imagen menos conocida y estereotipada de la capital: las calles y plazas desconocidas, los barrios lejanos y limítrofes, el 17^e *arrondissement* como fuente de inspiración y de peligro, la desierta Porte de Villiers, los

garages grasientos de Levallois-Perret, los balcones ostentosos de Neuilly, el aspecto balneario de Barbizon, *los bulevares periféricos...* Los mismos títulos de Modiano, de los que hablaremos más adelante, recomponen, en efecto, la idea de la ciudad; restauran la geografía perdida, se interesan por las experiencias de seres anónimos que quedaron escondidas en el fondo de estas calles, detrás de aquellos muros. Parajes tristes y fríos, sin encanto ni personalidad, una especie de *no man's land*, donde los personajes se mueven a sus anchas, y que convienen perfectamente con la temática del autor. La personalidad errante del narrador de Modiano se identifica con estos lugares inhóspitos, de movimiento y tránsito.

La imagen de límite queda también patente en la elección de otras ciudades para desarrollar su acción: ciudades fronterizas y neutrales, donde el personaje puede fundirse con la multitud y pasar desapercibido. La frontera puede estar representada por el mar, los Alpes, un lago... Pero, real o simbólica, proyecta una doble imagen, de libertad codiciada aunque ilusoria, y de obstáculo infranqueable. En cambio, en ocasiones, la frontera funciona como una protección. Para Martine Guyot-Bender, «l'espace, l'univers de Modiano ressemble à une gigantesque plaque tournante où se côtoient les nationalités, les langues et les passés obscurs»¹.

Por otra parte, si las novelas de Modiano están mayoritariamente situadas en la época de la Ocupación alemana, no es, en absoluto, por un afán histórico del autor: por el contrario, este período oscuro y problemático de Francia es el escenario perfecto para las historias y los personajes sinietros que las representan y contribuyen a la creación de este espacio inhóspito del que hablamos. Más que un momento de la historia de su país, es un «lugar» propicio para la caracterización del ambiente de niebla y de dualidad que caracteriza al autor. La atmósfera así creada es borrosa, claro-oscura, semi-clandestina.

La traducción del espacio de Modiano nos ha dado una muestra de los principales problemas de la traducción del francés al español. En este sentido, quisiera aclarar por encima de todo que no ha sido en absoluto mi intención criticar el trabajo de estos profesionales de demostrada valía. Por el contrario, lo que humildemente he pretendido con mi análisis de las traducciones ha sido sacar una serie de conclusiones sobre las dificultades que encuentran en su trabajo.

1 GUYOT-BENDER, M., *Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris-Caen, Lettres Modernes Pinard, 1999, p. 27.

Dichos problemas se clasifican en dos grandes grupos: por un lado las dificultades que entraña la dimensión lingüística, por otro lado, el punto de vista de la cultura.

Desde la perspectiva lingüística, destacaremos los aspectos sintácticos, de entre los cuales destaca especialmente el problema de las colocaciones del cual hemos encontrado diferentes ejemplos:

1. En algunos casos el sustantivo se mantiene, pero le acompaña un adjetivo distinto:

... un quartier réservé... (*Les boulevards de ceinture*, p. 60).

... un barrio chino... (*Los bulevares periféricos*, p. 56).

2. En otras ocasiones encontraremos la estructura *nombre + adjetivo*, que no se mantiene en la colocación castellana, sino que el adjetivo se ha sustituido, muy acertadamente, por un sintagma preposicional con la misma función calificativa:

... un enclos grillagé (*Livret de famille*, p. 78).

... recinto cerrado con tela metálica (*El libro de familia*, p. 69).

3. El sintagma preposicional que califica al nombre es en ocasiones sustituido en la colocación española por un adjetivo con la misma función. También aquí encontramos correspondencias más o menos evidentes entre dos lenguas próximas:

Un quartier d'ouvriers (*Dora Bruder*, p. 20).

Un barrio obrero (*Dora Bruder*, p. 18).

4. Muy interesante desde el punto de vista cultural es la equivalencia entre las expresiones no literales:

L'air du dehors... (*Les boulevards de ceinture*, p. 25).

El aire libre... (*Los bulevares periféricos*, p. 25).

5. En algunos casos, la colocación en la lengua original corresponde a un único término en lengua terminal:

—Vous pouvez déjà faire le tour de l'appartement? (*Livret de famille*, p. 196).

—¿No le importa visitarlo usted solo? (*El libro de familia*, p. 163).

Desde el punto de vista de la Semántica, las dificultades de traducción se engloban también en diferentes apartados. Para empezar, veremos casos de adición de información: el traductor tiene la posibilidad de decidir la introducción de información adicional en su versión con el fin de ayudar al lector a la comprensión, o explicar un dato que no sea evidente.

Esta información adicional se inserta dentro del texto, de manera que no se interrumpa la atención del lector. Sin embargo, Newmark opina que este método tiene la desventaja de que puede dar lugar a una confusión entre el texto y las contribuciones del traductor. Hemos destacado varias formas de introducir dentro del texto la información adicional en la traducción. Son las siguientes:

—El traductor ha añadido una información de tipo cultural, dando por supuesto que el lector no conoce la obra de Edgar Allan Poe a la que el narrador hace referencia, como en este caso:

... un peu comme la maison Usher (*Dora Bruder*, p. 83).

... como la terrorífica casa Usher (*Dora Bruder*, p. 74).

—Otras veces, por el contrario, es el mismo adjetivo el que, según el traductor, necesita una especificación:

Balte? (*Livret de famille*, p. 25).

¿De algún país báltico? (*El libro de familia*, p. 24).

En otros casos, se ha producido el fenómeno contrario, es decir, la pérdida de información: quizás preocupado por la economía de medios, el traductor ha eliminado informaciones que tal vez se han proporcionado con anterioridad o se sobreentienden:

Les détenues se tenaient au garde-à-vous, au pied de leur lit. Au déjeuner, dans le réfectoire, on ne mangeait que des choux (*Dora Bruder*, p. 139).

Los detenidos se ponían en posición de firmes al pie de la cama. A mediodía se comían sólo coles (*Dora Bruder*, p. 120).

Sin embargo, hemos señalado algunos ejemplos en que la información que se ha perdido es, en nuestra opinión, pertinente para el desarrollo de la acción, y no encontramos ninguna razón por la cual el traductor ha decidido suprimirla.

...les assistants sociales de la police, quai de Gesvres, au numéro 12, où se trouvait le service de protection de l'enfance. (*Dora Bruder*, p. 109)

...las asistentes sociales de la policía del muelle de Gesvres (*Dora Bruder*, p. 96).

Pendant que Dora se trouvait derrière les hauts murs du 60 et 62 rue de Picpus, ses parents étaient confinés dans leur chambre d'hôtel (*Dora Bruder*, p. 57).

Mientras Dora residió tras los muros de la calle Picpus, sus padres vivieron confinados en su habitación de hotel (*Dora Bruder*, p. 50).

También hemos considerado una pérdida aquellos casos en que ésta no es cuantitativa sino cualitativa, es decir, se produce, no con la eliminación de uno o varios términos, como los ejemplos anteriores, sino con la sustitución de un término que tiene una determinada connotación afectiva, por otro del mismo campo semántico, pero general.

On déjeune une dernière fois sous les marronniers (*Dora Bruder*, p. 141).

Último desayuno a la sombra de aquellos árboles (*Dora Bruder*, p. 121).

En relación con los espacios de Modiano, encontramos también en los textos numerosos ejemplos de frases hechas y expresiones estereotipadas, muy interesantes desde el punto de vista de la variedad y riqueza de la lengua, que no sería posible, en absoluto, traducir *mot-à-mot*, sino que requieren del traductor el esfuerzo de la búsqueda del equivalente castellano.

Les mettre au pied du mur. [...] Un point c'est tout (*Livret de famille*, p. 134).

Ponerles entre la espada y la pared. [...] Y sanseacabó (*El libro de familia*, p. 114).

... tomber dans les pommes! ... (*Les boulevards de ceinture*, p. 121).

... desmayar!... (*Los bulevares periféricos*, p. 107).

En lo que concierne a los nombres propios, correspondientes a términos geográficos, destacamos que se traducen normalmente cuando se dispone de una traducción reconocida: *París, Viena, Juan-les-Pins, Milán, Ginebra, Burdeos, Niza, Costa Azul, Marsella, Saboya, Guyena, Normandía, el Ródano, el Sena*. Lo mismo ocurre con los nombres comunes de vías públicas: *Campos Elíseos, bulevar des Capucines, avenida de Victor Hugo, callejón Gatbois, plaza de Clémenceau*, pero se mantienen cuando no disponen de equivalente o con el fin de mantener el color local: *quai de Grenelle, faubourg Saint-Honoré, porte Dorée, pointe Saint-Eustache*.. Por esta misma razón, tampoco se traducen los nombres de establecimientos: *bar Soleil, Les Trois Valses, L'Étincelle, Brasserie Lorraine, hôtel Lion d'Or*.

En algunas ocasiones el traductor, en lugar de traducirlos a la lengua terminal, lo hace a la lengua de origen, como en el ejemplo siguiente, en que la acción transcurre en Milán y el narrador hace referencia a lugares de esta ciudad:

- ... place du Dôme (*Voyage de nocces*, p. 10).
- ... plaza del Duomo (*Viaje de novios*, p. 10).
- ... galerie Victor-Emmanuel (*Voyage de nocces*, p. 11).
- ... galería Vittorio-Emmanuele (*Viaje de novios*, p. 11).

Los gentilicios se comportan de igual manera. Algunos tienen un equivalente en lengua terminal: *bordelés*, *borbonés*, *lionés*. Cuando esta traducción no es posible, el traductor debe recurrir a una transposición.

- Il était moitié briard, moitié beauceron... (*Livret de famille*, p. 42).
- Procedía mitad de Brie mitad de Beauce... (*El libro de familia*, p. 38).

Algunos de estos lugares, y su traducción, son también interesantes desde el punto de vista de la tipografía del texto. En algunas ocasiones, el traductor se sirve de recursos tipográficos, especialmente la cursiva, para destacar los préstamos insertos en el texto:

- ... il me pria de venir quai de New York (*Livret de famille*, p. 34).
- ... me citó en el quai de New York (*El libro de familia*, p. 32).

También se usa la cursiva para los nombres propios de lugares, como en el siguiente ejemplo, de bares y cabarets:

Ils buvaient toujours en évoquant d'autres endroits dont les noms m'éclaboussaient au passage: *Armorial*, *Czardas*, *Honolulu*, *Schubert*, *Gipsys*, *Monico*, *L'Athénien*, *Mélody's*, *Badinage* (*La place de l'étoile*, p. 60).

Seguían bebiendo mientras evocaban otros antros con cuyos nombres parecían asperjarme: *Armorial*, *Czardas*, *Honolulu*, *Schubert*, *Gipsys*, *Monico*, *L'Athénien*, *Mélody's*, *Badinage* (*El lugar de la estrella*, p. 56).

Este uso no es, sin embargo, común a todos los traductores, puesto que las distintas editoriales marcan sus propias pautas tipográficas: en ciertos casos, como en el ejemplo siguiente, no se considera necesaria la cursiva, y no la mantiene en la traducción castellana:

Condamné au Fouquet's, au Relais-Plaza, à l'Élysée-Park... (*La place de l'étoile*, p. 57).

Estoy condenado al Fouquet's, al Relais-Plaza, al Élysée Park... (*El lugar de la estrella*, p. 42).

Hemos encontrado también otro tipo de diferencias importantes entre original y traducción: nos referimos a diferencias cuantitativas en los textos, es decir, la aparición en la traducción de frases que no existían en la versión original, fenómeno incomprensible y extraño, aunque afortunadamente, muy poco frecuente. Puede tratarse de una explicación del autor, preocupado por la comprensión del texto, como hemos visto anteriormente:

Le petit couvent (*Dora Bruder*, p. 52).

... «convento pequeño», donde vivían en común todas las religiosas de varias órdenes, restos de claustros destruidos por la revolución (*Dora Bruder*, p. 46).

Los problemas derivados de la traducción de los elementos culturales, ofrecen, en nuestra opinión, mayor dificultad, pero al mismo tiempo, mayor interés, pues engloban conceptos relacionados con la subjetividad, la connotación, la visión del mundo de una civilización determinada. La traducción se muestra así como el puente entre culturas, el instrumento que propicia el acercamiento al Otro, no visto como una amenaza, sino como una fuente de riqueza cultural. Dice Julien Green:

Dans mon enfance, alors que j'entendais parler une langue étrangère, je me demandais quelle folie poussait les gens à se servir de ces sons bizarres quand il y avait tant de mots français dont ils auraient pu faire usage, et si simples. Le mot français était pour moi la seule désignation possible de ce que nous voyons autour de nous, comme de tout ce qui se passe à l'intérieur de notre cerveau. Le mot étranger appartenait au domaine de la fantaisie, quelque chose qui aurait pu être fait de telle manière ou de telle autre et cela n'aurait pas eu beaucoup d'importance, alors qu'un mot français ne pouvait pas être que ce qu'il était. Je ne concevais pas qu'il pût y avoir un temps où le ciel, par exemple, ne s'était appelé ciel, ni un autre temps où le ciel ne s'appellerait plus ainsi².

Las teorías de Etnocentrismo plantean el conflicto con el Otro y muestran la amenaza del equilibrio de nuestro universo. Nuestra visión del mundo, nuestra forma de categorizar, de clasificar seres, lugares e ideas, se pone en duda. Todas las culturas, todas las civilizaciones, grandes o pequeñas se han sentido alguna vez en su historia el *omphalos* del mundo. Por ello, la tendencia etnocentrista, con el fin de conseguir la máxima legi-

2 GREEN, J., *Le langage et son double*, Paris, Seuil, 1987, p. 208.

bilidad, ha recurrido a diferentes procedimientos que han llegado, incluso, a transponer los elementos culturales y a sustituir las connotaciones. La traducción, en este sentido, tiene el mérito de haber hecho caer la máscara y haber mostrado frente a frente al Mismo y al Otro. Nos ha enseñado la necesidad de encontrar al Otro, de considerar su visión del mundo. Ha contribuido al conocimiento recíproco.

La comprensión del Otro pasa también por el conocimiento de las concepciones simbólicas, de las normas de orden social, de las ideologías, frente a la resistencia que oponen las teorías etnocéntricas. La traducción desvela al Otro sin esconder al Mismo y contribuye al proceso de integración y asimilación que defienden las tendencias actuales: la traducción-revelación, en la base del mestizaje de las culturas y la búsqueda del ideal, el Hombre Descentrado.

La Cultura se ha definido como el saber no lingüístico que se oculta detrás de las palabras. Otras definiciones más completas añaden a la cultura de una determinada civilización o comunidad sus hechos históricos, acontecimientos, comportamientos y obras artísticas, así como su gastronomía, costumbres y tradiciones, vestidos y viviendas que la caracterizan. En resumen, se trata del conjunto de estructuras sociales y manifestaciones artísticas que definen a un grupo respecto de otro. Esto entraña el peligro de la oposición y el enfrentamiento entre culturas, que puede llegar incluso a la dominación y a la hegemonía de una sobre otras.

Concluimos con Julien Green que la lengua es un modo de pensar. Es la creadora de una imagen de la realidad y de una estructura particular. Es la expresión de la forma en que el individuo percibe el mundo y lo lleva en el interior de sí mismo. Las palabras no pueden ser comprendidas correctamente separadas de los fenómenos culturales que simbolizan. Cohen y Mme de Staël han llegado incluso a relacionar la sintaxis con la estructura mental de un pueblo.

La lengua modela nuestro universo. El problema de la traducción es que sabemos que algunos elementos que se han de traducir no existen en la cultura de la lengua terminal.

Analizamos la traducción de los títulos de las novelas que se refieren a espacios recurrentes en la temática de Modiano, teniendo en cuenta las posibles dificultades que los respectivos traductores han encontrado y de qué manera han sido solucionadas. Peter Newmark³ opina que los títulos que se

3 NEWMARK, P., *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 1987.

traducen deben, en principio, mantenerse de la manera más fiel posible, siempre que sean breves y describan adecuadamente el contenido de la obra. Además, el título debe de resultar lo más atractivo y sugerente posible, invitando al posible receptor a iniciarse en su lectura. Algunos de ellos no presentan ninguna dificultad (como *Villa Triste*, que queda igual en español, o *Quartier perdu*, que se traduce por *Barri perdut* en catalán, sin mayor complicación). Sin embargo, los títulos alusivos, que mantienen un cierto tipo de relación referencial o figurada con el tema, son los más difíciles e interesantes, puesto que podrían permitir un cierto grado de imaginación.

La place de l'étoile da en castellano *El lugar de la estrella*. Es éste, en nuestra opinión, uno de los títulos más ingrato y dificultoso pero también el más interesante. En un primer momento, el doble sentido de la palabra *place*, al hacer pensar que hablamos de la popular plaza de París. Sin embargo, el propio Modiano explica su intención en la página 11, con la introducción antes del inicio de la novela de una escueta leyenda judía:

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit: «Pardon, monsieur, où se trouve La place de l'étoile?».

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive)

El traductor traduce esta historia y añade una nota a pie de página para clarificar el juego de palabras y la causa de haber optado por traducir la palabra *plaza* por *lugar*, aun consciente de perder la ambigüedad del original.

1. Juego de palabras intraducible, basado en la homofonía entre *place de l'Étoile* —en referencia a la conocida plaza de París— y *place de l'étoile* —el lugar de la estrella— alusión a la estrella amarilla que los judíos se veían obligados a llevar en el lado izquierdo del pecho durante la ocupación alemana (p. 11).

Les boulevards de ceinture se traduce como *Los bulevares periféricos*. La palabra *bulevar* ya introducida en la lengua castellana procedente del francés no nos parece una solución muy adecuada, puesto que, entrando en la cuestión de la traducción de un elemento cultural, no sugiere lo mismo para el lector francés que para el español: para éste último, *bulevar* hace pensar en una amplia avenida poblada de árboles, que invita al paseo; por el contrario, el lector de la obra original tiene muy clara la idea de cinturón abarrotado de tráfico que rodea la ciudad y supone una cierta frontera entre el centro histórico y los suburbios, concepto que corresponde efectivamente

con la intención del autor. Respecto al complemento de nombre *de ceinture*, la traducción de *periféricos* es tal vez la más lógica y sensata, pero no consigue conservar la connotación de circular y exterior, como ya hemos comentado, del original. La expresión en sí nos parece un tanto antinatural e inusitada en castellano, aunque hemos de reconocer la enorme dificultad de encontrar otra más adecuada.

El análisis de los elementos culturales es especialmente interesante en lo referente a lugares relacionados con los alojamientos: muchas comunidades lingüísticas tienen varios tipos de viviendas típicas que por motivos generales no se traducen. Además, el léxico relacionado con las habitaciones, partes y lugares relacionados con estas casas así como su descripción forman también parte del acervo cultural que no siempre es fácil de traducir. Veamos algunos ejemplos extraídos de la obra de Modiano.

En el siguiente fragmento, se ha buscado un equivalente porque era absolutamente necesario para evitar un equívoco, puesto que el término existe en castellano con un significado diferente del que tiene en el original:

... un hôtel particulier au Trocadéro (*Les boulevards de ceinture*, p. 94)
 ... un palacete en el Trocadero (*Los bulevares periféricos*, p. 85)

Lo mismo ocurre en los ejemplos que siguen, en los que vemos que la traducción literal no define el mismo tipo de residencia en castellano que lo es en francés.

... l'auberge... (*Les boulevards de ceinture*, p. 41)
 ... hostel... (*Los bulevares periféricos*, p. 39)
 Mais un pavillon d'un aspect plus balnéaire que les autres (*Livret de famille*, p. 111)
 Un chalé de aspecto más playero que los otros... (*El libro de familia*, p. 95)

En este caso, al tratarse de un término relacionado con la cultura histórica del país de origen, se ha buscado un equivalente muy aceptable:

... à l'aspect de gentilhomme... (*Livret de famille*, p. 110)
 ... con su aspecto de casa solariega... (*El libro de familia*, p. 95)

En el ejemplo que planteamos a continuación, también encontramos un término cultural cuya traducción no existe en castellano, por lo que el traductor se ve obligado a introducir una pequeña aclaración, en nota a pie de página:

En la calle Ulm compartiré mi *turne*¹ con un joven provinciano...

1. Turne: habitación, en la jerga de la Escuela Normal Superior (*El lugar de la estrella*, p. 46).

Por esta misma causa, la palabra *allée* supone una dificultad de traducción. Hemos encontrado dos maneras diferentes de traducirla, correspondientes a dos traductores distintos:

El paseo del jardín... (*El libro de familia*, p. 96) o
... la senda del jardín (*Los bulevares periféricos*, p. 26).

La traducción de lugares emblemáticos plantea los mismos problemas. En la mayoría de los casos, el traductor ha traducido casi literalmente, de manera que, como hemos dicho más arriba, la expresión resulta un tanto antinatural:

... un «pâtissier-glacier»... (*Les boulevards de ceinture*, p. 93).
... una «pastelería-heladería»... (*Los bulevares periféricos*, p. 84).
... marché aux puces... (*Dora Bruder*, p. 7).
... mercado de las Pulgas... (*Dora Bruder*, p. 7).

Creemos que, también aquí, hubiese sido más adecuado buscar un término equivalente, como por ejemplo *el rastro*.

En otros ejemplos, observamos que el traductor ha decidido respetar el término francés en su versión, intentando así mantener un cierto color local, aunque el lector puede no conocer el sentido, tanto connotativo como denotativo, del concepto, por lo que se pierde una parte importante de la intención del autor. En nuestra opinión, sería necesario añadir una información suplementaria (en oposición o en nota al pie, por ejemplo):

... mon père s'intéressait vivement à la Petite Ceinture... (*Les boulevards de ceinture*, p. 98).
... mi padre se interesaba vivamente por la Petite-Ceinture ... (*Los bulevares periféricos*, p. 88).

Ese mismo color local se consigue mencionando todos estos nombres propios de bares y cabarets de París, que hemos nombrado anteriormente, cuyo significado sociocultural tal vez pierde el lector de la traducción:

Nous allâmes boire quelques gin-fizz au Fouquet's, au Relais Plaza, au bar du Meurice, du Saint-James et d'Albany, de l'Elysée-Park, du Georges V, du Lancaster (*La place de l'étoile*, p. 56).

Tomamos unos gin-fizz en el Fouquet's y el Relais Plaza, en los bares del Meurice, el Saint-James et d'Albany, el Elysée-Park, el Georges V y el Lancaster (*El lugar de la estrella*, pp. 41-42).

Las palabras culturales que denotan modos de ocupar el tiempo libre son, en nuestra civilización occidental, los espectáculos y medios de comunicación, los deportes nacionales y los juegos individuales. En algunos casos ha sido necesario añadir información que se supone evidente para el lector nativo pero que el lector de la traducción no conoce:

... ce dompteur de Médrano... (*Livret de famille*, p. 83).

... aquel domador del circo Medrano... (*El libro de familia*, p. 73).

La vida política y social de un país, que se refleja en sus términos institucionales. Los nombres de los ministerios y de los organismos oficiales se traducen en general de manera literal si son suficientemente descriptivos:

Ministère des Armées (*Livret de famille*, p. 45).

Ministerio del Ejército (*El libro de familia*, p. 42).

Si no es así, se busca un equivalente funcional:

État civil -1er étage, porte gauche (*Livret de famille*, p. 19).

Registro Civil -Primer piso, puerta de la izquierda (*El libro de familia*, p. 19).

... a écrit à la Sûreté... (*Livret de famille*, p. 45).

... escribió a la Dirección General de Seguridad... (*El libro de familia*, p. 42)

Faisons-leur étudier les romanciers du terroir... (*La place de l'étoile*, p. 82)

—Hagámosles estudiar a los novelistas de provincias... (*El lugar de la estrella*, p. 59)

La expresión *de provincias* tiene sin embargo una connotación negativa de la que carece el *terroir*, que sugiere más el lugar natal de cada uno por el que se siente un afecto especial: el *terruño* hubiese sido una traducción más acertada.

Tampoco el siguiente ejemplo es en nuestra opinión demasiado correcto, puesto que el término utilizado no corresponde exactamente además de ser poco natural para el lector de la traducción.

Cela dépendra de mon chef-lieu de canton (*La place de l'étoile*, p. 67).

Dependerá de la demarcación... (*El lugar de la estrella*, p. 49).

La traducción resulta ser, a fin de cuentas, transmisión de cultura; aunque siempre hay pérdidas, el traductor tiene el mérito de derrumbar las barreras lingüísticas y, a veces, incluso culturales. Con ello, contribuye al conocimiento de la otra cultura por parte de los miembros de su propia comunidad y a su enriquecimiento cultural. La traducción se convierte así en una actividad social.

La relación entre traducción y cultura se da en los dos sentidos: por una parte, el Mismo expresa su distanciamiento del Otro; por otra, la traducción trata de traducir la cultura del extranjero, que choca, provocando el diálogo enriquecedor. En este segundo sentido se basa la traducción cultural que tiene lugar cuando una experiencia ajena se interioriza y se reescribe en la cultura de llegada. El texto original prevé su lectura en su propio ámbito cultural, en su tiempo y espacio, y no en otros, por lo tanto la distancia entre los lectores inmanentes y el eventual lector empírico resulta imprevisible, y en todo caso mucho mayor de la esperada en situación normal. El acceso al texto extranjero se realiza siempre desde otros modelos de lectura, desde otros sistemas literarios en definitiva. El nuevo texto debe resituarse en el nuevo contexto. La lectura que se realiza en otro espacio será una lectura «fuera de lugar», desde otro sistema literario; por ello, el traductor es el agente que ayudará al texto a encontrar su lugar en el nuevo espacio ideológico.

La traducción se convierte en la fuente de apreciación que cada pueblo tiene del universo, en palabras de Antonio Figueroa, «la lectura de un espacio en otro espacio»⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FIGUEROA, A., «La lectura en otro espacio» in DONAIRE, M^a. L. - LAFARGA, F. (eds.), *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991.
- GREEN, J., *Le langage et son double*, Paris, Seuil, 1987.
- GUYOT-BENDER, M., *Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris, Lettres Modernes Pinard, 1999.

4 FIGUEROA, A., «La lectura en otro espacio», in DONAIRE, M^a. L. - LAFARGA F. (eds.), *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991, p. 24.

- NEWMARK, P., *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MODIANO, P., *Livret de famille*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1293, 1985.
- *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 698, 1988.
 - *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1033, 1989.
 - *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, Nouvelle Revue Française, 1990.
 - *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 3181, 1999.
- MODIANO, P., *Los bulevares periféricos*, traducción de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alfaguara, 1977.
- *Libro de familia*, traducción de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alfaguara, 1982.
 - *El lugar de la estrella*, traducción de Emilio Mendivil Llaguno, Barcelona, Alcor, 1989.
 - *Viaje de novios*, traducción de Santiago Martín Bermúdez, Madrid, Alfaguara, 1991.
 - *Dora Bruder*, traducción de Marina Pino, Barcelona, Seix Barral, 1999.

EL ESPACIO EN LAS PAREMIAS FRANCESAS Y SU TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

JULIA SEVILLA MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid

DELIMITACIÓN TERMINOLÓGICA

Las paremias o enunciados sentenciosos poseen una tipología muy variada, en función de diversos criterios (pragmático, temático, sintáctico, argumentativo...). Atendiendo al primer criterio, el pragmático, este trabajo va a centrarse en las paremias de uso popular, esto es, los *proverbes*, los *dictons* y las *phrases proverbiales*.

Esta primera elección plantea un problema de traducción terminológica, pues no hay una correspondencia exacta en español. Dado que esta cuestión ha sido ampliamente estudiada en otros trabajos nuestros, nos limitaremos a presentar las conclusiones al respecto.

Del *proverbe* existen dos correspondencias en español, el *refrán* y el *proverbio*, términos considerados con frecuencia sinónimos, pero que presentan algunas diferencias, ya que la gravedad del *proverbio* contrasta con la familiaridad, la ironía y la jocosidad de la que suele hacer gala el refrán. Así, los *proverbes* «Tel arbre, tel fruit» y «Âne d'Arcadie, l'Chargé d'or mange chardons et ortie» encuentra sus correspondencias respectivamente en el refrán «De tal palo, tal astilla» y en «Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja». Por otra parte, el *proverbio* ofrece una lejanía en el tiempo y el espacio; de este modo, se emplea dicho término para aludir a los *proverbios chinos* o a los *proverbios bíblicos*.

Dentro de los *proverbes*, destacan los *proverbes locaux* o *historiques*, que corresponden a los *refranes geográficos*, también denominados *dictados tópicos*. Por ejemplo: «Qui n'a pas vu la Bouille n'a rien vu». La alusión a

un lugar geográfico concreto obliga a realizar una traducción literal o una adaptación, en función del contexto en que se encuentre esta paremia. En español, hay refranes similares, como «Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla», «Quien no ha visto Granada, no ha visto nada», «Quien no ha visto Barcelona, no ha visto cosa bona», etc.

Los *dictons* destacan por su temática centrada en el tiempo, el trabajo y la superstición. Esta triple temática lleva a distinguir tres clases de *dictons*:

- los *dictons météorologiques* («Quand le chat passe la patte sur la tête, | Bientôt il y aura tempête»),
- los *dictons du travail* («Tue ton cochon à la Saint-Martin | Et invite ton voisin»), y
- los *dictons de la croyance* («Qui tue le goéland, | La mort l'attend»).

En español, la inexistencia de esta diferencia terminológica, nos lleva a recurrir a la adjunción de adjetivos, con el fin de obtener una mayor precisión terminológica. De este modo, haremos referencia a:

- los *refranes meteorológicos* («Cuando el gato se lava la cara, lluvia cercana»),
- los *refranes laborales* («Por San Martín, mata tu guarrín y destapa tu vinín») y
- los *refranes supersticiosos* («A quien destruye un hormiguero, le vendrá duelo»).

En cuanto a la *phrase proverbiale*, algunos investigadores la consideran una unidad lingüística muy próxima a la *locution*, por lo que la sitúan en la frontera del mundo paremiológico e incluso fuera de él. Su correspondencia española, la *frase proverbial*, también plantea problemas de índole conceptual, pues algunos investigadores cuestionan su inclusión dentro de las paremias, al estimar que se trata de un sinónimo de las *frases hechas*. A nuestro parecer, estamos ante un tipo de paremia de estructura sintáctica menos compleja que los refranes y carente de los elementos mnemotécnicos propios de los *proverbes* o de los *dictons*, pero con una fuerte carga sentenciosa. Las correspondencias españolas de las *phrases proverbiales* «La faim fait sortir le loup du bois» e «Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué» serían «El hambre echa al lobo del monte» y «No hay que vender la piel del oso antes de haberlo cazado». Existe otra correspondencia para el segundo ejemplo: «No hay que contar con el huevo antes de poner la gallina».

<i>Correspondencias terminológicas de las principales paremias populares</i>	
Proverbe Proverbe local / historique	Refrán / Proverbio Refrán geográfico / Dictado tópico
Dicton Dicton météorologique Dicton du travail Dicton de la croyance	Refrán Refrán meteorológico Refrán laboral Refrán supersticioso
Phrase proverbiale	Frase proverbial

EL ESPACIO PAREMIOLÓGICO

En las paremias populares objeto de nuestro estudio aflora el pensamiento y las costumbres de toda una sociedad. Las paremias recogen la sabiduría acumulada durante siglos por una sociedad eminentemente rural y transmitida hasta nuestros días tanto por transmisión oral de padres a hijos como por transmisión escrita, a través de textos muy variados (textos literarios, calendarios, textos periodísticos...).

Estas paremias no sólo contienen un considerable número de enseñanzas compuestas por advertencias, consejos y descripciones sobre las actividades humanas propias de la sociedad en la que nacieron sino también por todo tipo de detalles acerca del espacio en que se mueve esta sociedad eminentemente rural.

A través de las paremias se descubren principalmente dos espacios: el espacio antrópico y el espacio natural.

Ante la limitación espacial del presente trabajo, daremos unas pinceladas acerca de ambos espacios y, dado que el presente encuentro científico se celebra en un espacio junto al mar, seleccionaremos algunas paremias alusivas al elemento acuífero en algunas de sus variadas formas (gota de agua, lluvia, tempestad, río, mar...).

El espacio antrópico

Por espacio antrópico, entendemos no sólo el espacio en el que vive el ser humano y que ha recibido su acción o intervención directa o indirecta, sino también el espacio en el que el ser humano desarrolla todo tipo de actividades, ya sea en el entorno familiar o vecinal, ya sean individuales o colectivas.

En el espacio antrópico paremiológico, sobresalen las actividades laborales, en especial las actividades agropecuarias. La frase proverbial «On ne peut être à la fois au four et au moulin» alude a una actividad laboral muy concreta, mientras que la correspondencia española, «No se puede repicar y estar en la procesión» remite a actividades religiosas.

Las paremias conceden una gran importancia al espacio doméstico, el espacio relativo a la casa o al hogar, como se aprecia en estos ejemplos: «À tout oiseau son nid est beau», «Charbonnier est maître chez soi». Ambas paremias elogian el hogar propio, el espacio en donde uno se siente más a gusto porque puede hacer su voluntad y tomar decisiones con total libertad. La correspondencia española a la primera paremia tiene también como protagonista el pájaro («A cada pajarillo agrada su nidillo»), mientras que la correspondencia española a la segunda paremia («Cada uno en su casa es rey») presenta algunos cambios referenciales, al emplear como sujeto la forma genérica «cada uno» en vez de un sustantivo concreto y al enfatizar aún más la autoridad que se detenta en casa recurriendo a la voz «rey». El refranero español reitera el ensalzamiento del hogar propio en otras muchas paremias, como las siguientes: «Casa mía, casa mía, por pequeña que seas, me pareces una abadía», «Mi casa y mi hogar cien doblas val[en]».

Otras paremias recomiendan respetar la intimidad del espacio familiar, no meterse en la vida ajena, con el objeto de evitar discusiones. Así, «Chacun pour soi et Dieu pour tous» encuentra su correspondencia española en una forma muy similar: «Cada uno en su casa y Dios en la de todos». En cambio, la escena laboral contenida en el *proverbe* «Ne mets pas ton doigt entre le marteau et l'enclume», la escena del herrero trabajando el hierro no aparece en las correspondencias españolas. Sí se halla la misma parte del cuerpo que puede resultar dañada por ser un entrometido, la mano o los dedos, los pulgares concretamente: «Entre padres y hermanos, no metas las manos», «Entre dos muelas molares / cordales, nunca metas tus pulgares». El refranero español amplía este respeto a la intimidad al hogar de familiares cercanos, como los hermanos o los tíos: «A casa de tu hermano no irás cada serano [tarde]», «A casa de tu tía, mas no cada día».

Las paremias mencionan también el espacio que se ha de compartir con los vecinos, por lo que interesa llevar una convivencia pacífica con ellos, incluso con las personas que destacan por hacer gala de un aspecto de la maldad humana, el atentar contra los bienes ajenos. Para representar esta figura, se opta por la personificación de un animal salvaje: el zorro en el mundo proverbial francés («Un bon renard ne mange jamais les poules de son voisin») y la zorra o el lobo en el refranero español («Buena zorra no come las gallinas de la vecina», «El lobo, do mane, daño no hace»). El lobo

también aparece como un animal muy dañino para el espacio doméstico: «Où le loup trouve un agneau | Il en cherche un nouveau» («El lobo, do halla un cordero, busca otro compañero»).

Dentro del espacio antrópico, el animal que más proverbios ha originado, tanto en francés como en español, es, sin lugar a dudas, el perro. Citamos algunas, como botón de muestra: «Celui qui favorise la fortune, ses chiens lui pondent des œufs» («A quien Dios quiere bien, la perra le pare puercos»), «Le chien du jardinier ne mange pas les choux et n'en laisse pas manger aux autres») («El perro del hortelano, que ni come ni deja comer»), «Chien qui aboie, ne mord pas» («Perro ladrador, poco mordedor»), «Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage» («Quien a su perro quiere matar, rabia le ha de levantar»).

Tanto las proverbios francesas como las españolas ofrecen una total coincidencia en lo que atañe a los animales domésticos predominantes, a excepción del cerdo, pues existe una mayor frecuencia en el refranero español, probablemente porque está mucho más presente en la sociedad agropecuaria española. Así, frente a la coincidencia referencial de las proverbios «Il est vain de jeter des perles aux porcs» y «No echéis margaritas a los cerdos», procedentes ambas de una sentencia bíblica neotestamentaria (San Mateo VII, 6), se produce una coincidencia meramente conceptual en las proverbios «Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera» y «A cada cerdo le llega su San Martín».

El espacio natural

Por espacio natural, entendemos aquél donde la presencia humana es mucho menor.

En el espacio natural proverbial, destaca el bosque, un espacio omnipresente en la Europa medieval que vio nacer a la mayoría de las proverbios populares. Algunos *proverbes* resaltan la solidez y la fuerza de los árboles, como el roble: «D'un petit gland sourd [naît] un grand chêne» («De una nuez chica, gran árbol de noguera», «De una bellota chica se hace una gran encina»). El refranero español insiste en esta idea de fuerza con la conocida proverbio «Quien a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija», que alude a lo beneficioso que resulta tener un protector.

Otros *proverbes* mencionan la pérdida de dicha fuerza en circunstancias adversas: «Quand l'arbre est tombé, tout le monde court aux branches» («Del árbol caído, todos hacen leña»). En sentido general, esta pérdida se traduce en la pérdida de la autoridad.

El fruto de los árboles sirve de punto de referencia para crear la imagen del determinismo genético en el *proverbe* «Tel arbre, tel fruit», sinónimo de otra forma más conocida, «Tel père, tel fils». Si bien la correspondencia española no contiene la relación árbol-fruto, mantiene la referencia de la madera al crear un refrán basado en la relación palo-astilla: «De tal palo, tal astilla». Este refrán puede emplearse tanto en sentido positivo como negativo, tanto para elogiar el parecido entre el padre y su hijo como para criticarlo si sólo ha heredado los defectos paternos. El sentido negativo de la madera y la astilla o la cuña aflora en la paremia «No hay peor astilla / cuña que la de la misma madera». En francés, no hemos hallado una paremia con idéntico referente, sino una paremia con un referente genérico: «On ne jamais trahi que par les siens».

El bosque, lugar apreciado por los frutos y la leña de los árboles, representa para el ser humano una serie de peligros, originados en su mayoría por los animales salvajes que lo habitan. El temor humano que produce el bosque aparece reflejado tanto en las paremias francesas como en las españolas, como se aprecia en el *proverbe* «Qui craint les feuilles n'aïlle point au bois» y en su correspondencia «Al bosque no vaya quien de las hojas miedo haya». En sentido general, se aplica esta paremia a modo de recomendación, para evitar las situaciones violentas o que puedan provocar temor.

Además de los árboles, cabe mencionar las piedras, que simbolizan la dureza, la dureza de espíritu —como explicaremos más adelante— y la inmovilidad relacionada con la constancia en el trabajo: «Pierre qui roule n'amasse pas mousse» («Piedra movediza, moho no cobija»). El musgo representa el provecho que se puede conseguir si se realiza un esfuerzo diario en cualquier actividad, en particular el trabajo.

PAREMIAS RELATIVAS AL AGUA

La presencia del agua en el espacio paremiológico es muy relevante. El agua aparece en múltiples formas: desde la aparente insignificante gota de agua hasta la inmensidad del mar; desde el agua estancada hasta el agua en movimiento que fluye por los ríos; desde las aguas tranquilas a las aguas turbias. En ocasiones, estas formas aparecen enfrentadas. Así, en el *proverbe* «Goutte à goutte la mer s'égoutte», la inmensidad del mar sirve de punto de referencia para resaltar la importancia de la constancia representada por la imagen de la gota que cae sin cesar, hasta el punto de ser capaz de vaciar el mar. El refranero español recurre a una imagen similar: «Gota a gota, la mar se agota».

La imagen de la gota cayendo poco a poco para simbolizar la perseverancia se repite en otras paremias, como «Goutte à goutte l'eau creuse la pierre». Los éxitos que se consiguen la constancia también está representada en español por la gota de agua cayendo en uno de los objetos más duros, la piedra: «Dando la gotera, hace señal en la piedra», «La peña es dura y el agua menuda; mas cayendo de continuo, hace cavadura», «Continua gotera horada la piedra».

El éxito del esfuerzo continuo no sólo está presente en la gota de agua sino también en la gota de vino: «Goutte à goutte on emplit la cuve», cuya correspondencia española ofrece una forma muy parecida «Gota a gota, se llena la bota».

La fuerza que surge del agua, bajo una forma aparentemente insignificante, reaparece en el *proverbe* «Petite pluie abat grand vent». La correspondencia española alude también al elemento acuífero, pero en este caso no se trata del agua de lluvia sino de las lágrimas derramadas por el ser humano con tanta fuerza que son capaces de ablandar el corazón de la persona más insensible, personificada por «la peña»: «Lágrimas quebrantan peñas». No se debe, pues, menospreciar el poder del agua, sea cual sea su forma, como señala el refrán «Quien no acude a gotera, acude a casa entera».

Una gota de agua puede ser insignificante pero suficiente para provocar un gran efecto, representado por la imagen del vaso lleno de agua que se desborda al caer la última gota; una imagen que aparece tanto en francés como en español: «La dernière goutte d'eau est celle qui fait déborder le vase», «C'est la goutte qui fait déborder le vase», «Es la gota de agua que hace desbordar el vaso». Alude a los cambios de carácter súbitos y violentos que puede tener una persona cuando se la lleva al límite de su paciencia y explota por una nimiedad. No conviene aguantar por largo tiempo un sentimiento violento, odio por lo general, cuando llega a su paroxismo sino que se debe exteriorizar mucho antes, como aconseja el *proverbe* «Quand le vase est trop plein, il faut qu'il déborde». El agua en cantidad abundante simboliza la agresividad o el enojo si adopta la forma de una tempestad, una tempestad provocada: «Qui sème le vent récolte la tempête» («Quien siembra vientos, recoge tempestades»).

La idea de que una causa aparentemente pequeña puede causar grandes efectos está igualmente presente en otros *proverbes*: «Petite étincelle engendre grand feu», «De pequeña centella, grande hoguera», «De una nuez chica, gran árbol de noguera».

La pequeñez se aplica a otras manifestaciones del elemento acuífero en las paremias francesas, como los riachuelos. Así, el *proverbe* «Les petits ruisseaux font les grandes rivières» alude a la constancia en el trabajo y al

ahorro. En la correspondencia española, hallamos la idea de pequeñez, pero no en los riachuelos sino en los granos de trigo: «Un grano no hace granero, pero ayuda al compañero».

El río protagoniza otras paremias, en las que se alude a quienes se ven favorecidos por la fortuna una y otra vez: «L'eau va toujours à la rivière», «Les rivières retournent à la mer». En la correspondencia española, no figura el río sino un concepto más generalizado con la forma «agua» en plural: «Las aguas van a la mar». Estas paremias son sinónimas de otra más conocida: «L'argent appelle l'argent» («Dinero llama dinero»).

Al igual que el bosque implica peligros para el ser humano, el mar también los tiene; son tantos los peligros que, con frecuencia, se pide a Dios la salvación de la vida, ante el peligro a morir ahogado: «Qui veut apprendre à prier, qu'il aille (souvent) sur la mer» («Quien anda por la mar, aprende a rezar»). No ha de extrañar que el oficio del marinero sea una actividad de riesgo, como lo manifiesta el *proverbe* «Femme de marin, femme de chagrin» («Mujer de marino, pesar continuo»).

Los peligros del mar afloran nuevamente en el *proverbe* «Qui craint le danger, ne doit pas aller à la mer» («Quien teme el peligro, no vaya a la mar»). En sentido figurado, esta paremia aconseja no exponerse a situaciones peligrosas. Existe una variante, «Tu veux apprendre à prier, deviens marinier» («Si quieres aprender a orar, entra en la mar»). Sin embargo, la existencia de un posible peligro no debe amedrantarnos, pues a veces se ha de correr algún riesgo para conseguir algo: «Qui ne risque rien, n'a rien» («Quien no se aventura, no pasa la mar», «Quien no se aventura, no ha ventura»).

El agua del mar no es la única que implica un peligro, ya que el agua aparentemente tranquila puede ocultar un gran peligro. Así las paremias «Il faut se méfier de l'eau qui dort» y «Il n'est pire eau que l'eau qui dort» muestran la gravedad de las inundaciones y, en sentido general, aluden tanto al peligro que no se ve a primera vista por estar envuelto en dulzura como a las personas de aspecto sumiso que pueden enojarse terriblemente. La correspondencia española no se limita a advertir contra el agua mansa sino que establece dos dicotomías: una entre el agua mansa y el agua brava y otra entre Dios y el yo que puede salir perjudicado por el agua, sea mansa o brava: «Del agua mansa me libre Dios, que de la brava me guardaré / me libro yo».

Resulta beneficiosa el agua en movimiento, pues el agua que corre está libre de impurezas: «L'eau qui court est bonne à boire». La correspondencia española no alude a la potabilidad del agua que corre sino a la idea de que

no tiene impurezas: «Agua que corre, nunca mal coge». En sentido general, se recomienda la actividad para tener éxito.

El agua en movimiento alude también a la libertad: «Il faut laisser couler l'eau». Aconseja no ser ambiciosos y, si no necesitamos algo, será mejor dejarlo para que siga su curso natural. La correspondencia española resulta mucho más explícita: «Agua que no has de beber, déjala correr».

El agua que corre puede equipararse con el tiempo que fluye, con las oportunidades que se presentan cuando uno menos lo espera. Por eso, se ha de estar atentos para no dejar escapar la ocasión favorable: «Le moulin ne meut pas avec l'eau coulée en bas» («Agua pasada no mueve molino»). La ocasión puede hallarse no en el agua sino en el instrumento que permitirá llegar a ella, como la cuerda del pozo.

El agua turbia puede inducir a pensar que, en este caso, la imagen del agua es perjudicial. Es cierto, pero no para todos, pues hay quien obtiene provecho de los males ajenos, de los negocios mal gestionados, de las situaciones llenas de confusión o de las desavenencias surgidas entre los demás, como indican estas frases proverbiales: «Il fait bon pêcher en eau trouble», «L'eau trouble est le gain du pêcheur», cuya correspondencia es el conocido refrán «A río revuelto, ganancia de pescadores».

El agua fría puede simbolizar una situación desagradable o dañina. Quien la ha sufrido procurará evitar situaciones. En el mundo proverbial, será el gato quien personifique a la persona que ha adquirido experiencia mediante el sufrimiento: «Chat échaudé, craint l'eau froide», «Gato escaldado, del agua fría huye».

El pozo seco hará que se valore algo beneficioso que ya no se posee: «Quand le puits est à sec, on sait ce que vaut l'eau», paremia sinónima de «Bien perdu, bien connu» («El bien no es conocido hasta que es perdido»).

El agua de la fuente puede significar nuestras acciones futuras y, dado que son futuras, no sabemos si las llevaremos a cabo o no, por lo que no conviene afirmar que haremos una cosa u otra, si no tenemos la certeza de llevarlo a cabo, de ahí el mensaje de esta paremia: «Il ne faut jamais dire: Fontaine, je ne boirai pas de ton eau», cuya correspondencia española es: «Nunca / No digas: 'De esta agua no beberé».

El agua es un bien preciado, en especial para el labriego, quien espera ansioso su llegada en el mes de mayo, como indica el *dicton* «Mai pluvieux rend le laboureur heureux». En la correspondencia española, la alegría por la llegada de las lluvias en mayo se expresa mediante la idea de tener pan para todo el año si éstas se producen: «Agua(s) de mayo, pan para todo el año». Otro mes lluvioso es abril: «En avril, nué; en mai, rosée», cuya correspondencia española sería el conocido refrán «(En) abril, aguas mil».

El agua resulta igualmente muy beneficiosa en tanto que fuente de energía mecánica, por lo que se procura tenerla para su provecho, como señala la frase proverbial «Chacun tire l'eau à son moulin», sinónima de otra frase proverbial: «Chacun pêche pour son saint», existente también en español: «Cada santo pide por su ermita». En cuanto a la correspondencia de la primera paremia, según el contexto, podría ser la frase mencionada o una locución que adopta la estructura sintáctica de una frase proverbial: «Cada uno arrima el ascua a su sardina».

CONCLUSIONES

Son numerosas las paremias que muestran la variedad espacial, agrupadas principalmente en torno a dos tipos de espacios: el espacio antrópico y el espacio natural.

En el espacio antrópico, existe un claro predominio del espacio doméstico, tanto del espacio familiar como del vecinal. Por otro lado, cabe mencionar el protagonismo que adquieren en las paremias relativas al espacio antrópico los animales, en especial los animales domésticos y más concretamente el perro.

En el espacio natural, sobresale la presencia de los árboles considerados en forma individual para destacar su dureza o en su conjunto, el bosque.

El agua aparece en ambos espacios bajo formas muy variadas, entre las que sobresale la gota de agua, el río, el mar. El agua posee, por lo general, un valor positivo. La gota de agua simboliza la constancia; el agua que corre, la ocasión favorable o el progreso. Sin embargo, no se ha de olvidar la idea de peligro presente tanto en el mar como en el bosque.

Las correspondencias españolas incluidas en este trabajo permiten corroborar la existencia de los universales paremiológicos, esto es, paremias de sentido y forma muy similares en dos o más lenguas; la francesa y la española, en este caso. Junto al mencionado caudal paremiológico común, coexisten otras paremias propias de cada lengua y de cada cultura.

Hemos dado sólo algunas pinceladas acerca del espacio en las paremias francesas y su correspondencia española; pero, las paremias permiten dar muchas pinceladas más, que esperamos constituyan el objeto de trabajos para otros investigadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹

- CANTERA, J. - SEVILLA MUÑOZ, J., *El calendario en el refranero español*, Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2001.
- *El calendario en el refranero francés*, Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2001.
- CANTERA, J. - VICENTE, E. de, *Selección de refranes y sentencias*, Madrid, Editorial Complutense, 1983 y 1984, 2 vols.
- COMBET, L. - SEVILLA MUÑOZ, J., «Proverbes, expressions proverbiales, sentences et lieux communs sentencieux de la langue française d'aujourd'hui, avec leur correspondance en espagnol», *Paremia*, 4, 1995, pp. 7-95.
- DOURNON, *Le dictionnaire des proverbes et dictons de France*, Paris, Hachette, 1993.
- GELLA ITURRIAGA, J., *Refranero del mar*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, 2 tomos.
- MARTÍNEZ KLEISER, L., *Diccionario general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1953.
- NÚÑEZ, H., *Refranes o proverbios en romance*, Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2001.
- PEDRAZZANI, J.-M., *Dictionnaire des proverbes et maximes d'hier à aujourd'hui*, Belgique, Chantecler, 1991.
- SEVILLA MUÑOZ, J., *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Madrid, Editorial Complutense, 1988.
- «Los universales paremiológicos en dos paremias heroicas» (una francesa y otra española), *Revista de Filología Románica*, V, 1987-88, pp. 221-234.
- «La terminologie parémiologique française et sa correspondance espagnole», *Terminologie et Traduction*, publiée par la Commission de la Communauté Européenne [*Colloque International «Phraséologie et Terminologie» en traduction et en Interprétation*], organizado por École

1 A petición de la autora incluimos el siguiente listado de referencias bibliográficas aunque no hayan sido citadas expresamente en el texto.

- de Traduction et d'Interprétation de Ginebra, en Ginebra, octubre de 1991], n° 2/3, 1992, pp. 331-343.
- «Propuesta de sistematización de los dictons», *Revista de Filología Francesa*, 1, 1992, pp. 175-187; reimpresso en la revista electrónica *De proverbio* (1998).
 - «Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa», *Paremia*, 2, 1993, pp. 15-20 [*Actas del Coloquio Internacional «Oralidad y escritura: literatura paremiológica y refranero»*, Orléans, 19-20/11/1993].
 - «Fraseología y traducción», *Revista de Filología Francesa*, 12, 1997, pp. 431-440; reimpresso en la revista electrónica *De proverbio* (1999), con el título «Divergencias en la traducción de expresiones idiomáticas y refranes».
 - «Estudio onomasiológico de los refranes franceses y españoles sobre animales», *Proverbium* [Universidad de Vermont, Estados Unidos], 15, 1998, pp. 221-233.
 - «La Paremiología comparada francesa y española», *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular* [25-27 de septiembre de 1997, Universidad de Azores, Portugal], Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1999, pp. 367-386.
 - *Consideraciones sobre la búsqueda de correspondencias (francés-español)*, en *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción* (G. Corpas, coordinadora), Granada: Editorial Comares, 2000, 411-430.
 - «El refrán: síntesis de experiencia», *La palabra. Expresiones de la tradición oral*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 2002, pp. 69-93.
- SEVILLA MUÑOZ, J. - CANTERA, J. *et alii*, *1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemana, árabe, francesa, inglesa, italiana, polaca, provenzal y rusa)*, Madrid, Eiunsa, 2001.
- *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 2002.
- SUZZONI, Fr., «Proverbes de la langue française», *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Le Robert, 1980, pp. 1-170.

**10. EL ESPACIO EN LAS LENGUAS
ESPECIALIZADAS**

**L'ESPACE DANS
LES LANGUES DE SPÉCIALITÉ**

LES ESPACES DE LA RESTAURATION: PASSÉ ET PRÉSENT DE LEUR LEXIQUE

MARINA ARAGÓN COBO
Universidad de Alicante

«Les mots sont le reflet de l'évolution des mœurs et des idées», disait G. Gougenheim¹. C'est là une vérité particulièrement prenante en ce qui concerne le lexique des établissements de restauration: à nouveaux clients, nouveaux restaurants et cafés.

Le but de cette étude est double: je me propose de réfléchir d'une part sur les modifications sociales du monde de la restauration à travers le temps; les circonstances sociales, politiques, intellectuelles qui ont varié au cours des âges sont liées au deuxième but de ce travail: j'aimerais établir un inventaire (qui en fait serait un sous-lexique, puisqu'il s'agit de français de spécialité) recouvrant cette réalité mouvante. Même s'il s'agit d'un stock restreint, la matière à inventorier et analyser s'avère cependant assez chaotique à cause de sa complexité et de son hétérogénéité. J'essaierai de démêler cet écheveau en marquant les mots vieillis, en indiquant les sens nouveaux glissés à partir d'unités anciennes, en affectant l'emploi des mots de la mention du niveau social où ils se situent (familier, populaire, vulgaire), en n'excluant pas les termes et les emplois qui relèvent même de l'argot généralisé.

Cette perspective impliquera aussi le recensement des néologismes parmi lesquels il faudra accueillir avec libéralité dans ce domaine les termes d'origine étrangère, malgré le décalage existant entre l'enregistrement officiel des dictionnaires et la réalité de l'usage dans la langue, dans un secteur qui fait preuve de vitalité et renouveau constants.

1 Cf. *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, 1968.

J'entreprendrai quelquefois une analyse contrastive de ce lexique, bien que, dans certains cas, les termes en rapport ne recourent pas la même réalité, et que des différences socioculturelles justifient parfois l'existence d'un mot dans une langue sans équivalent dans l'autre.

Commençons donc ce tour d'horizon par une description des premiers établissements qui faisaient consommer sur place le boire et le manger. L'apport de l'histoire de la gastronomie nous éclairera sur le parallélisme existant entre les unités formelles et les unités de contenu. En effet, il ne fait aucun doute qu' «un état de langue, aussi cohérent soit-il, conserve toujours en lui les traces irréductibles de synchronies dépassées. Une langue de culture reflète en elle la richesse de son passé, et c'est la trahir que d'en ignorer la profondeur historique»².

Dans la vie sociale du Moyen âge, les banquets avaient une grande importance. Comme on peut l'apprécier dans nombre de documents et d'œuvres littéraires, leur durée était extraordinaire et on y servait une quantité incroyable de plats. Cependant, jusqu'à l'époque de la Révolution française, les cuisiniers de prestige ne travaillaient que pour le roi, la noblesse ou les classes privilégiées, et ces repas d'apparat avaient lieu dans les châteaux, palais ou résidences luxueuses particulières.

Cependant, les premiers lieux publics de restauration, c'est-à-dire où l'on payait pour être restauré, étaient fréquentés par les voyageurs: il s'agissait alors de maisons où ils étaient logés et nourris pour leur argent; sur les routes et chemins, il y avait des *hostelleries* (1130), forme archaïque de *hôtelleries*, *hospederías* en espagnol. Dans les villes, leur nom changeait: Martínez Llopis nous renseigne à ce sujet:

Los aposentos que se encontraban enclavados en los núcleos de las ciudades recibían las denominaciones de *posadas* o *mesones*, reservándose la de *fonda* para los mejores acomodados y distinguidos, en los que sólo se facilitaba al huésped habitación, cama, sal, vinagre y aceite, corriendo por su cuenta el resto de los abastecimientos. Se llamaban ventas a los albergues del camino, casi siempre asentados en despoblados, lejos de pueblos y ciudades, que servían de cobijo a trajinantes y viajeros.

Además de estas pensiones, existían en las poblaciones *figones públicos*, en los que se suministraban alimentos al viandante, casi siempre una minuta única, compuesta de un sopicaldo, una tajada de carne o un ave

² Cf. MARTIN, R., «Le trésor de la langue française et la méthode lexicographique», in *Langue française* n° 2, mai 1969.

y pescado en las vigalias, acompañado con alguna fruta, pan y un jarro de vino³.

Posadas, *mesones* et *ventas* correspondaient à *auberge*, terme provenant du provençal *aubergo*, lui-même de l'ancien français *herberge* qui découlait du verbe *héberger*; la plupart de ces mots ont connu des glissements de sens dans le présent: certains d'entre eux se sont ennoblis, comme *hostellerie/hôtellerie/auberge* et *hospedería*, qui, au XXe siècle désignent des hôtels, des hotels-restaurants et quelquefois même seulement des restaurants, souvent d'une classe élevée. Gougenheim parle de ces mots qui deviennent socialement plus distingués qu'autrefois: «Depuis quelques années, par une modestie affectée ou pour faire un peu vieillot, des commerces de luxe ont appelé *boutique* leurs magasins ouverts sur la rue. Un fait analogue s'est produit pour *auberge* et *hôtellerie* qui servent d'enseigne à des restaurants luxueux»⁴.

Il en est de même pour «taverne», *taberna* en espagnol, qui provient du latin *taberna* avec les sens de «boutique», «cabaret» ou «hôtellerie». C'est seulement dans cette dernière acception qu'il a survécu en français. Primitivement, les tavernes n'étaient autorisées qu'à servir du vin, et ce n'est que plus tard qu'elles commencèrent à proposer des plats de viande, mais les gens respectables ne les fréquentaient pas. Cependant, au XXe s. le mot n'a plus qu'une existence littéraire, ou bien il sert d'enseigne à des cafés et restaurants chics au genre ancien et rustique, souvent décorés d'œuvres artistiques. Il rejoint à ce moment-là le sens de «hôtellerie», «hostellerie» ou «auberge».

Le contraire s'est produit pour *fonda*, qui s'est aujourd'hui «avili» en reprenant la distinction faite par Ullmann⁵ quand il parle d'«ennoblissement» et d'«avilissement» sémantiques, sa catégorie étant inférieure à celle d'un hôtel. Quant aux *figones*, ils ne sont plus du tout destinés aux voyageurs, ne sont plus des lieux d'hébergement, et possèdent une connotation péjorative au point de correspondre au français «gargote» que nous verrons plus loin.

Les «cabarets» étaient aussi à l'origine des maisons où les voyageurs pouvaient être logés moyennant rétribution. Son étymon éclaire sur le fait qu'il s'agissait uniquement d'un lieu d'hébergement; en effet, *cabaret*,

3 Cf. *Historia de la gastronomía española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

4 *Op. cit.*, p. 240.

5 Sur les cas de «péjoration et amélioration sémantiques», cf. ULLMANN, S., *Précis de sémantique française*, Berne, A. Francke, 1969, pp. 264-269.

enregistré à la fin du XIII^e siècle vient du néerlandais *cabret*, à travers le picard *camberete* «petite chambre». «Cabaret» avait le nom de «bouchon» lorsqu'au-dessus de sa porte on suspendait un rameau de verdure en guise d'enseigne, car ce mot désignait originellement ce petit rameau de feuillage ou de paille. Indiquons qu'aujourd'hui, les «bouchons» sont des restaurants gastronomiques typiques de Lyon.

En avançant dans le temps, le cabaret est aussi un établissement à boire. C'est ainsi qu'au XVII^e siècle on trouve un autre synonyme de cabaret dans ce sens: il s'agissait de «piolle» dont l'origine est peut-être le verbe de l'ancien français *pier* «engloutir, boire».

Pour en arriver à la réalité sociale du premier «café» d'Europe, c'est-à-dire «maison de café», établissement où l'on buvait principalement du café, il faudra attendre le XVII^e siècle. En 1669, l'ambassadeur turc à Paris, Soliman Aga, initia Louis XIV au plaisir du café, mais c'est à Marseille qu'il fut fondé en 1654. Quelques années plus tard, en 1686, un sicilien nommé Procopio, inaugura le premier café parisien (Le Procope existe encore en tant que restaurant); plus tard, à part le café, on y servait des boissons alcooliques. L'offre culinaire se limite à des plats simples, comme les croque-monsieur, salades ou assiettes anglaises, c'est-à-dire un assortiment de viandes froides, de charcuterie qui équivaut plus ou moins à nos *platos combinados*.

C'est de cette même époque que datent les mots «estaminet», «tabagie» et «guinguette»; «estaminet», du wallon *staminê* «salle à poteaux», provient probablement de *stamon* «poteau» qui signifiait «campagne». Il s'applique aussi bien à un cabaret de village ou de petite ville, qu'à un cabaret de grande ville où l'on boit et fume, et que l'on appelait souvent aussi, jadis, «tabagie»; «guinguette», elle, procède de l'ancien français *giguer*, *guinguer* «sauter», et se dit d'un cabaret de banlieue où le peuple va boire, manger et danser les jours de fête.

De la fin du XVII^e s. date le mot «gargote», par formation métaphorique et même onomatopéique: en effet on le fait provenir de l'ancien français *gar-gueter* qui signifiait «manger malproprement en faisant du bruit avec la gorge» à partir du radical *garg-* «gorge». On parle même péjorativement de «cuisine de gargote».

Quant au concept de restaurant, tel que nous le connaissons de nos jours, il remonte au XVIII^e siècle. C'est d'ailleurs à Paris que naît ce genre d'établissement. Avec la Révolution française, la cuisine passe du palais à la rue, et son nom provient de l'établissement qui, en 1765 ouvre ses portes à la rue Des Poulies. À la différence des auberges et des anciens cabarets, on n'y admettait que des gens voulant manger. Sur son enseigne on pouvait lire:

«Venite ad me omnes qui stomacho laboratis ego restaurabo vos»; c'est de ce *restaurabo* que procède le mot restaurant. *Le dictionnaire de Trevoux*, déjà en 1771, définissait le mot restaurateur⁶.

Restaurant connaît des synonymes argotiques: à part le «bouï-bouï» qui peut désigner aussi un café et que nous expliquerons à ce propos plus loin, on trouve aussi «bouillon» et «guitoune». «Restaurant», prononcé souvent sans la consonne finale est donc un gallicisme pour l'espagnol, bien que le *DRAE* n'enregistre que la forme assimilée *restaurante*.

C'est aussi au XVIII^e siècle que le café devint en France un établissement distingué, lieu de réunion d'écrivains et de philosophes. Cette connotation perdue encore aujourd'hui dans les cafés littéraires de Paris comme La Coupole, Le Sélect, Le Dôme, La Closerie des Lilas à Montparnasse, ou Les deux-Magots et Le Flore à Saint-Germain-des-Prés. Symboles de l'art de vivre à la française, ce dernier a même sa réplique intégrale au Japon!

«Caveau» en ce même siècle rejoignait le sens de «cabaret, café littéraire». Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'il signifie «cabaret, théâtre de chansonniers» et qu'il a pour synonyme «cave». Signalons à ce propos qu'à Paris ce genre de caveaux se trouve surtout à Montmartre, alors que les caves sont célèbres à Saint-Germain-des-Prés.

Mais au XVIII^e siècle, il n'y a pas que des mots connotés favorablement, des termes péjoratifs y sont aussi recensés: c'est le cas de «tripot», de l'ancien français *treper*, *tripper* «frapper du pied, sauter», daté en 1707 pour désigner une maison de jeu; il prit ensuite le sens de café mal famé. Quant à «bousin», il fait partie de l'argot des marins et est passé en français à travers le verbe anglais populaire *to booze* «s'enivrer».

Au XIX^e siècle, ce phénomène de restauration publique s'accroît à tous les niveaux sociaux, et nous trouvons donc des entrées à valeur méliorative ou péjorative. C'est ainsi que sous l'Empire, Paris devint la capitale du monde gastronomique. La capitale comptait en 1810 plus de 2000 restaurants de toutes les catégories, mais il faut insister sur le fait que de grands écrivains se consacrèrent à la matière culinaire. Honoré de Balzac ne douta pas à considérer Brillat-Savarin non seulement comme un grand gastronome, mais aussi comme un grand écrivain. Alexandre Dumas père a d'ailleurs écrit un dictionnaire de la gastronomie dont le titre est *Grand Dictionnaire de la cuisine*. D'autre part, on doit à Brillat-Savarin, ainsi qu'à Grimod de la Reynière, la promotion de la gastronomie au rang des beaux arts et ce sont eux qui firent reconnaître internationalement le prestige de la

6 LUJÁN, N., *Historia de la gastronomía*, Madrid, Folio, 1997, pp. 155-156.

gastronomie française. Non seulement les restaurants élégants et luxueux accordent de l'importance à la décoration des lieux, au raffinement de la vaisselle et des couverts, des restaurants modestes s'efforcent aussi de donner au lieu un air coquet.

C'est enfin en 1857 qu'apparaît le terme «bar» tronqué du mot composé anglais *bar-room* par ellipse du deuxième segment. En fait, il s'agit d'un mot qui a procédé en boomerang car même si c'est un anglicisme, l'anglais l'avait primitivement emprunté au français «barre», qui évoque la barre de comptoir. En effet, un «bar» désigne en réalité un débit de boissons où l'on consomme debout, ou assis sur de hauts tabourets, devant un long comptoir. «Comptoir» et «zinc» au sens de «bar» sont d'ailleurs des synonymes populaires obtenus par le procédé de la synecdoque où la métonymie se fait de la partie au tout.

La brasserie, elle, littéralement «cervecería» fit son apparition grâce aux réfugiés d'Alsace-Lorraine après la guerre de 1870. Bien que l'origine de ce mot ait été apparentée à «bras», d'après Goughenheim il s'agit d'une étymologie populaire et il explique son étymon, ainsi que celle de «brasser» et «brasseur» autrement:

Le verbe *brasser* pose un problème particulier. Si étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, *brasser* ne vient pas de *bras*. Son sens primitif est «traiter le malt pour faire de la bière». On le retrouve dans les dérivés *brasseur* et *brasserie*. Ce sens a amené les étymologistes à faire venir *brasser* d'un verbe du latin populaire, *braciare*, dérivé de *braces*, mot latin d'origine gauloise, qui a donné en ancien français *brai* «malt» (c'est-à-dire orge préparée pour la fabrication de la bière). Mais comme, dans cette fabrication de la bière, on agite le malt, *brasser* a été rattaché à *bras*, selon un processus auquel les linguistes donnent le nom d'étymologie populaire⁷.

Grâce à l'essor des voies ferrées au XIXe siècle, il faut dater également de cette époque (1863) le mot «buffet de gare» qui désigne un café-restaurant installé dans les gares importantes. À part le «buffet de gare», pour restaurer à bon marché les voyageurs, on voyait et on voit encore dans certaines gares le «buffet roulant», voiturette qui vend, sur les quais, des sandwiches et des boissons.

Les trains ont des wagons aménagés en restaurant ou bar. Le mot «wagon-restaurant» était déjà repéré à l'écrit en 1873. Le terme administratif est toutefois «voiture-restaurant» qui côtoie «voiture-bar».

Le café-concert relève également du XIXe s. C'était à l'époque un théâtre où les spectateurs pouvaient écouter des chanteurs, des fantaisistes,

⁷ Cf. GOUGUENHEIM, G., *op. cit.*, tome II, p. 15.

des comiques tout en consommant. Le mot s'est rajeuni par l'emploi de l'abréviation familière *caf'conc'*. «Café chantant» est un synonyme, bien que moins usité, de «café-concert»; quant à «café beuglant», terme argotique qui provient du verbe «beugler», il évoque clairement le bruit désagréable de ce café-concert d'ordre inférieur et mal fréquenté.

Mais «café-concert» connaît encore un autre synonyme péjoratif daté en 1847 qui est «bouï-bouï». Ce mot a une orthographe fluctuante pour le singulier et le pluriel (il peut aussi s'écrire en un seul mot «bouibouï», peut avoir un double pluriel «bouibouïs/bouïs-bouïs») et existe dans la variante «bouig-bouig». On l'apparente hypothétiquement au bressan *bouï* «local des oies et des canards». On l'emploie d'autre part comme synonyme dégradant de café ou restaurant, car il désigne un établissement de dernier ordre au même niveau que «gargote», cité plus haut.

Le «bistrot / bistro», qui s'écrivait initialement «bistrô», naît aussi à la fin du XIXe s. en 1882. Cette date écarte l'hypothèse étymologique d'une adaptation du russe *buystro* «vite», qui n'aurait pu se faire qu'en 1814-1815; *Le Petit Robert* le rapproche de «bistouille», mot familier signifiant mauvais alcool. Il s'agit d'un mot populaire, qui a même une variante, «bistroquet», et il équivaut à l'espagnol *tasca* qui se situe dans le même registre de langue populaire. Ils sont en général plus petits et plus modestes que les restaurants; leur offre est discrète et ils proposent normalement un plat du jour. Souvent, les bistrots traditionnels présentent des spécialités autochtones et se caractérisent par leur grande ambiance.

On trouve aussi dès le XIXe s. de nombreux synonymes dégradants de «bistrot». C'est le cas de «piaule» dérivé de *piolle* cité plus haut, d'«assommoir», bistrot ou cabaret où les ouvriers s'enivraient, immortalisé par Zola, de «bouge», situé surtout dans les grands ports; «caboulot» est un mot considéré comme vieilli, d'origine gauloise à travers le franc-comtois *réduit*, qui en fait est un croisement de *cabane* et de *boulo* «étable».

Les dictionnaires d'argot donnent, d'autre part, toute une gamme de synonymes de ce genre d'établissements. Citons «bobinard», «bocard», «caberlot», «cafemar», «cambuse», «casbah», «casin», «chinois», «consolation», «estanco», «gastos», «rade», «sirop», «tapis». On pourrait y ajouter «tole/taule», qui est le nom donné à tout local où on vit, dort, mange, travaille, etc. qu'il faut associer à son tenancier, c'est-à-dire le patron d'un hôtel, bistrot ou même maison de passe.

À partir du XXe s. le lexique des espaces de la restauration s'accroît et se diversifie considérablement. Les anglicismes sont dès lors plus fréquents: «grill», abréviation de l'anglais *grill room* se répand vers les années 50 et indique un restaurant où l'on mange essentiellement des grillades.

Un «milk-bar», mot composé de l'anglais *milk* et de *bar* est un anglicisme vieilli qui représente un café ou bar où l'on ne consomme que des boissons non alcoolisées, généralement à base de lait.

«Snack-bar» est un mot anglo-américain composé de *snack*, repas léger et hâtif et de *bar*. Cet établissement est un café-restaurant moderne où l'on sert rapidement des plats simples. Par économie de la langue, on emploie plus fréquemment le raccourci «snack» au lieu du mot composé. Remarquons par ailleurs que le premier élément de celui-ci n'a pas la marque du pluriel: on dit des «snack-bars», mais des «snacks». On a essayé, vers le milieu du XXe s. d'éviter cet anglicisme au Canada en le remplaçant par le mot français «casse-croûte», dans le nouveau sens d'établissement de restauration, mais il n'a pas l'air de beaucoup prospérer.

Il est curieux de signaler que les deux anglicismes cités ci-avant ne sont pas passés en espagnol.

«Pub», oui, existe dans les deux langues. Il a été enregistré en 1925. Il s'agit de l'abréviation de *public house*, «auberge». En Angleterre et dans certains pays anglo-saxons, c'est un établissement public où l'on sert à boire de la bière et autres boissons alcoolisées. Par extension, en France et en Espagne ce mot désigne un bar, brasserie ou café, dont le cadre et le décor évoquent l'Angleterre.

Quant à «drugstore», emprunt recensé en 1928, c'est un mot composé de *drug* «drogue», et *store* «magasin». Le Canada francophone qui livre bataille contre l'invasion des anglicismes le remplace par le mot «pharmacie». On peut justifier cet usage par le fait qu'au Québec une pharmacie réunit toujours autour d'elle de nombreux commerces dont des cafés-restaurants. En France, un drugstore est un ensemble commercial qui comprend un bar, un café-restaurant, des magasins divers, et parfois même une salle de spectacle.

La mode anglaise se reflète dans les salons de thé. Ceux-ci présentent une grande variété de gâteaux et de viennoiserie, mais ne disposent pas normalement de boissons alcoolisées. À midi, ils proposent habituellement un plat du jour simple, et quelquefois des salades ou des sandwiches. À part les thés de première catégorie et le chocolat chaud léger (dont l'exquis chocolat «à l'ancienne»), ils préparent plusieurs sortes de café.

«Cafétéria», daté en français en 1925, est ce qu'on appelle un mot «voyageur», car cette langue a emprunté dans ce cas un emprunt; en effet ce terme est reconnu comme anglo-américain, mais auparavant, il a été emprunté à l'espagnol où il signifiait «boutique où l'on vend du café»; sa forme est fluctuante: elle peut ne pas porter d'accent et se franciser en «cafétérie». Son pluriel n'est pas fixe non plus, car le «s», marque du pluriel, est facultatif. Ce terme devient familier quand il s'abrège en «cafèt» chez les

jeunes, qui parlent en toute naturalité de la «cafèt de la fac». Mais il y en a partout: c'est un lieu public (souvent en libre-service) où l'on peut consommer du café, des boissons (surtout non alcoolisées, des plats simples, des pâtisseries).

«Viennoiserie» est un mot qui connaît actuellement un élargissement de sens. Il ne désigne plus seulement l'ensemble des produits fins de boulangerie comme croissants, brioches etc., il correspond aussi au commerce du même nom où on la consomme aussi, attablé.

On assiste à une grande diversification en ce qui concerne les bars et cafés: les «bars à bière» ou «bistrots à bière» remplacent les «brasseries» dans leur sens d'origine. Certains «bars à bière» comptent une variété inouïe de bières prestigieuses du monde entier.

Les «bistrots à vin» sont leur réplique pour le vin. Ils doivent leur sympathie aux *wine bars* anglo-saxons. Au début ils ne furent pas acceptés facilement parmi les œnologues, mais ils ont réussi à la longue à s'imposer à Paris et dans les grandes villes, avec des centaines de variétés de vins. Certains sont même devenus des endroits de culte pour les amateurs de bon vin. Leurs propriétaires font déguster leurs dernières découvertes à des clients très connaisseurs. Par contre, la cuisine est simple d'ordinaire; elle se base sur quelques produits choisis, comme de la charcuterie, du jambon ou du fromage, même si certains bistrots offrent une cuisine raffinée.

À côté des «bars à vins», des oenothèques se répandent dans les villes: elles vendent toutes sortes de vins prestigieux, mais quelquefois aussi, on y déguste et consomme sur place.

Il existe aussi aujourd'hui des «bars à eau». Les méfaits de l'alcool et, au contraire, les bienfaits de l'eau pour l'organisme, sensibilisent aujourd'hui la citoyenneté aux besoins de sa consommation. Ces bars installés surtout à Paris se consacrent uniquement à l'eau, à toutes sortes d'eaux minérales dont le prix est assez coûteux.

On trouve également d'autres sortes de mots composés avec bar:

Par exemple, «bar à crème glacée», «bar à cocktails», «bar à huîtres» (avec des étalages devant l'établissement où les plateaux de fruits de mer, souvent à étages sont présentés admirablement), «bar américain», «bar discothèque», «bar restaurant», «café bar» (qui dans ce cas correspond à un restaurant). On parle aussi de «bar d'hôtel», «bar de restaurant».

Quant au «piano bar», il se caractérise par une bonne musique de fond, l'ambiance musicale y étant assurée par un pianiste.

Le «café-théâtre» a fait son apparition en 1965. C'est une petite salle où l'on peut éventuellement consommer et où se donnent des représentations scéniques (souvent comiques) échappant aux formes traditionnelles.

Le monde du spectacle est souvent lié au phénomène de la restauration. Soit on consomme tout en assistant au spectacle lui-même (dans les «music-hall, casinos»), soit avant ou à l'entracte, dans un coin de restauration prévu dans les théâtres, opéras, cinémas).

Mais on apprécie tout récemment de fortes évolutions dans le marché de la restauration, et ces changements concernent évidemment son lexique. Depuis vingt ans le comportement alimentaire des Européens en général a beaucoup évolué. Les repas pris hors des foyers sont de plus en plus fréquents, et le consommateur est devenu plus exigeant en matière de qualité, d'hygiène et de prix. La restauration rapide est devenue un phénomène social très important qui a su répondre aux attentes cachées du consommateur, pour être plus près de lui et lui faciliter la vie.

Un des facteurs qui explique le succès de ce nouveau mode de restauration est la rapidité et la commodité: une enquête faite en France indique que les Français accordent de moins en moins de temps à leurs repas: 17 minutes par jour en moyenne pour le petit déjeuner, 33 minutes pour le déjeuner et 38 minutes pour le dîner. Les temps pris pour le déjeuner, notamment, raccourcissent sensiblement. Il est vrai que dans le monde occidental nous travaillons différemment. La «journée continue» est devenue très fréquente et on n'aime plus couper les journées par deux heures passées à table. La restauration rapide de chaîne est celle qui s'est le plus développée. Certaines fonctionnent uniquement pour le personnel de grandes entreprises. Un autre facteur important dont il faut tenir compte est la généralisation du travail des femmes, qui réduit sensiblement le temps consacré à la préparation des repas. La rapidité du service et l'organisation souvent admirable du service dans les établissements de restauration rapide sont des atouts attrayants pour les clients. Signalons leur service continu, leur ouverture 7 jours sur 7, jours fériés inclus, la vente au volant et même les menus en braille pour les non voyants chez certains, sans oublier des réductions «étudiants» chez d'autres.

D'autre part, ce mode de restauration suscite de nouvelles occasions de sortie ou «d'avant-sortie», avant d'aller au cinéma par exemple. Dans ces lieux, les contraintes sont minimales, d'où leur succès auprès des enfants qui fréquentent leurs aires de jeux, reçoivent des cadeaux, prennent un menu enfant (meilleur marché d'ailleurs) et peuvent y fêter leur anniversaire!

Si le rapport qualité/prix est un facteur qui privilégie le choix de ces espaces de restauration, il y a d'autres faits notables à remarquer. En effet, la restauration rapide est un véritable lieu de brassage social. Elle n'est pas nécessairement une restauration de catégorie sociale, mais répond plutôt à des moments de restauration. Ces moments concernent toutes les tranches d'âge et tous les milieux sociaux. De nos jours, un même client peut

déjeuner d'un sandwich dans un bistrot, dîner dans un grand restaurant le soir et emmener ses enfants dans un «fast-food» le samedi ou le dimanche. Le client de la restauration rapide n'est pas un client exclusif, c'est un «zappeur» de formes variées de restauration. Elle n'est donc pas un concurrent direct pour les autres établissements traditionnels; il s'agit d'un secteur complémentaire des autres formes de restauration.

Il faut reconnaître cependant que la restauration traditionnelle a dû réagir ces dernières années, car elle a connu un retournement, qui touche essentiellement les restaurants indépendants. Pour devenir plus concurrentielle, elle a développé des formules à ticket modéré, s'est tournée vers la restauration à thème dont nous verrons plus loin le lexique lui correspondant, et prépare souvent des menus à emporter. Elle connaît toutefois des concurrents spécifiques chez les traiteurs des boutiques spécialisés, des grandes et moyennes surfaces, du côté des boulangers et pâtisseries, des commerces de produits surgelés et plats cuisinés. Il y a donc un ensemble de modifications du monde de la restauration qui touche même les foyers dans leur domicile. Si une femme travaille hors de chez elle, elle recevra ses amis à la maison, quelquefois avec des formules «collaboratrices»: c'est ainsi qu'a surgi la mode des fondues (bourguignonne, savoyarde), des raclettes, et tout dernièrement des «crêpes-parties».

Si les comportements des consommateurs en matière de consommation ont évolué, le lexique a dû suivre aussi cette évolution et de nombreux néologismes se sont implantés en français et en espagnol; certains ont droit de cité dans les dictionnaires, d'autres devront attendre pour y figurer comme entrées puisqu'il y a toujours un écart et un retard entre le dictionnaire en tant que texte achevé et l'univers culturel et social présents. Les termes signalés à la suite sont pris de revues, de guides touristiques, de manuels d'écoles hôtelières; il arrive quelquefois qu'ils soient tout simplement le fruit de l'observation des enseignes des établissements.

Avant de citer les mots nouveaux collectés, je voudrais signaler que dans ce domaine, la composition des mots s'est libérée au profit de la néologie. Les mots composés sont souvent formés de mots courants, mais leur union est très libre et leur ordre connaît parfois l'inversion. Certains d'entre eux ont déjà été signalés.

Les plus fréquents sont composés pour l'un des deux termes, de «bar», «restaurant», «café». L'usage du trait d'union est souvent arbitraire.

C'est ainsi qu'on peut trouver avec «bar»: «bar restaurant», «bar-cocktail», «bar-discothèque», «rock-bar», «auto-bar» (le premier ne représentant pas l'élément du grec *autos*, «soi-même, lui-même», mais l'abréviation de «automobile» car il s'agit d'un établissement qui se consacre au lavage des

voitures pendant que leur conducteur sont invités à prendre une boisson et à lire la presse du jour).

Avec «café»: «café-bar» ou l'inverse «bar-café», «café-tabac», «café musical-restaurant».

Avec «restaurant»: «restaurant brasserie», «restaurant crêperie», «restaurant grill», «restauvolants», «restaurant-tarterie» (spécialisé en gâteaux), «restoroute» (restaurant d'autoroute), «restonline» (pour commander par l'internet), «restaurant karaoké», «resto-danse», «resto-show», «restos U» (abréviation de «universitaire»).

À propos de «resto», on sait que les dernières décennies ont été marquées, pour le vocabulaire, par un écourtement des formes. Cette tendance est donc présente aussi dans cette aire sémantique. «Resto» qui peut également s'écrire «restau» est l'abréviation familière de «restaurant»; comme tout le monde sait, le raccourcissement de ce mot a été immortalisé par les fameux «restos du cœur» de Coluche.

Les mots composés à l'aide de ces lexies correspondent aussi à la restauration à thème qui, comme nous l'avons déjà dit, connaît une forte croissance. Dans cette restauration à thématique diverse, distinguons d'une part celle qui correspond aux spécialités culinaires, dans le sein de la restauration rapide et traditionnelle, et d'autre part celle des pays étrangers.

Dans le premier groupe se situent:

- La «sandwicherie», qui peut être quelquefois un simple «comptoir à sandwiches».
- Le «fast-food» où l'on mange principalement des hamburgers. Cependant, les Français préfèrent dire le nom de la chaîne au lieu du mot générique «fast-food». Mac Donalds est le plus courant, mais comme la mode est à l'abréviation, son raccourci «Mac Do» est le plus usité. Quelquefois, il s'agit cependant non de chaînes mais d'établissements indépendants qui se réduisent à l'occasion à de simples «stands hamburger».
- Le «self-service», abrégé d'ordinaire en «self».
- «Croissanterie». On y vend des croissants et de la viennoiserie, mais quelquefois ces petits locaux réservent un petit espace de tables pour la consommation sur place.
- «Crêperie», néologisme relatif puisqu'il a été enregistré dès 1929. La crêperie peut-être en réalité un restaurant, mais on trouve aussi des kiosques de crêpes sur la voie publique.
- «Gaufrierie», qui correspond à un kiosque ou buvette spécialisé en gaufres.

- La «champagnerie » est un bar et quelquefois même un restaurant où la boisson dominante est le champagne.
- La «cidrerie»: son origine pour la France vient évidemment de la Normandie.
- La «brûlerie» dont le nom complet serait «brûlerie de café», traditionnellement usine ou fabrique de café consacré à la torréfaction du café, peut non seulement vendre ses cafés prestigieux, mais aussi les faire déguster.
- Dans les «caves», il en est de même, puisqu'on achète et on goûte le vin du pays.
- La «crèmerie», traditionnellement commerce où l'on vend des produits laitiers, peut désigner aussi un petit restaurant bon marché spécialisé.
- La «fromagerie» est également un restaurant qui propose une gamme très riche de fromages.
- La «friterie» était déjà au début du XXe siècle une baraque de marchand de frites; en Belgique, ces baraques à frites sur la voie publique s'appellent des «fritures».
- Le «mâchon», appellation qui vient de «mâcher» est à Lyon un restaurant où l'on sert un repas léger.
- «Rôtisserie» qui anciennement (1460) était une boutique de rôtisseur, où l'on vendait des viandes rôties et où on les mangeait, a été repris de nos jours au même titre que «auberge» ou «hostellerie».
- «Whiskerie» et quelquefois l'anglicisme flagrant, «whisky center», désignent, comme leur nom l'indique, un bar spécialisé en différentes marques de whisky.
- Le «restaurant végétarien».
- En ce qui concerne les restaurants aux spécialités étrangères, citons-en les principaux, car leur liste serait interminable:
- La pizzeria, mot associé souvent à «restaurant» dans le composé «restaurant-»pizzeria». Les restaurants italiens proposent bien d'autres spécialités que la pizza: toutes sortes de pâtes fraîches, carpaccio; dans la restauration rapide, les «panini» ont beaucoup de succès au même titre que les établissements à croissants, sandwiches ou hamburgers.
- La trattoria.
- Les restaurants orientaux: chinois, japonais (qui indiquent dans leur publicité les spécialités de *sushi* (poisson cru sur canapé de riz) et de *sashimi* (plat japonais constitué de poisson cru ou cuit, accompagné de riz assaisonné, souvent roulé dans une feuille d'algue),

thaïlandais, vietnamiens, indiens, coréens; signalons que dernièrement les restaurants pakistanais sont particulièrement à la mode en France.

- Les restaurants mexicains qu'on appelle souvent «cantines»; Le *chili con carne* attire beaucoup les Français qui ont vu décerner le premier prix européen de cette spécialité au restaurant parisien Susan's Place, qui l'affiche dans sa publicité. La cuisine mexicaine est aussi très appréciée aux Etats-Unis qui raffolent des «restaurants Tex-Mex». La composition de *Tex-Mex* est en fait originale car les éléments complets seraient *Texas Mexican*.
- Les restaurants cubains, brésiliens, chiliens, guyanais.
- Les restaurants «brunch»; *brunch* est un mot anglais formé de *br* (breakfast: petit déjeuner) et *unch* (lunch: déjeuner). Cette création lexicale suit un phénomène fortement amplifié dans les emprunts récents à l'anglais, qui est celui de l'acronymie, ou formation d'un mot avec certaines syllabes extraites de plusieurs mots. «brunch» évoque le repas pris, conformément aux coutumes anglaises, dans la matinée et qui sert à la fois de petit déjeuner et de déjeuner. Son pluriel est alternativement *brunchs* ou *brunches*. On parle des «brunchs du dimanche» à cause de la grasse matinée que permet le repas de ce jour non ouvrable.
- Les restaurants turcs sont souvent fameux pour leur *kebab*, c'est-à-dire viande coupée en morceaux et rôtie à la broche.
- Les restaurants grecs et géorgiens.
- Les restaurants espagnols bien souvent célèbres pour leurs paellas.
- Les «bars à tapas», très en vogue actuellement en France implantent le style de vie des «amuse-gueule» espagnols.
- Les «bodegas» en Provence et particulièrement à Nîmes durant la Feria proposent du *fino* et autres spécialités andalouses et espagnoles en général.
- Les restaurants russes, iraniens convoités pour leur caviar.
- Les restaurants algériens et marocains, célèbres pour leurs variétés de couscous, méchoui (mouton rôti), tagines etc.
- Les restaurants libanais, syriens.
- Les restaurants indonésiens, mauriciens, réunionnais, guadeloupéens.

Il y a par ailleurs des restaurants de cuisine régionale française qui sont appréciés, par exemple, pour leur cassoulet (Toulouse), confit de canard

(Périgord), choucroute (Alsace-Lorraine). Quant à cette dernière spécialité, on la trouve notamment dans les «winstubs», restaurants typiques alsaciens.

Parallèlement à la mode de la restauration rapide, on assiste en même temps à un retour dans la recherche des traditions. C'est ainsi que certains restaurants s'annoncent comme «restaurant cuisine récréative de grand-mère», «restaurants-spécialités paysannes/campagnardes», «fondue Pierrade». Dans cette tendance nostalgique pour ce qui est authentique, artisanal, soigné, ancien, élégant se situent les «maisons d'hôte» incluses dans le Guide Michelin.

Caractérisées par leur charme prestigieux, certaines d'entre elles se dénomment même «palais d'hôte». Selon les pays, elles prennent des noms différents: au Canada par exemple, «gîte du passant». Ce sont des maisons de propriétaires qui louent des chambres indépendantes, agréablement décorées avec toutes sortes de bibelots, dentelles, poupées anciennes etc. pour rappeler aux clients l'ambiance d'une maison de famille. Souvent, leurs chambres ou suites portent chacune des noms différents afin d'accroître leur charme. Ces demeures peuvent être séculaires ou contemporaines, mais dans ce cas-là, elles sont construites avec les méthodes traditionnelles, parfois même par des Maîtres Artisans. On y prend aussi les repas, car à part les «chambres d'hôte», il existe la «table d'hôte» qu'on peut partager avec le propriétaire et les autres hôtes dans un esprit de convivialité.

Le menu d'une table d'hôte comprend des produits maison, le pain est élaboré également de façon artisanale, et la cuisine recourt beaucoup au feu de bois.

Pour finir ce classement nécessairement partiel des néologismes français dans ce secteur du monde de la restauration, ne passons pas sous silence les établissements à ambiance spécifique⁸. À part les cafés littéraires et politiques déjà cités, un renouveau a lieu de ce côté, depuis la fin du siècle dernier: c'est le cas des «cafés philo» (comme le café des Phares, place de la Bastille), qui proposent une fois par semaine des débats conduits par un philosophe; les cafés «littéraires» se rénovent aussi en organisant lectures et signatures d'auteurs, en mettant à la disposition du client une bibliothèque (par exemple le Fumoir) et en se dotant même d'un prix littéraire décerné chaque année (comme le café des Éditeurs); il existe aussi des cafés «ludiques» (l'Apparemment café, dans le Marais), où l'on y vient pour jouer à des jeux de sociétés avec des voisins de table. N'oublions pas les «cyber-cafés»

8 On peut trouver un carnet d'adresses de cafés thématiques parisiens dans l'article du *Français dans le Monde* n° 328 «Café, je thème», p. 68.

pour se connecter à l'internet. Autre curiosité, le «bricolo café» ouvert depuis janvier 2001 au sous-sol des grands magasins BHV, dispense des cours de bricolage! Il y a des cafés féministes (El Sur), des cafés ou restaurants «gays», «lesbo», pour camionneurs, pour motards; d'autre part les enfants sont attirés par les «cafés ou restaurants étable/ferme» où ils peuvent contempler des animaux dans leur habitat naturel. N'oublions pas de citer non plus les salles de restauration connues pour leur genre de musique: musette, folk, jazz, moderne et toutes sortes de musiques étrangères. Certaines d'entre elles se spécialisent dans les cours de danse (Le Montecristo, pour la *salsa*).

Jusque-là nous avons essayé de regrouper chronologiquement le lexique français relatif aux lieux de restauration, mais il y a beaucoup d'autres espaces à relever, comme par exemple ceux fréquentés par des collectivités déterminées. «Réfectoire» nous est venu à partir du XIIe siècle, du bas latin *refectorius* «qui refait, restaure». Si, à l'origine, ce mot désignait la salle à manger d'un couvent, il s'est élargi ensuite à d'autres communautés et s'emploie pour un hôpital, un pensionnat etc.

«Cantine» s'en rapproche. Il remonte loin dans le temps, puisqu'il est daté en 1680 en français, mais il provient de l'italien *cantina* à partir de *canto* «coin, réserve». À part les membres des communautés nommées pour «réfectoire», cantine s'applique aussi aux buvettes pour soldats, prisonniers, ouvriers d'un même chantier; «cantoche» est son synonyme populaire obtenu grâce au suffixe coloré-oche.

Dans l'armée, il existe un espace de restauration réservé aux officiers et sous-officiers pour prendre leur repas en commun: c'est le «mess», vieil anglicisme (1831) qui arrive en français, lui aussi par effet boomerang, puisque le mot anglais procède du vieux français *mes*, forme ancienne de «mets».

Même si cette étude concerne principalement le lexique français d'un espace qui, comme nous pouvons le constater, déborde de tous côtés, j'aimerais faire quelques remarques contrastives au sujet des néologismes:

La langue espagnole se montre aussi très créative dans ce domaine lexical pour essayer d'y refléter les mutations détectées dans les mœurs. Si, bien souvent les néologismes coïncident dans les deux langues (ils n'ont qu'à adapter leur suffixe dans la langue en question, en particulier *-ría* pour *-rie*, comme par exemple «croissantería», (qu'on voit écrit également avec un seul «s»), il y a cependant des néologismes typiques de l'espagnol: «bocatería», et même des gallicismes qui n'ont pas d'équivalent en français comme «baguetería».

Le suffixe *-ría* est très productif en espagnol. Citons par exemple «*brasería*» qui est un calque non officiel de «*brasserie*», «*cervecería*», «*helería*», «*sidrería*»; quant à «*churrería*», «*tapería*», «*marisquería*», «*freiduría*», «*chocolatería*», «*jamonería*», «*picotería*», ils correspondent à des réalités typiquement espagnoles très ancrées dans les coutumes du pays.

Il y a encore d'autres différences socioculturelles à signaler. En France, un «*drugstore*» comprend toujours un bar ou un café-restaurant; en Espagne, ce genre d'établissement à la mode est un simple magasin où l'on ne consomme pas. Il est appelé plus couramment «*un 24 horas*»; son équivalent au Canada se dénomme «*dépanneur*», du fait justement de sa fonction de dépanner.

Autre distinction: en Espagne, les restaurants turcs s'appellent communément «*kebab*», (avec «*p*» final), alors qu'en France «*kebab*» (avec «*b*» final) ne désigne qu'une sorte de viande particulière de ce pays.

Parlons de façon très concise des emprunts: pour la restauration rapide à base d'hamburgers, l'espagnol a assimilé le mot hamburger en «*hamburguesería*», tandis que le français n'a pas réussi à adapter l'anglicisme «*fast-food*».

Pour «*grill*», on emploie plutôt en espagnol «*asadero*» ou «*restaurante asador*».

Par contre, l'espagnol emprunte «*catering*», alors qu'en français on préfère parler de «*traitance*».

Signalons d'autre part d'autres différences lexicales et morphologiques: pour «*restaurant à thème*», on préfère en espagnol parler de «*restaurante temático*».

Pour «*restaurant chinois*», la tendance est à l'ellipse du premier élément en espagnol, car on dit couramment «*voy a un chino*».

De même qu'en français, les mots «*restaurante*», «*café*», «*bar*» entrent dans de nombreux assemblages de mots composés, et ce, dans tous les sens, comme par exemple: «*restaurante bar/bar restaurante*». Mais il y a aussi en espagnol des mots composés originaux, dûs également à l'évolution des mœurs. J'ai lu dans ma ville les enseignes suivantes: «*café cinema*», «*café imagen*», «*café museo*».

Quant aux espaces de restauration installés dans les villes et villages durant les fêtes, citons ne serait-ce que «*barraca*» dans la Communauté valencienne, ou «*casetas*» en Andalousie.

Ajoutons finalement le mot «*chiringuito*» qui, quand il évoque un lieu où boire et manger, désigne une buvette de plage, espace populaire très fréquenté en Espagne, représentatif des coutumes estivales espagnoles.

Ainsi donc, ce tour d'horizon des espaces de restauration est loin d'être complet. En effet, même si le lexique traité ici est un lexique spécial, le dénombrement total de ses termes ne peut être atteint pour deux raisons: premièrement, à cause des limites imposées à un travail de ce genre, et deuxièmement du fait de l'hétérogénéité et de l'incessante mouvance de ce vocabulaire. Son résultat n'aboutit qu'à des approximations. De plus, les relevés, descriptions et remarques ont souvent été effectués de manière artisanale et intuitive, ce qui peut porter à erreur et être objet de critiques diverses.

J'espère cependant que cette contribution si modique soit-elle, puisse être considérée comme un échantillonnage, et qu'elle serve à montrer que la richesse de ce lexique, en plein épanouissement, invite à la poursuite d'une recherche plus exhaustive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- GESLIN, F., «Café, je thème...» in *LFDM*, n° 328, 2003, pp. 68-82.
GOUGENHEIM, G., *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, 1968.
LUJÁN, N., *Historia de la gastronomía*, Madrid, Folio, 1997.
MARTIN, R. «Le trésor de la langue française et la méthode lexicographique», in *Langue Française*, n° 2, 1969, p. 50.
MARTÍNEZ LLOPIS, M. M., *Historia de la gastronomía española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
ULLMANN, S., *Précis de sémantique française*, Berne, A. Francke, 1969.

EL ESPACIO DE INTERNET EN LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS: ESTUDIO COMPARATIVO FRANCÉS-ESPAÑOL SOBRE EL USO DE LOS ANGLICISMOS EN DICHO ÁMBITO

MERCEDES EURREUTIA CAVERO
Universidad de Alicante

L'anglo-américain influence l'orthographe, le lexique, la syntaxe et le style de la technique informatique en un processus semblable à celui que l'on peut observer pour d'autres langues techniques. Mais l'ordinateur est aussi un outil de manipulation de textes, de «base de connaissance» et jusqu'à la langue elle-même: nous sommes peut-être là, à l'aube de bouleversements profonds dans toutes les langues¹.

La influencia del angloamericano bajo la dominación económica y técnica de los Estados Unidos, la informatización y la multiplicación de las tecnologías y su retórica, han trastocado la técnica así como el léxico y las significaciones tradicionales. El paisaje conceptual de la nueva tecnociencia se fundamenta en la apropiación y modificación gradual de subconjuntos conceptuales preexistentes así como en la creación de nuevos conceptos. Los conceptos informáticos sufren reajustes sucesivos en la jerarquía de sus rasgos semánticos y reciben definiciones a veces divergentes, según el enfoque considerado; para comprobarlo, basta con comparar las definiciones redactadas por dos *Comisiones de Terminología* francesas para los términos *informatique*, *robotique* o *télématique* o las del concepto *calcul optique* en

1 KOEHLIN, J. B., «Le français, l'anglais, l'ordinateur... et les gens», in *Le français en contact avec l'anglais*, Paris, Didier Érudition, coll. «Linguistique», n° 21, 1988, p. 159.

obras especializadas y en revistas de divulgación, donde compite con *calcul lumineux*.

La nueva ciencia del caos, de las matemáticas no lineales, de la electrónica, de la inteligencia artificial y sus aplicaciones utiliza una terminología especializada que se renueva con gran rapidez. Dicha renovación se fundamenta en los neologismos de préstamo, concretamente en el uso de anglicismos. Las críticas sobre esta devastadora «anglomanía» se han sucedido a lo largo de la historia. Ya en 1755 Foucheret de Monbron redactaba el primer manifiesto antianglicista bajo el título *Préservation contre l'anglomanie*². Más tarde, desde Étiemble y el éxito de su conocida palabra baúl *franglais*, con la que 1973 daba título a su obra *Parlez-vous franglais*³?, los escritos sobre el tema han suscitado la rivalidad creativa de autores que se obstinan en crear un término adecuado para designar dicho fenómeno. Términos como *franricain* (Cl. Hagège), *bas-anglais* (Gilder), *arglais* (P. Merle), *francing* (F. Hudelist), *anglomarchand* (J. Toubon) se han sucedido, marcando ese matiz peyorativo con el que se designa la «invasión de anglicismos» que contribuye a la extensión de algunos que podríamos calificar de inútiles o pseudoanglicismos.

Nos preguntamos, sin embargo, sobre la posibilidad de encontrar un equilibrio entre los lingüistas que minimizan la influencia del inglés y la lupa de aumento que aplican sus detractores. Para las generaciones que han crecido con los *parkings*, los *shopping centers*, *Internet*... la circulación de *anglicismos* es tan natural como la de bienes y personas. Un desliz notable se ha producido desde los años 60 en los que Étiemble denunciaba la pedantería y el esnobismo que acompañaban dichos usos. En la actualidad, las jóvenes generaciones utilizan anglicismos porque son las formas que les han sido aportadas al mismo tiempo que los referentes que designan, sin preocuparse de la provocación ni de la demarcación, sin la nostalgia resignada de una Edad de Oro perdida en la que el francés era la moneda de cambio más poderosa del mundo.

Al igual que Hagège pensamos que «l'attitude la plus saine (...) est de combiner l'acceptation mesurée des emprunts avec une activité néologique réelle, efficace et ouverte à toutes sources d'inventions»⁴. Punto de unión entre dos polos opuestos sobre el uso lingüístico de los anglicismos, Hagège observa que generalmente «on assigne à la langue une crise qui lui est étran-

2 FOUCHERET DE MONBRON, J.-L., *Préservation contre l'anglomanie*, Paris, Volland, 1755.

3 ÉTIEMBLE, R., *Parlez-vous franglais?* Paris, Gallimard, 1973.

4 HAGÈGE, Cl., *Le Français et les siècles*, Paris, Odile Jacob, 1987, p. 149.

gère, et l'on en fait l'exutoite d'amères déceptions qui sont en fait politiques»⁵. Más que «el estado de la lengua», es a menudo «el estado del país» lo que desencadena una brusca voluntad de intervencionismo lingüístico. No obstante, a pesar de las tentativas de regulación lingüística, no se han obtenido los frutos esperados. Tanto las *Comisiones de Terminología* creadas en Francia con tal fin y su política concertada con instituciones análogas que desarrollan su labor en otros países francófonos así como la RAE o la Agencia EFE, en España, actúan con una lentitud incapaz de competir con la vertiginosa fluidez con la que circulan dichos préstamos. Por no hablar de ciertas propuestas que podríamos calificar de desacertadas, como ocurre en el caso de *disque optique compact* (demasiado largo) por *CD-Rom*. La experiencia muestra que las creaciones coronadas con éxito son las que aparecen inmediatamente tras la introducción del referente y del anglicismo utilizado para designarlo; citaremos, entre otros ejemplos *ordinateur* frente a *computer*, *logiciel* frente a *software*, *disque compact* frente a *compact disc*...

Detengámonos en algunos de ellos; así pues, cabe destacar el empleo en francés del término *ordinateur* (esp. *ordenador*) en sustitución del inglés *computer*. En angloamericano para designar esta nueva máquina electrónica de tratamiento de la información se utilizó el término *Electronic Data Processing Machine* (EPDM) en concurrencia con otro más antiguo, *computer*, que hasta entonces servía para designar las máquinas de escribir eléctricas a los calculadores mecanográficos. En Francia, la aparición de esta primera generación de ordenadores planteó serios problemas terminológicos que se intentaron solventar con tres propuestas: 1) conservar uno de los dos términos angloamericanos; 2) emplear el término *calculateur*, traducción de *computer*, utilizado hasta el momento en mecanografía; 3) crear un neologismo para designarlo. IBM FRANCE asumió dicha responsabilidad en 1954. Desechó el término *calculateur* por no expresar de modo explícito la revolución tecnológica del momento ni los empleos polivalentes de dicha máquina. Optó, posteriormente, por la expresión *machine électronique à données processionnelles*, que pronto descartó. Solicitó entonces la colaboración de M. Jacques Perret, en aquel momento profesor de Universidad en París que propuso el término *ordinateur*, tomado de la expresión teológica *Dieu, Grand ordinateur du monde* en la que *ordinateur* hace referencia a un Dios que pone orden en el mundo conforme a un plan establecido. *Ordinateur* pasó de este modo del campo léxico de la Teología al de la Informática. De su origen teológico conserva el sema de orden, organización

5 *Ibid.*, *loc. cit.*

y disposición correcta de las cosas, estrechamente vinculado a la idea de organización necesaria para regular la ingente cantidad de información introducida en la máquina y el tratamiento racional y automático de dichos datos. Se trata, pues, de un caso particular pero no es el único. Algo similar ocurre en francés con *affichage*⁶ (esp. *visualización*, L., p. 14) utilizado en sustitución del inglés *poster*, término que en Informática significa «colocar un mensaje en un foro de discusión» (D. I., p. 381). Dicho término procede del inglés *to post*. *Poster* es interpretado en francés como una modalidad del servicio postal. De ahí, el éxito de *afficher* frente a *poster* con el sentido que *poster* posee en inglés para evitar confusiones.

Lo cierto es que si se redujera el tiempo que separa la expansión del significado con etiqueta inglesa de la del significante francés o español sustitutivo, el resultado sería quizás más alentador, especialmente en el ámbito de esta tecnociencia donde el éxito de un pensamiento depende de la cohesión y coherencia de la terminología utilizada para expresarlo.

Frente a tales ejemplos, proponemos en el presente estudio el análisis de ciertos anglicismos que se han introducido en este campo, cuya evolución va de la simple importación, como la practicada en japonés donde el 70% de la terminología informática se obtiene mediante la transcripción de términos ingleses al kana, pasando por las traducciones literales, utilizadas preferentemente en chino, hasta llegar a las sustituciones ingeniosas de términos de origen extranjero, frecuentes tanto en francés como en español.

Pensamos que dichos anglicismos deben ser considerados según su manifestación en los diferentes niveles lingüísticos (fonético, gráfico, morfosintáctico o semántico), conforme a la tipología que L. Guilbert⁷ propone en su obra *La créativité lexicale* (1975). En dicha tipología se incluyen tanto los falsos préstamos como los préstamos internos a la propia lengua pues como cualquier vocabulario especializado, el propio de este sector es permeable a las influencias que ejercen ciencias o disciplinas, conexas o no, y al modo de interpretar su objeto de estudio. Citemos algunos ejemplos: el término inglés *caddie* (C., p. 60) designa en el ámbito deportivo al

6 En lo sucesivo, las referencias a las siguientes obras se indicarán entre paréntesis en el corpus del texto:

Diccionario esp.-ingl./ingl.-esp., Londres, Collins-Barcelona, Grijalbo, 1986 (C.).

Diccionario de Informática, Madrid, Cultural, 1999 (D.I.).

Grand Dictionnaire Larousse esp.-fr./fr.-esp., París-Barcelona, Larousse-Bordas, 1999 (L.).

Gran Enciclopedia Larousse, Tomo 2, Barcelona, Planeta, 3ª ed., 1970 (G.L.).

Le Petit Robert I, Paris, Le Robert, 2ª ed., 1989, 1990 (P.R.).

7 GUILBERT, L., *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.

«muchacho que lleva los palos en el juego de golf»; dicho término ha pasado con el mismo sentido al francés (*caddie* o *caddy*, L., p. 100) y al español (*cadi* o *caddie*, G. L., p. 490). En Informática *caddie* designa el «boîtier dans lequel il faut placer le CD-Rom avant de l'insérer dans certains modèles de lecteurs de CD-Rom»⁸.

En cuanto al término *benchmarking*, del inglés *benchmark*, designa «un punto de referencia» pero también, «una terraza natural»; se trata pues de un término que originariamente se utilizaba en Topografía. En *Le Monde Informatique* del 8 de diciembre de 1995 encontramos el siguiente párrafo: «Le mot *benchmarking* ne se traduit pas. D'autant moins que les Anglo-Saxons lui ont donné un sens éloigné de ses origines (*banc d'essai*) pour en faire une méthode de comparaison des entreprises entre elles»⁹. En Informática ha pasado a designar la evaluación de los productos y servicios que ofrecen las empresas frente a sus competidores a través de programas informáticos. Aunque en francés se han propuesto sinónimos como *banc d'essai*, *analyse comparative*... no han conseguido imponerse.

Otro ejemplo relevante de préstamo interno es el término francés *protocol*, en español *protocolo*, del inglés *protocol* que designa en Informática un «ensemble de procédures qui permettent à deux éléments d'un réseau de se communiquer des informations»¹⁰. Dicho término debe su sentido actual a su origen, específico del lenguaje jurídico, en el que *prothecolle* designaba «la minuta de un acto jurídico»; en 1606 pasó a designar «el formulario de correspondencia oficial y privada» y posteriormente, en 1829 fue interpretado como «conjunto de normas oficiales», llegando al sentido que actualmente posee en el ámbito de las telecomunicaciones. Tres semas se han mantenido en la evolución de dicho concepto: procedimiento, norma y comunicación. Como vemos, los ejemplos de préstamos internos son múltiples.

La evolución de los anglicismos merece, pues, una atención particular en Informática ya que pone de manifiesto el paso de la creatividad adaptadora a la creatividad innovadora. En este sentido y al igual que Kocourek, consideramos que dichos préstamos constituyen una innovación del sistema léxico, en cierta medida sancionada por él, que responde a sus posibilidades y necesidades¹¹.

8 OTMAN, G., *Les mots de la cyberculture*, Paris, Belin, coll. «Le français retrouvé», 1998, p. 54.

9 *Le Monde Informatique*, le 8 décembre 1995.

10 OTMAN, G., *op. cit.*, p. 315.

11 KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag, 1982, p. 132.

El uso de anglicismos en Informática es un fenómeno que alimenta con gran generosidad la neología léxica hispanofrancófona así como los debates que sobre dicha cuestión se celebran tanto en Europa como al otro lado del Atlántico.

Recordemos que el término *Internet*, abreviación de *Interconnection of networks*, fue creado en 1974 por Vinton Cert y Robert Kahn al configurar el protocolo de transmisión *TCP/IP* (*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*). La red *Internet* sucedió entonces a la red *ARPAnet* perteneciente al Ministerio de Defensa americano, creada en 1969. Durante este período de guerra fría, dicho sistema fue concebido para resistir a una guerra nuclear: constituido por un ensamblaje heteróclito de conexiones electrónicas, la red carecía de centro neurálgico susceptible de ser destruido por un misil enemigo. Aunque en la actualidad podamos consultar páginas Web en las diferentes lenguas, el inglés se beneficia en esta parcela del conocimiento de la primacía del inventor, lo que explica en parte, su uso generalizado en Informática, cualquiera que sea la lengua utilizada como medio de expresión. La riqueza de su terminología se debe principalmente, a su amplia proyección internacional pues como indica J. Colombain «Internet est un réseau informatique mondial. Aujourd'hui ouvert à tous, il constitue un formidable outil de travail, de culture et de loisir»¹²; pero también, a su carácter altamente pluridisciplinar (matemáticas, lingüística, neurobiología...) así como a la efervescencia intelectual mantenida, tanto por la rapidez y diversidad de los intercambios lingüísticos que genera (foros, coloquios, conferencias...) como por la vehemencia de las controversias entre las diversas Escuelas de pensamiento y la intensa competencia tecnológica.

Surge así un caos terminológico al exceder su uso los límites de un grupo restringido y verse sometido a la interpretación individual, a veces distorsionada, de los usuarios; hecho que provoca una gran incertidumbre semántica. Dicha distorsión se debe a menudo, no sólo a la adaptación formal de numerosos anglicismos carentes de sustrato semántico en la lengua receptora sino también a la ausencia de notas explicativas que faciliten su uso y permitan la correcta interpretación de juegos de palabras de los que se sirve, en ocasiones, este lenguaje específico. Todo ello contribuye a su pérdida de precisión y de su pretendida monosemia, características genéricas con las que se definen los lenguajes técnico-científicos como el que nos ocupa. Ante tal

12 COLOMBAIN, J., *Surfer sur Internet*, Toulouse, Milan, coll. «Les Essentiels», 1999, p. 4.

situación, se plantea la exigencia de homogeneidad terminológica para poder comunicar con eficacia.

Distinguiremos básicamente dos fuentes diferentes de creación léxica: términos de origen tradicional y creaciones basadas en el desarrollo y aplicación de esta ciencia moderna.

Los escasos prejuicios sobre la pureza lingüística actual han permitido la integración en nuestra lengua de numerosos términos nuevos. Sin embargo, en el proceso de traducción o adaptación han surgido numerosas incompatibilidades de orden interno debidas, en parte, a los frecuentes parónimos que una vez instalados, han adoptando significados peculiares, coincidentes o no con los de origen latino.

Conscientes de ello y tomando como base un glosario constituido por 160 términos, pasamos a examinar los anglicismos (formales y semánticos) en su uso cotidiano, centrándonos en la acogida que reciben tanto en francés como en español, en los recursos lingüísticos en los que se sustenta su adaptación y en el modo en el que son abordados desde la perspectiva traductora.

Los intercambios entre el inglés y las demás lenguas son continuos; si bien es cierto que términos como *télématique* constituyen un ejemplo excepcional de transferencia del francés al inglés, en Informática, los préstamos se realizan generalmente, como indica J. B. Koechlin y de todos es conocido, en la dirección inversa: «Il n'existe pas de langage de programmation dont les mots-clefs ne soient pas en anglais»¹³. Encontramos anglicismos en los diferentes campos semánticos: referidos a la máquina (*slot, plus, I/O, CPU, hardware, off-line, on-line, pin, port, RAM, ROM...*); al programa base (*bit, Goto, Jump, link, linker,...*); al sistema de programas (*run, software* (en competencia con el fr. *logiciel* y con el esp. *programa*, L., p. 399), *bug* (en competencia con *bogue* en fr.; en esp. *error*; L., p. 81), *listing* (en competencia con el fr. *listage*; en esp. *listado*, L., p. 397), etc. Tales ejemplos corroboran la idea ya apuntada sobre la terminología informática, elaborada en angloamericano cuyas versiones, desarrolladas en otras lenguas, son adaptaciones en mayor o menor medida fieles al original.

Gran cantidad de los términos específicos de Informática que han pasado al francés o al español, se han creado gracias a un espíritu renovado, siguiendo los procedimientos habituales de formación terminológica en dichas lenguas. Destacan los términos compuestos: *bitmap* (*bit + mapping*), *CD-ROMiste* (*artiste + CD-ROM*), *cybernaute* (*cyber + naute*) en ingl. *cybernaut* y en esp. *cibernauta, feedback* (*feed + back*); *Intranet* (*intra +*

13 KOECHLIN, J. B., *op. cit.*, p. 166.

net)... Son frecuentes las palabras baúl: *Internaute* (*Internet* + *astronaute*) en ingl. *internaut*/esp. *internauta*, *e-cash* (*electronic* + *cash*), *e-zine* (*electronic* + *magazine*) ambas construidas sobre el modelo de *e-mail*, forma truncada del inglés *e-mail address*. Se trata de un acrónimo que tiene como base *Message Électronique*, es decir, una sigla que incluye letras diferentes a las iniciales del sintagma subyacente. Aunque normalmente se recurre a la acronimia cuando la formación síglica da lugar a una secuencia demasiado difícil de pronunciar o a una homonimia indeseable, en este caso el acrónimo aporta mayor peso que la simple sigla *mé*. Debemos añadir las modificaciones que ha sufrido dicho término dada su frecuencia en el lenguaje usual. Así, en Francia para designar el *courrier électronique* se ha creado el sustantivo *mail* que acepta tanto la forma contable *un mail* como incontable *du mail*, en paralelismo con el término *courrier*. Posteriormente, y conforme al principio de economía lingüística que caracteriza la lengua oral, dicho sustantivo ha derivado en otro aún más breve y adaptado a la fonética francesa, *mél*. En Quebec sin embargo, parece imponerse el término *courriel*, palabra baúl creada a partir de *courrier électronique*.

Los términos así contruidos crean a veces sus propias familias terminológicas: *e-book* (fr. *livre électronique*; esp. *libro electrónico*); *e-business* (fr. *ciberaffaires*; esp. *comercio electrónico*); *e-mail* (fr. *courrier électronique*; esp. *correo electrónico*), *e-cash*, *e-zine*...

En cuanto a los términos creados mediante prefijos, recordemos que la Informática expresa un mundo compartido entre búsquedas infinitamente amplias y rápidas y otras, reducidas y detalladas. De ahí, el uso de prefijos (preferentemente de origen griego) que designan múltiplos y submúltiplos de las unidades establecidas: divisores: *mikros/micro*, *nannons/nano*...; multiplicadores: *khilioi/kilo*, *mega/mega*, *gigas/giga*, *tera/tera*, *penta/penta*, *hexa/hexa*... Los compuestos registrados en las tres lenguas objeto de estudio nos permiten distinguir dos usos diferentes: un empleo estrictamente matemático: *teraflop* (formado por el prefijo *tera-* que indica que la unidad que le sigue debe multiplicarse por mil millares y por el término *flops*, acrónimo de *floating point*, unidad que permite evaluar la potencia de cálculo de los ordenadores), *gigabit*, *gigaoctet*... y otro, lingüístico o etimológico: *micro-application* (*micro*, pequeño). Para la correcta interpretación de los términos que designan valores numéricos cifrables los usuarios deben tener en cuenta que al hablar de *bits* o de *octets* su valor no se calcula conforme a un sistema decimal sino a un sistema binario y por tanto, el *kilo* valdrá 1024 y no 1000 unidades. Desde el punto de vista fonético, dichas creaciones suponen un acortamiento ya que aparecen representadas por dos letras que coinciden con

su realización fonética y no con su representación gráfica: *KB* (KiloByte/Bit), *MB* (MegaByte/Bit), *GB* (GigaByte/Bit), *TB* (TeraByte/Bit)...

A menudo, prefijos como los que acabamos de citar *macro-*, *micro-* o *multi-* adquieren un valor semántico diferente al habitual. Por ejemplo, *un macrodirectory* (fr. *macrodirectoire*; esp. *macrodirectorio*) no designa «un gran directorio» sino un «directorio de macros». Algunos de estos prefijos se han lexicalizado formando términos autónomos que entran a su vez en la composición de nuevos términos, tal es el caso de *miniordinateur* (fr.), *mini-computer* (ingl.), *miniordenador* (esp.) que combinado con *super* ha dado *un minisuper*.

Los derivados son igualmente frecuentes:

- *Routage*, *router* (esp. *envío*, *expedición*, *transporte*, L., p. 602) derivados de *routeur* definido en Informática como «elemento de interconexión que permite conectar una red local a otras que sirven de pasarela» (D.I., p. 403). Dicho término, procede del inglés *to route*, recorrido, itinerario.
- *Robustesse* (esp. *robustez*, *solidez*, L., p. 598) en Informática: «calidad de un material, logiciel» (D.I., p. 399); sustantivo derivado del adjetivo *robuste*, calco del inglés *robust*.

Si durante algunos años el francés al igual que el español técnico-científico han tomado en préstamo numerosos términos angloamericanos sin modificarlos como por ejemplo *transistor* contracción de *transfer*; *resistor* y *mixer*, actualmente observamos una tendencia a su adaptación, en particular, la de las sílabas finales, como sucede con el sufijo francés *-eur* (esp. *-or*) quizás el más utilizado para designar aparatos o componentes electrónicos. Dicho sufijo corresponde a, al menos, dos terminaciones inglesas: *-or*, en términos como *cursor* transformado en francés en *curseur* (esp. *cursor*, L., p. 176); *monitor* en *moniteur* (esp. *monitor*, L., p. 441); *processor* en *processeur* (esp. *procesador*, L., p. 543); y *-er*, en términos como *coder*; *compiler*; *pointer* que han dado en francés *codeur* (esp. *codificador*, L., p. 138), *compilateur* (esp. *compilador*, L., p. 145) y *pointeur* (esp. *puntero*, L., p. 525), respectivamente.

Destacaremos igualmente la homonimia de dichos sufijos que a veces se utilizan en Informática para designar tanto el instrumento como el agente (fenómeno observable en la mayoría de las lenguas indoeuropeas). Así, en los paradigmas derivativos del francés y del español advertimos que el sufijo *-eur/-or/-ore/-er* posee un elevado índice productor de neologismos utilizados en inteligencia artificial para designar actividades, anteriormente atri-

buidas a seres animados: *coordonateur*, *démontreur*, *dépanneur*, *élagueur*, *extracteur*, *formaliseur*, *grapheur*, *interpréteur*, *intégreur*, *justificateur*, *programmeur*, *rénovateur*, *résolveur*, *restituteur*, *résuméur*, *schématiser*, *simulateur*, etc. Nos preguntamos, sin embargo, si esta estructura derivativa hubiese sido tan productiva de no existir un modelo equivalente en inglés.

En cuanto a las diferentes actividades realizadas por el ordenador son designadas en inglés por términos en *-ing*, a menudo traducidos mediante el sufijo francés *-age* y creados a partir del modelo *parking/parcage*. Aunque tales creaciones no siempre consiguen suplantar al término inglés, ya establecido con solidez en el uso cotidiano, este procedimiento ha alcanzado cierto éxito en Informática, así *addressing* se ha transformado en francés en *adressage* (esp. *direccionamiento*, L., p. 12); *routing* en *routage* (esp. *envío*, *expedición*, L., p. 602); *listing* en *listage* (esp. *listado*, L., p. 397); *coding* en *codage* (esp. *codificación*, L., p. 138) y *packing* en *compactage* (esp. *compresión*, L., p. 144) éste último, como observamos, ha sufrido una ligera modificación a pesar de haber sido sometido al mismo procedimiento de sufijación.

Cuando el anglicismo se forma a partir de una raíz latina, su afrancesamiento o hispanización presenta menor dificultad, incluso a veces, se realiza sin alteración gráfica alguna; tal es el caso de los términos franceses *auto-code*, *routine*, *interface*... El manual de estilo de *El País*¹⁴ propone *interfaz* para el singular e *interfaces* para el plural. Dicho término designa la zona, límite o superficie (*face*) de acción común o conexión entre (*inter-*) dos sistemas informáticos, también conocida en español como *intersuperficie*.

Una ligera adaptación gráfica basta en ocasiones para afrancesar o hispanizar un término, así, *portability* (ingl.) se ha convertido en *portabilité* (fr.), *portabilidad* (esp., L., p. 529); *initialization* (ingl.) en *initialisation* (fr.) *inicialización* (esp., L., p. 363), *increment* (ingl.) en *incrément* (fr.) *incremento* (esp., L., p. 358), *diskette* (ingl.) en *disquette*(fr.), *disquete* (esp., L., p. 218)... El término, afrancesado o hispanizado, pasa a desarrollar en breve, una vida independiente, pudiendo incluso crear derivados que no existían en la lengua origen. Así, *incrément* (esp. *incremento*, L., p. 358) ha permitido la creación en francés del adjetivo *incrémentiel* (esp. *incremental*, L., p. 358), de ciertos verbos como *incrémenter* (esp. *incrementar*, L., p. 358) y *décrémenter* (esp. *decrementar*, L., p. 187) y de sustantivos como *incrémentation*, *décrément* y *décrémentation*.

14 AA. VV., *Libro de estilo*, Madrid, El País, 1990.

Desde el punto de vista semántico, el afrancesamiento o hispanización a ultranza pueden conllevar una ruptura de los rasgos etimológicos que ayudan a descifrar el verdadero sentido de un término; tal es el caso del neologismo francés *fuzzification*. Calco del inglés *fuzzification* y derivado del adjetivo *fuzzy*, *flou*, *impreciso*, este término se emplea para designar la disciplina *fuzzy logics*, *logique floue* centrada en la transformación de valores numéricos precisos en *données floues* (esp. *datos imprecisos*, L., p. 297). Este anglicismo debe su aparición en francés a la ausencia en la citada lengua de un derivado de *flou* capaz de designar dicha operación y a la dificultad morfológica para crear un derivado de dicho término sin pasar por otros, etimológicamente relacionados con él, como *fluet* o *flétri* cuyo parentesco con *flou* resulta imperceptible en la actualidad.

También podríamos hablar, siguiendo en esta línea, de la abreviatura *CD* (*compact disc*) referida a los soportes electrónicos en *disco compact*, entre los que cabe citar los *CD-DA* o *CD digital audio* y los *CD-Rom*. En estas apelaciones, *CD* actúa a modo de radical, dando origen a dos familias lingüísticas: una en la que *CD* aparece encabezando el término seguido de una sigla (*CD-Rom*, *CD-I*, *CD-R*, etc.) y otra, menos numerosa, en la que *CD* va precedido de un elemento nominal (*Photo-CD*, *Vidéo-CD*...). La designación *CD* se aplica, pues, a las diferentes formas del disco compacto y no sólo a los *CD-audio*.

La adaptación de derivados o compuestos a la lengua meta puede presentar a veces otro tipo de problemas como ha ocurrido con el término *chip*, traducido al francés en los años 70 por *puce* (esp. *chip*, *microchip*, *pastilla electrónica*, L., p. 548). Sin embargo, su derivado *chipset*, literalmente *jeu de puces*, es más difícil de adaptar al francés, pues en esta lengua *les puces* designa igualmente un *juego de niños*; hecho que explica el predominio del inglés *chipset* en francés. En cuestión de afrancesamiento, este término muestra cómo, en un momento dado, una creación que parece ser un hallazgo (*chip*, *puce*) puede convertirse en un handicap imprevisible, cuando la forma afrancesada o hispanizada no puede utilizarse como base en la formación de derivados y compuestos.

Vemos pues que la lengua francesa al igual que la española intentan adaptar a su sistema lingüístico el mayor número posible de anglicismos para lo cual disponen de un elenco de instrumentos lingüísticos muy variado. No obstante, traductores y especialistas son responsables de la proliferación de traducciones a veces, literales. En general, los préstamos directos son espontáneamente remplazados por *calcos*, al menos en una primera etapa, y posteriormente, sustituidos por construcciones propias de la sintaxis francesa o española. Se trata en ocasiones de préstamos semánticos de difícil

interpretación que van minando la estructura léxica de la lengua. Esta contaminación no afecta simplemente al vocabulario sino también a ciertos giros sintácticos. Entre otros ejemplos, podemos citar el de la palabra inglesa *channel* a partir de la cual se ha creado el calco francés y español *canal* que designa «el canal electrónico al que se conecta el internauta» pero también «una cadena de televisión». En los *forums* de discusión que se desarrollan en Internet el término *canal* designa «el lugar de discusión temática que agrupa a una serie de personas». Cada *site* dispone de cierto número de *canaux* (esp. *canales*). Nos encontramos pues ante un término heredado del sector electrónico en el que debe interpretarse como soporte de señales binarias.

En cuanto a *centre d'appels*, calco del inglés *call center* (esp. *centro de llamadas*), designa el servicio interno a una empresa encargado de dar entrada y salida a las llamadas que se producen con ayuda de un sistema informático; se trata de un servicio muy utilizado en servicios bancarios, reservas aéreas...

En el término DVD o *disque compact haute densité* (esp. *DVD* o *disco compacto de alta densidad*) el uso de *haut* (esp. *alto*) con el sentido de «grande» es un calco del inglés *high* que encontramos en numerosos términos de uso en el ámbito multimedia como: *haute définition*, *haut débit*, *haute disponibilité*...

Otros como *inforoute* en sustitución de *autoroutes de l'information*, calco del americano *information highway*; en inglés, *infohighways*, parecen motivados por un principio de economía lingüística. Este modelo, altamente productivo, ha dado origen a otras formaciones: *infographie (informatique graphique)*, *infogérance (gérance informatique)*, *infocentre (centre d'informations)*...

Frente a tales términos y a pesar de que numerosos anglicismos desaparecen tras cierto tiempo, otros se acaban implantando de modo definitivo y se adoptan tanto en francés como en español sin sufrir modificación alguna, tal es el caso del término *bit* que se confunde fonéticamente con *byte* y que M. Alberganti define como: «une unité qui n'a ni couleur, ni taille, ni poids, et qui peut voyager à la vitesse de la lumière» c'est-à-dire le bit —l'unité d'information— des logiciels qui peuplent les cerveaux de la majorité d'ordinateurs»¹⁵. Este calco sólo ha permitido transmitir una parte de su sentido originario. Abreviación construida a partir de *binary digit*, cifra binaria, *bit* es de uso corriente en inglés con el sentido de «un poco» y se utiliza en

15 ALBERGANTI, M., «Internet, l'extase et l'effroi», in *Le Monde Diplomatique*, Paris, coll. «manière de voir», hors série, octobre, 1996, p. 14.

expresiones familiares que expresan minimalismo como por ejemplo a *bit of hope* (un brin d'espoir) pero también en otras como *bit of news* (información nueva). En francés el *bit* informático se refiere a lo que en inglés se conoce como *bit of information*, muy próximo al *bit of news* de los anglófonos.

Calcar un anglicismo puede resultar práctico y de hecho, lo es, pero como cualquier calco, sólo refleja una aproximación, una copia parcial de la realidad calcada. La palabra *bit* es un ejemplo de los aspectos positivos y negativos que supone la adopción de un préstamo sin ser traducido.

Así el término *roaming* del inglés *to roam* (navegar, errar) designa la posibilidad de la que dispone un abonado a una red de telefonía móvil de telefonar desde una zona cubierta por un operador diferente al que se encuentra suscrito su abono. Es posible que el equivalente francés, creado para sustituirlo, *itinérance* (creación original que recoge la idea de desplazamiento, formada a partir del adjetivo *itinérant*, basándose en el modelo seguido por *fréquent/fréquence*), acabe imponiéndose; sin embargo en la actualidad, dicho anglicismo continúa utilizándose en el ámbito profesional.

En cuanto a *drone* (avión teledirigido) aunque data de 1954 su uso se ha intensificado con la aparición de numerosos equipos militares de alto nivel tecnológico y la emergencia del concepto de guerra electrónica. En inglés, el término *drone* designa «zumbido» (C., p. 127) y el verbo *to drone* significa «zumbar». El sustantivo *drone* es pues una metáfora animal, imperceptible en francés.

Entre otros términos que se han introducido directamente tanto en francés como en español podemos citar: *hardware* traducido sin éxito en español como «equipo material, soporte físico»¹⁶; según otros autores «herramienta, instrumental informático»¹⁷; *imput*, anglicismo creado por Leontieff sobre las relaciones de insumo-producto que Alzugary recoge como sinónimo de «aducto» y otros autores como C. P. Otero¹⁸ interpretan como término específico de la terminología lingüística de Noam Chomsky equivalente a «entrada» (de documentos en un ordenador electrónico); *off*, abreviatura de *offscreen*, «fuera de la pantalla», formada analogía con *offstage*, «fuera del escenario», en referencia a una voz que no procede del personaje que está en el escenario o en la pantalla; *offset*, término adoptado por

16 DEL HOYO, A., *Diccionario de palabras y frases extranjeras*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1995.

17 ALZUGARAY, J. J., *Voces extranjeras en el lenguaje tecnológico*, Madrid, Alhambra, 1979.

18 OTERO, C. P., *Noam Chomsky: critical assessments*, London, Routledge, 1994.

W. Rubel (1904) para designar el procedimiento de impresión consistente en pasar a una plancha de caucho (*set*) el texto, etc.

Esta contaminación no sólo afectan al vocabulario sino también a ciertos giros sintácticos. Nos referimos a expresiones constituidas por dos o tres anglicismos identificados como unidad significativa. Al traducirlos, se mantiene el concepto pero la estructura anglófona se adapta al formato léxico y sintáctico de la lengua receptora. Encontramos calcos sintácticos de expresiones trimembres o bimbembres como:

PC ENVIRONMENT (*Environnement de PC*).

SNA ARCHITECTURE (*Architecture SNA*).

VGA/EGA MODE (*Mode VGA/EGA*).

En cuanto a las siglas, es frecuente la adopción directa de las de origen inglés (tanto en francés como en español); hecho que facilita enormemente los intercambios internacionales:

CSM (*Global System for Mobile Communications*).

IBM (*International Business Machines*).

OS (*Operating System*).

Observamos que la mayoría de las siglas se mantiene gráficamente invariable aunque su pronunciación se adapta de modo diferente siguiendo la combinación grafemática de los lexemas ingleses. Numerosos términos creados mediante combinaciones siglicas funcionan como sustantivos aunque otros adquieren valor adjetival, tal es el caso de:

CHECK BIT (*bit de contrôle*).

START BIT (*bit de démarrage*).

Advertiremos, igualmente, sobre el carácter polisémico de ciertas creaciones ya que su interpretación podría inducir a equívoco:

AC (*Analogic Converter*) / (*Analog Computer*) / (*Address Check*).

BPI (*Bits Per Second*) / (*Bytes Per Second*).

CAT (*Computer-Aided Training*) / (*Computer-Aided Translation*) / (*Computer-Aided Testing*).

Distinguiremos diferentes tipos de siglas:

1) Deletreadas:

1.1.) Alfabéticas:

AC/DC (*Analogic Converter/Digital Converter*).

APL (*A Programming Language*).

1.2.) Alfanuméricas:

AltF1 (*Alt = Alter = changer-F1 = touche de fonction*).

Dbase III (*D = Data*).

OS2 (*Operating System*).

2) Siglas integradas o acrónimos (formadas por las iniciales del término inglés):

BASIC (*Beginners All Purpose Symbolic Instruction Code*).

COBOL (*Co(mmon) B(usiness) O(riented) L(anguage)*).

DOS (*Disk Operating System*).

ROM (*Read Only Memory*).

SPOOL (*Simultaneous Peripheral Operations On line*).

3) Siglas semideletreadas, semileídas:

CD-ROM (*Compact Disk-Read-Only Memory*).

PC-WORLD (*Personal Computer World*).

Como creaciones lingüísticas anglófonas basadas en el acortamiento, destacaremos la combinación de dos lexemas y su posterior fusión:

Abend (*Abnormal End*).

Algol (*Algorithmic Language*).

Bit (*Binary Digit*).

Sin embargo, el uso inconsiderado de anglicismos en Informática puede resultar molesto. La proximidad formal de ciertos términos origina a veces, inexactitudes semánticas: por ejemplo, el adjetivo francés *digital*, no debería confundirse con *numérique* que corresponde semánticamente al anglicismo *digital*. El préstamo del adjetivo americano *digital* data de 1957. Dicho término deriva del sustantivo *digit*, «dedo» pero también, «cifra». El uso inconsiderado del préstamo *digital* ha dado lugar a una gran confusión. En francés el adjetivo *digital* procede del latín *digitus*, «dedo»; es fácil oír hablar de *veines digitales* o *d'empreintes digitales*. En Informática, *digital computer* se aplica a un ordenador que emplea números expresados en cifras conforme

a un sistema decimal. En cuanto a *numérique* «se dit, par opposition à *analogique*, de la représentation de données au moyen de caractères — des chiffres généralement— et aussi des systèmes, dispositifs et procédés employant ce mode de représentation»¹⁹. Consideramos, pues, que para designar algo que funciona mediante cifras, se debe utilizar en francés el adjetivo *numérique* y no *digital*; así, por ejemplo, se habla de *affichage numérique* (de la hora), de *montre* o *chronomètre numérique*, etc.

La inexactitud semántica puede deberse a otros factores como la existencia en la lengua meta del término afrancesado o hispanizado. Esto ocurre con el término *routine*, en esp. *rutina*. En Informática, *une routine* es «un programa o un subprograma». Nada tiene que ver con el término *routine* («habitude d'agir ou de penser toujours de la même manière, avec quelque chose de mécanique ou d'irréfléchi» P. R., p. 1737) o *routinier* («qui agit par routine, se conforme à la routine» P. R., p. 1737), frecuentemente utilizado en el lenguaje usual.

Por último, cabe destacar que la definición del hombre como animal simbólico y la asimilación del cerebro a un mecanismo calculatorio han tenido importantes consecuencias en el plano de la denominación, fáciles de advertir tanto en inglés como en francés y en español. Una de las más evidentes, es el recurso a la metáfora antropomórfica o a la metonimia para subrayar las similitudes funcionales entre el hombre y el ordenador. Así, el ordenador dispone de *une mémoire vive* o *morte*, *mémoire active* o *passive*, *virtuelle* o *réelle*, *dynamique* o *statique*, *une mémoire de travail* y *une mémoire optique*. Este fenómeno que se acusa con mayor intensidad en inglés, se explica en parte, por el mimetismo cultural que subyace a la historia de las civilizaciones, la función de la traducción en la difusión de los conocimientos especializados y la exigencia primordial en dicha tecnología de preservar el sentido literal del texto origen. Pensamos, no obstante, que la explicación sigue siendo parcial ya que no considera los aspectos que, ya en los años 80, ponían de relieve G. Lakoff y M. Johnson²⁰: la universalidad de la metáfora antropomórfica, de la analogía animado/inanimado y la simetría de escala local/global como modo de desglose de la realidad.

Aunque los ejemplos citados a lo largo de este estudio no son suficientes para demostrar que todas las situaciones de calco y de transferencia se hayan

19 Arrêté du 22 décembre 1981.

20 LAKOFF, G. - JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, Chicago, London, Univ. of Chicago Press, 1980.

resuelto de modo satisfactorio, ponen al menos de manifiesto que ambas lenguas, francesa y española, disponen de instrumentos lingüísticos que las capacitan para reaccionar cuando la situación lo requiere, sin caer en excesos ni incoherencias. No podemos, sin embargo, afirmar que los anglicismos hayan sido vencidos en el lenguaje informático. Su carácter controvertido sólo es una prueba del constante conflicto entre la preocupación por salvaguardar la homogeneidad lingüística y la tendencia a la uniformidad y universalidad de la terminología técnico-científica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., *Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo 2, Barcelona, Planeta, 3ª ed., 1970.
- *Le Petit Robert 1*. Paris, Le Robert, 2e éd., 1989, 1990.
- *Libro de estilo*, Madrid, El País, 1990.
- *Diccionario de informática*, Madrid, Cultural, 1999.
- *Grand Dictionnaire Larousse esp.-fr./fr.-esp.* París-Barcelona, Larousse-Bordas, 1999.
- ALBERGANTI, M., «Internet l'extase et l'effroi», in *Le Monde Diplomatique*, Paris, coll. «Manière de voir», hors série, octobre, 1996.
- ALZUGARAY, J. J., *Voces extranjeras en el lenguaje tecnológico*, Madrid, Alhambra, 1979.
- Arrêté du 22 décembre 1981.
- COLINS, S. et alii., *Diccionario esp.-ingl./ingl.-esp.*, Londres, Collins-Barcelona, Grijalbo, 1986.
- COLOMBAIN, J., *Surfer sur Internet*, Toulouse, Milan, coll. «Les Essentiels», 1999.
- DEL HOYO, A., *Diccionario de palabras y frases extranjeras*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1995.
- ÉTIEMBLE, R., *Parlez-vous français?* Paris, Gallimard, 1973.
- FOUGERET DE MONBRON, J.-L., *Préservation contre l'anglomanie*, Paris, Volland, 1755.
- GUILBERT, L., *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.
- HAGÈGE, Cl., *Le Français et les siècles*, Paris, Odile Jacob, 1987.
- KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag, 1982.

- KOECHLIN, J. B., «Le français, l'anglais, l'ordinateur... et les gens», in *Le Français en contact avec l'anglais*, Paris, Didier Érudition, coll. «Linguistique», n° 21, 1988, pp. 159-171.
- LAKOFF, G. - JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, Chicago, London, Univ. of Chicago Press, 1980.
- LENOBLE-PINSON, M., *Anglicismes et substituts français*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.
- *Le Monde Informatique*, le 8 décembre 1995.
- OTERO, C.P., *Noam Chomsky: critical assessments*, London, Routledge, 1994.
- OTMAN, G., *Les mots de la cyberculture*, Paris, Belin, coll. «Le français retrouvé», 1998.

L'ESPACE VIRTUEL DE LA CLASSE EN FRANÇAIS LANGUE DE SPÉCIALITÉ

BRISA GÓMEZ ÁNGEL
Universidad Politécnica de Valencia

INTRODUCTION

De façon à justifier nos choix pédagogiques, nous dirons que notre démarche relève de l'approche communicative et nous présenterons tout d'abord notre positionnement didactique. Notre travail est articulé sur la centration de l'apprenant, en particulier sur la recherche de sa motivation et de son implication à son apprentissage [notre cheval de bataille depuis plus de dix ans¹]. Cette prise en compte n'a elle-même de sens qu'au regard du contexte institutionnel où elle s'inscrit, déterminant une série de contraintes matérielles (contenus, espaces et temps d'enseignement/apprentissage).

Notre effort s'est centré sur la recherche du dénominateur commun, du facteur agglutinant, entre les différents publics d'apprenants ainsi que la diversité des spécialités en présence dans la classe de français. La négociation d'un *Projet-cadre* nous permet ainsi d'intégrer tous nos apprenants dans une démarche commune de travail aux intérêts convergents. Cet aspect intégrateur n'est pas négligeable si l'on considère l'importante réduction des horaires d'enseignement du français.

Ceci étant dit, il nous a fallu miser sur de nouveaux modes d'apprentissage intégrant des objectifs stratégiques élargis de sorte à «décloisonner» la classe de langue de spécialité traditionnelle, en accord avec des principes de

1 GÓMEZ ANGEL, B., «La motivación como premisa y soporte del aprendizaje del idioma francés en Escuelas Universitarias Técnicas», in *II Congreso Luso-Espanhol de Linguas Aplicadas às Ciências*, Evora, 1991.

pédagogie différenciée, basée sur la coopération de groupe². C'est bien évidemment grâce à l'apport des Nouvelles Technologies de l'Information que nous avons pu vaincre les obstacles qui s'étaient opposés à nous jusqu'en 1994, comme la résistance et la peur à des pratiques innovantes à un moment où émergeaient ces Nouvelles Technologies. Prenant le coche de cette nouvelle mouvance, nous nous sommes efforcée de trouver en elles une réponse aux demandes naissantes dans le cadre bien défini d'une Ecole d'Elèves-Ingénieurs, apprenants de la langue française sur un cursus maximum de 120 heures de cours, et partant d'un niveau débutant. Cinq Ingénieries sont présentes à cette Ecole:

- Ingénierie chimique.
- Ingénierie du design.
- Ingénierie électrique.
- Ingénierie électronique.
- Ingénierie Mécanique.

LE CHOIX DU PROJET-CADRE

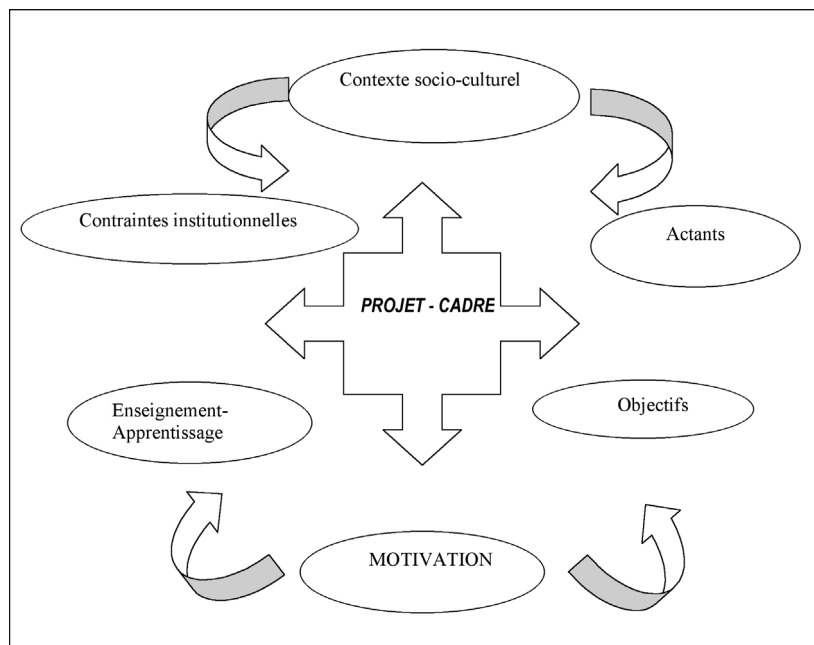
Le schéma de notre Projet-cadre illustre bien notre propos et notre volonté de prise en compte des déterminants de notre démarche (*Cf.* schéma).

L'organisation de l'enseignement-apprentissage autour d'un projet-cadre présente l'avantage d'incorporer tous les éléments à considérer dans la construction d'un cursus de français langue de spécialité en milieu universitaire: les exigences institutionnelles en matière de contenus et d'évaluation des acquis, la typologie des apprenants variant entre 18 et 23 ans, en début ou en milieu d'études, aux intérêts divers suivant le projet personnel de mise en pratique de la langue apprise, les enjeux personnels, la disposition à l'apprentissage et le degré d'engagement, en somme tous les facteurs de motivation qui vont à leur tour déterminer les stratégies d'apprentissage³.

En accord avec Paul Cyr, notre profil d'enseignante est celui de 2 «l'enseignant stratégique à la fois penseur, preneur de décision, motivateur, etc.» car il nous faut «être expert en contenu, tenir compte des connaissances antérieures de l'élève, de ses perceptions et de ses besoins, mais aussi des objectifs d'un programme ou d'un curriculum, des exigences des tâches proposées

2 PERRENOUD, P., *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, Paris, ESF éditeur, 1999, p. 61.

3 CYR, P., *Les stratégies d'apprentissage*, Paris, CLÉ International, 1998.



et de l'utilisation effective de stratégies d'apprentissage appropriées»⁴. L'enseignante stratégique que nous sommes doit «prendre des décisions quant au contenu, aux séquences de présentation et au type d'encadrement pour l'atteinte des objectifs d'apprentissage», elle doit aussi «être un motivatrice, rendre évidents pour l'apprenant la pertinence personnelle, sociale ou professionnelle des activités qu'il a choisies et leur lien avec le monde réel, à l'extérieur de la classe, où l'élève aura à réutiliser les connaissances ou les habiletés acquises». Il nous incombe également d'inculquer à nos apprenants le sens de la responsabilité dans l'apprentissage qu'ils entreprennent. De plus, nous avons un rôle de «médiateur: discuter avec l'élève de la perception de la difficulté de la tâche, lui rappelant ses connaissances antérieures qui peuvent être mises à profit pour l'accomplissement d'une tâche donnée... diriger l'élève en sorte à prévoir les difficultés et à planifier les solutions»⁵.

4 *Ibid.*, p. 116.

5 *Ibid.*, p. 119.

En contrepartie, l'apprenant doit «gérer sa participation et sa persistance dans la tâche, contrôler son attention et sa motivation»⁶ ce qui conduit tout naturellement au concept de l'apprenant autonome, c'est-à-dire, de l'apprenant «qui a acquis des stratégies d'apprentissage, des connaissances techniques et des habiletés pour apprendre ainsi que des attitudes qui le rendent capable d'utiliser ces connaissances et ces habiletés avec confiance, de façon judicieuse et flexible, et cela indépendamment de l'enseignant qui se trouve devant lui»⁷.

Cependant dans le cas de la pédagogie de projet, l'autonomie de l'individu apprenant doit se traduire par la recherche d'un travail convergent entre les différents membres du groupe, c'est-à-dire, d'un travail en coopération qui se développe en interaction quasiment continue. L'ambiance créée dans le cours doit engendrer cette interaction entre les membres du groupe, permettant à chacun de participer avec ses propres moyens, dans les limites nécessaires à la réalisation d'une communication dans la langue cible satisfaisante. Le groupe-classe va devoir se structurer selon une configuration variable, s'adaptant aux besoins des divers modes de fonctionnement: par groupes de deux ou trois personnes, d'un membre du groupe au groupe entier, d'un groupe à un autre, d'un sous-groupe à l'ensemble de la classe. Chacune de ces configurations s'ajuste parfaitement à la situation de communication et «les différentes structures doivent permettre à chacun de se confronter à des modes de communication divers qui constituent un entraînement par rapport à la réalité moins dans les contenus (faire passer un acte de parole) que dans les comportements que l'apprenant aura à développer» en tout échange communicatif⁸. Remarquons, avec cette auteure, le problème du rôle de l'enseignant que pose Grandcolas. Ce dernier propose un partage des responsabilités:

Quand l'enseignant aura accepté de perdre le monopole des questions et des corrections, de discuter avec les élèves des objectifs des activités proposées, quand les élèves sauront véritablement écouter ce que disent leurs voisins et leur parler directement, alors se tissera un réseau de communication beaucoup plus proche de ce qui se passe dans la vie réelle⁹.

6 TARDIF, J., *Pour un enseignement stratégique: l'apport de la psychologie cognitive*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1992.

7 CYR, P., *op. cit.*, p. 123.

8 BÉRARD, E., *L'approche communicative*, Paris, CLÉ International, 1991.

9 GRANDCOLAS, B., «La communication en classe de langue étrangère», in *FDM* 153, Paris, Pratiques de la communication, 1980.

Le fonctionnement du groupe apprenants-enseignant passe par une redistribution des rôles, par ce que cet auteur appelle la négociation. «Il revient à l'enseignant d'organiser le travail du groupe, de proposer des documents et des activités, d'explicitier des points de fonctionnement de la langue et de la communication... mais le groupe d'apprenants peut intervenir en retour sur certains éléments: programmation des contenus, type de documents, activités». Le processus d'implication de l'apprenant dans son apprentissage passe par la gestion de cet apprentissage.

Mais l'éclatement de la structure traditionnelle de la classe de langue passe également par le choix des instruments ou des véhicules de contenus. Ce «décloisonnement» ci-dessus mentionné ne serait effectif sans l'apport de l'ordinateur et les TICE. Cet espace virtuel en constante expansion constitue le nouvel aiguillage de nos enseignements. Non seulement nous avons accès à toute source informative, et ceci de façon interactive, mais encore les techniques de gestion et de présentation des contenus sont à notre portée, constituant ainsi un espace d'apprentissage, de communication et d'expression sans précédent.

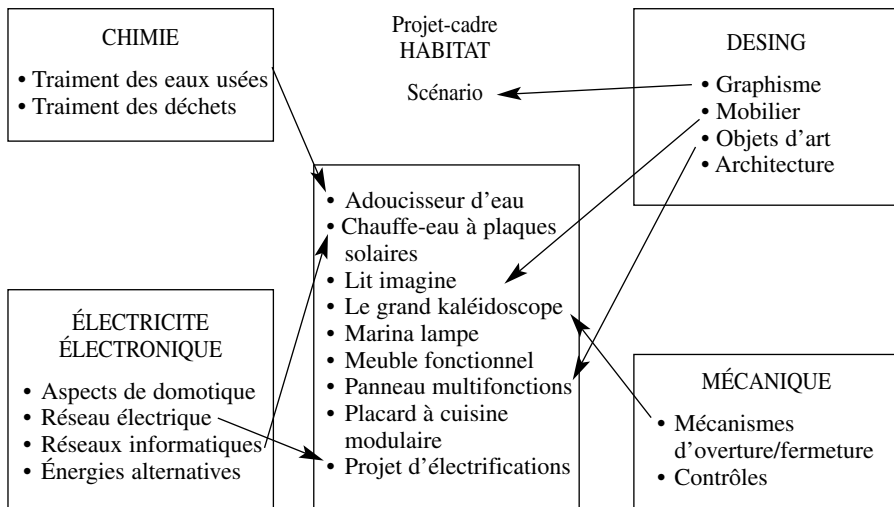
LA PÉDAGOGIE PAR TÂCHES

Faire cohabiter les différents apprenants en présence en un même *espace-classe* exigeait l'exercice d'un nouveau *modus operandi* fondé sur des binômes *activité-objectif*, autrement dit, des tâches adaptables au groupe. Le succès de notre entreprise est essentiellement lié au caractère de transversalité de notre projet. Celui-ci est négocié, dès le début de l'enseignement-apprentissage, ce qui constitue la première des tâches communicatives envisageables: échanges des points de vue et communication des idées, suivis de découverte de nouveaux documents apportés à l'appui de la défense des propositions de travail, puis choix des éléments à retenir. Finalement débat sur le choix d'un objectif thématique commun. Parallèlement, les sous-groupes de travail s'organisent en fonction des affinités, des intérêts et des spécialités étudiées. La démarche est commune et inhérente à chaque sous-groupe, elle se développe suivant ce canevas:

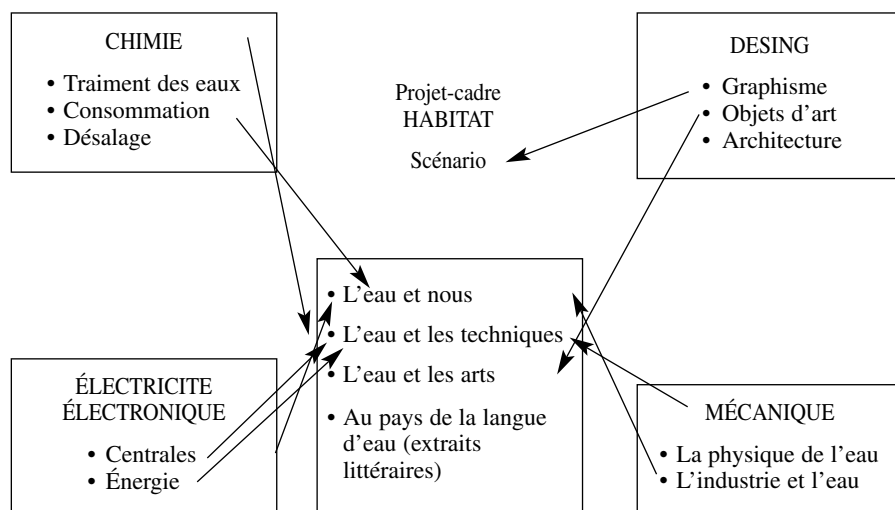
- Proposition et négociation de la création d'un produit multimédia (site ou CD-ROM), objectif du Projet-cadre: choix d'un sujet intégrateur.
- Élaboration d'une stratégie de travail (constitution des sous-groupes de travail et méthodologie).

- Élaboration d'un calendrier d'exécution des différentes phases et réalisation des objectifs.
- Recherche des contenus à l'intérieur de chaque sous-groupe.
- Choix des contenus à l'intérieur de chaque sous-groupe.
- Construction d'un schéma de contenus à réutiliser.
- Production d'un document élaboré à l'intérieur du sous-groupe.
- Mise en commun.
- Élaboration du produit final.

Exemple de projet-cadre: le site *Nouvel R* (jeu de mots sur l'homonymie phonématique *R*, air, ère, aire).



- Deuxième exemple de Projet-cadre: participation au concours organisé par La Cité des sciences et de l'Industrie de Paris en avril 2000 sur «L'eau, rêve et tourment du poète et du scientifique»



Ces exemples montrent bien la transversalité des projets-cadres dont le sujet constitue le dénominateur commun entre les différents étudiants de la même classe. Leur terrain de rencontre ne s'avère réel que sur l'espace virtuel d'un site, il est à la fois l'agent motivant et le garant de l'aboutissement dans le produit achevé.

LES TÂCHES LINGUISTIQUES ET D'APPRENTISSAGE

Elles sont menées en un ordre linéaire qui va du mot au texte en passant par les activités de compréhension, tout en essayant de respecter les besoins immédiats des apprenants.

- Activités de lecture et de compréhension textuelle en vue de la recherche du sens:
 - Reconnaissance lexicale.
 - Élaboration d'un corpus lexical.
 - Éluclidation des documents: exercices de repérages.
 - Élaboration d'un schéma conceptuel.
- Activités d'expression orale:
 - Mise en commun du vocabulaire.
 - Mise en commun des idées appréhendées.
 - Organisation du discours pour la production orale.

- Activités d'expression écrite:
 - Organisation du discours pour la production écrite.
 - Exercices grammaticaux pragmatiques, syntaxiques ou notionnels.
 - Production textuelle.
- Activités pour apprendre à apprendre:
 - Questionnaires.
 - Bilans d'étape.

Nous ferons remarquer que la pratique de la grammaire s'exerce dans les activités de conceptualisation, «permettant à l'apprenant d'intérioriser par la pratique langagière les modèles linguistiques et donc de se créer une intuition ou un sentiment linguistique»¹⁰. Cette pratique de la grammaire se réalise à l'intérieur de l'unité de travail, l'enseignant doit en effet prévoir, au départ, après une analyse des besoins, les modules et exercices indispensables. Convenons avec Germain que l'enseignement de la grammaire est incontournable et qu'il existe «trois originales et prometteuses manières d'enseigner la grammaire en classe de langue...: [associer structures grammaticales et dimensions sociale, sémantique et discursive¹¹, associer structures grammaticales et tâches communicatives¹² et amener les apprenants à une réflexion grammaticale sur la L2 au moyen d'exercices de conceptualisation¹³».

ÉVALUATION ET CONCLUSION

Au cours de ces dix dernières années, nous avons réalisé les projets-cadres suivants:

- Valencia, échanges interculturels.
- Habitat.
- Histoires d'eau.
- L'automobile.
- Les nanotechnologies.

10 BOYER, H. *et alii*. *Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère*, Paris, CLÉ International, 1990.

11 CELE-MURCIA et HILLES, 1988, in GERMAIN, C., *Le point sur la grammaire*, Paris, CLÉ International, 1998.

12 MACKEY, 1994, in *ibid.*

13 BESSE et PORQUIER, 1991, in *ibid.*

À en juger par l'intensité et la satisfaction du travail fourni, de l'effort prolongé aussi bien de la part des apprenants que de celle de l'enseignante, si l'on met en outre la qualité des produits achevés sur la balance, il est bien évident qu'elle penche du côté favorable. Nous nous sentons fortement encouragée à poursuivre dans la même voie, et ce malgré la difficulté et l'ampleur de l'entreprise. Notre message aux enseignants débutants: rien n'est perdu d'avance, ne reculons pas devant la tâche et donnons-nous les moyens d'enseigner et de promouvoir les enseignements-apprentissages de l'échange et du partage¹⁴.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERARD, E., *L'approche communicative*, Paris, CLÉ International, 1991.
- BOYER, H. et alii., *Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère*, Paris, CLÉ International, 1990.
- CYR, P., *Les stratégies d'apprentissage*, Paris, CLÉ International, 1998.
- GERMAIN, C., *Le point sur la grammaire*, Paris, CLÉ International, 1998.
- GÓMEZ ÁNGEL, B., «La motivación como premisa y soporte del aprendizaje del idioma francés en Escuelas Universitarias Técnicas», in *II Congreso Luso-Espanhol de Linguas aplicadas às Ciências*, Evora, 1991.
- «L'interculturel intégré à la méthodologie de l'enseignement du français pour élèves-ingénieurs», in *La langue de spécialité et le discours scientifique*, Valencia, NAU llibres, 1997.
- GRANDCOLAS B., «La communication en classe de langue étrangère», in *FDM 153, Pratiques de la communication*, Paris, 1980.
- LANCIEN, T., *Le multimédia*, Paris, CLÉ International, 1998.
- PERRENOUD, P., *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, Paris, ESF éditeur, 1999.
- TARDIF, J., *Pour un enseignement stratégique: l'apport de la psychologie cognitive*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1992.

14 LANCIEN, T., *Le multimédia*, Paris, CLÉ International, 1998.

EL DICCIONARIO EN LA ENSEÑANZA DEL FRANCÉS PARA FINES ESPECÍFICOS

MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO
Universidad Politécnica de Valencia

Muchos son los estudiantes que tras la primera clase de Francés se acercan al profesor para pedirle consejo sobre la compra de algún «buen diccionario» para estudiar francés. Generalmente, la consulta versa sobre los diccionarios bilingües. Preguntan sobre el diccionario bilingüe más apropiado para ellos, ya que son estudiantes de ingenierías.

Por ello, en nuestra comunicación trataremos del uso del diccionario en la Enseñanza del Francés para Fines Específicos en la Escuela Técnica Superior del Medio Rural y Enología, de Valencia. La asignatura de francés impartida en la Escuela Técnica Superior del Medio Rural y Enología es de Libre Elección, con un total de 60 horas, con una frecuencia de cuatro horas semanales en dos días consecutivos. Esta clase está formada por 25 estudiantes, de los cuales sólo un reducido grupo ha estudiado, durante un año académico, francés en el Instituto. Las características de este grupo y de esta asignatura condicionan el ritmo y el programa a desarrollar durante estas 60 horas. De tal manera que, proponemos a los estudiantes como objetivo prioritario la adquisición de una buena base en francés y la iniciación en el uso del francés en su especialidad, es decir la agricultura.

En numerosas ocasiones el diccionario es necesario en la realización de los ejercicios escritos y orales propuestos por el libro de clase, los métodos de aprendizaje, o ante las dificultades de comprensión en la lectura de textos en francés, en clase o en las horas de estudio de nuestros estudiantes. No debemos olvidar que una parte importante de la bibliografía recomendada por otros profesores de esta Escuela Técnica Superior está en francés (por ejemplo, en Jardinería, Protección de cultivos, Cítricos, etc.). Y es en éstas y

otras ocasiones, cuando hemos podido comprobar que nuestros estudiantes no utilizan correctamente el diccionario.

Así fue como decidimos dedicar tiempo y lugar al diccionario en nuestras clases.

En primer lugar, pasamos una pequeña encuesta a nuestros estudiantes con el fin de contar con una primera aproximación del estado de la cuestión.

Las preguntas de la encuesta se referían a los diccionarios utilizados por nuestros estudiantes y de qué manera eran consultados.

Las conclusiones de esta encuesta son las siguientes:

- 1) Todos los estudiantes utilizan diccionarios para estudiar.
- 2) No tienen clara la diferencia entre diccionarios, enciclopedias, glosarios, etc.
- 3) La frecuencia de uso del diccionario no se determina con claridad.
- 4) Todos utilizan diccionarios bilingües, excepto una alumna, que utiliza también el diccionario monolingüe.
- 5) El 91% de los estudiantes utilizan el diccionario bilingüe como un traductor. El 50% lo utiliza además para redactar frases.
- 6) El 59% no comprende toda la información facilitada en el diccionario y por lo tanto no la utiliza porque no sabe cómo hacerlo.
- 7) El 81% utiliza únicamente la traducción; sólo dos alumnos, citan que utilizan también la fonética.
- 8) Todos los estudiantes consideran que el diccionario ayuda en el estudio de las lenguas extranjeras; haciendo hincapié en la comprensión y adquisición de vocabulario. Con el diccionario dicen que aprenden vocabulario y su correcta ortografía, su uso, sinónimos, significado de las frases hechas, etc.
- 9) Para la mayoría de los encuestados, el diccionario es un traductor, una herramienta de trabajo para comprender textos y luego redactar frases.
- 10) Las demandas citadas con más frecuencia son:
 - Mayor claridad en las traducciones y en los ejemplos.
 - Mayor número de ejemplos en contexto.
 - Gran número de entradas actuales.
 - Acepciones técnicas.
 - Apéndices de gramática.
 - Fonética.
 - Fácil manejo.

Tras esta encuesta, pudimos apreciar que los encuestados no utilizan al 100% sus diccionarios por puro desconocimiento de los mismos. Los resultados de esta encuesta determinaron el camino a seguir: descubrimiento y reconocimiento del diccionario como objeto físico, con información tanto en el exterior como en el interior. Propusimos a nuestros estudiantes traer sus diccionarios a clase para descubrirlos entre todos y aprender así a manejarlos para sacarles el mayor partido posible.

Para facilitar la exposición de hoy, sólo comentaremos las actividades realizadas en dos de los diccionarios utilizados por nuestros estudiantes: el *Diccionario General Larousse* español-francés/français-espagnol, edición del año 2001 y el *Diccionario Esencial Vox* francés-español / español-francés, edición del año 2000. Todas las actividades presentadas aquí, fueron realizadas por todos los estudiantes con sus respectivos diccionarios.

En primer lugar, los estudiantes observaron y leyeron la información facilitada en la portada y en la contraportada de sus diccionarios.

El texto de la portada del *Diccionario General Larousse* es el siguiente: «Larousse Diccionario General. español/francés, français/espagnol. Más de 150 000 palabras y expresiones. Más de 250 000 traducciones».

El texto de la contraportada:

Larousse. Diccionario General. Español-francés/Français-espagnol. Una obra muy recomendable para estudiantes, profesores y profesionales que necesitan un conocimiento exhaustivo del francés. Concebida para localizar de forma fácil y rápida la traducción correcta en el contexto apropiado.

— 150 000 palabras y expresiones.

— 250 000 traducciones.

— Vocabulario general, técnico, cultural y profesional.

— Siglas, abreviaturas y nombres propios.

— Transcripción fonética de las palabras francesas que presentan alguna dificultad.

— Apéndice de locuciones y proverbios franceses con sus equivalencias en español.

— Un diccionario que permite afrontar con éxito la comprensión de la lengua francesa y la redacción y traducción de todo tipo de texto.

El texto de la portada del *Diccionario Esencial Vox* es:

«Diccionario Esencial Francés,
français-espagnol/español-francés,
Vox».

El texto de la contraportada:

Diccionario Esencial Francés,
Français-Espagnol,
Español-Francés.

Un diccionario bilingüe francés-español adecuado para cubrir las necesidades de los estudiantes españoles de francés a partir de Secundaria.

Una obra que incluye información clara y útil:

- 28.920 entradas.
- 47.260 acepciones ordenadas por criterio de uso.
- Vocabulario actual y moderno.
- Más de 8.000 ejemplos de uso.
- 64 páginas con la conjugación de los verbos franceses y españoles.
- Tratamiento extenso del vocabulario más usado en francés.
- Abundantes frases hechas, locuciones y notas gramaticales.
- Transcripción fonética en ambas lenguas.
- Vox.
- www.vox.es.

La información facilitada en la portada y la contraportada de cada uno de los diccionarios estudiados fue comentada y comparada. El primer problema a resolver fue el significado de entrada y el de acepción, ya que no eran conocidos por todos los estudiantes. Se valoró positivamente la inclusión de locuciones y frases hechas, así como del vocabulario técnico y de la fonética.

En este punto, los estudiantes reconocieron que no se habían parado a leer la contraportada de sus diccionarios cuando los compraron: sólo miraron la portada, el tamaño y volumen del diccionario y, sobre todo, el precio indicado.

En segundo lugar, pasamos a descubrir el interior del diccionario. Este descubrimiento individual de cada diccionario fue explicado con detalle por cada uno de los estudiantes, con el fin de que se pudiese compartir y contrastar la distinta información presentada en estos diccionarios. En el diccionario Vox no aparecen los nombres de los autores del mismo; sólo está indicada la procedencia de los modelos de los verbos franceses y de la actualización francés-español. Aparece indicado el lugar y la fecha de la edición del diccionario. En ese momento, muchos estudiantes se sorprendieron de la fecha de edición de sus diccionarios, dos de ellos con diccionarios de más de 30 años, los demás de fecha relativamente reciente, desde 1983 hasta el 2001.

El *Diccionario Esencial Vox* nos sorprendió con un índice un tanto confuso compuesto por: Prólogo VII, Prólogo IX, Abreviaturas usadas en este diccionario XIII, Signos del AFI empleados en la transcripción fonética XV, La conjugación francesa XIX, Dictionnaire français-espagnol 1, Abréviations employées dans ce dictionnaire III, Signes de la AFI employés dans la trans-

cription phonétique V, La conjugaison française IX, Diccionario español-francés 1.

El *Diccionario General Larousse* no presenta índice. Por el contrario, indica claramente los autores con información sobre su lugar de trabajo y pertenencia a sociedades o academias de la lengua. Asimismo indica la fecha de la primera edición y de la edición actual, comprobando que se trata de dos editoriales diferentes, la primera edición es de Larousse-Bordas, la segunda, de Spes Editorial. En su Prólogo, a dos columnas y bilingüe, especifica claramente que se trata de una edición «corregida y enriquecida», que este enriquecimiento consta de 14000 nuevas voces del lenguaje cotidiano y de los medios de comunicación, que es un «instrumento de traducción» y que está especialmente dirigido a estudiantes de francés de Secundaria, primeros años de Universidad y para aquellos que aprenden francés.

El *Diccionario Esencial Vox*, en su Prólogo, seguido del Préface, enumera los destinatarios del mismo: «alumnos que estudian y traducen francés», «turistas y gente de negocios que quieren expresarse en francés», indica que han incluido «el vocabulario actual de las nuevas tecnologías, las abreviaturas y las siglas más habituales», la transcripción fonética, explican cómo aparecen ordenados los significados en los artículos, con notas gramaticales y remisión al modelo de conjugación que aparece en los apéndices.

En los Prólogos comentados pudimos leer algunos de los aspectos recogidos en la última pregunta del cuestionario (¿Qué debería tener un buen diccionario para el estudio de una lengua extranjera?): voces actuales, siglas, abreviaturas, vocabulario técnico, formato manejable, notas gramaticales, conjugación de los verbos, indicación de los plurales irregulares, de los géneros diferentes, locuciones, frases hechas, ejemplos de uso, etc.

A continuación, el *Diccionario General Larousse* presenta un texto muy interesante, en dos columnas y bilingüe, titulado «Cómo usar este diccionario» / Comment utiliser ce dictionnaire. En tres páginas se explica el orden de las palabras seguido en el diccionario; la transcripción fonética aparece únicamente cuando la palabra presenta alguna dificultad; las notas gramaticales se indican por medio de abreviaturas; el cambio de género aparece en la traducción; los plurales irregulares se indican en observación al final del artículo y los verbos irregulares tienen un asterisco que envía a las conjugaciones recogidas en las páginas finales del diccionario; los diferentes sentidos; las locuciones y expresiones; los grados de familiaridad; las indicaciones semánticas; los americanismos y las observaciones redactadas en francés o en castellano «según a qué lector van más particularmente dirigidas». Este capítulo es de especial interés y, sin embargo, no es leído, por

la mayoría de nuestros estudiantes, antes de usar por primera vez el diccionario, como ellos mismos reconocen.

Curiosamente, este tipo de texto se encuentra en las dos últimas páginas del *Diccionario Esencial Vox*, sin haber sido previamente indicado en el Índice. Este texto bilingüe se presenta aquí bajo el epígrafe «Guía de uso de este diccionario / Guide d'usage de ce dictionnaire». Su presentación es clara e interesante, pero no hay ninguna justificación como en el caso del *Diccionario General Larousse*. Destacamos que la entrada aparece en color y siguen las indicaciones enumeradas a continuación: categoría gramatical, frase hecha, cambio categoría gramatical, acepciones diferentes, ejemplos de uso, comentarios gramaticales, entradas dobles, sustitución de la entrada, transcripción fonética según AFI, pronunciación alternativa, derivación irregular, cambio de género, remisión al modelo de conjugación, nivel de lengua, locución, tecnicismo, abreviatura. Los estudiantes prefirieron esta guía a la presentada en el *Diccionario General Larousse* por ser de fácil lectura y presentar indicaciones claras y precisas.

La lectura del cuadro de las abreviaturas ofrece el significado completo de las abreviaturas utilizadas en el diccionario. Todos los estudiantes estuvieron de acuerdo en que no les gustan las abreviaturas ya que les resultan difíciles de leer, de entender y de retener su significado. Preferirían que no se utilizasen. Proponen que aparezcan la categoría gramatical, estilística, dialéctica y del campo semántico sin abreviar, con otro tamaño y color, en el interior del artículo.

Los estudiantes también encuentran de difícil lectura y comprensión las páginas dedicadas a la transcripción fonética, no así las indicaciones sobre el alfabeto francés del *Diccionario General Larousse*.

Terminada esta primera etapa de descubrimiento del diccionario como objeto físico, propusimos a los estudiantes una serie de actividades para familiarizarse con el diccionario, de las cuales presentamos aquí una selección de las mismas.

Actividad n° 1

L'alphabet français. Trouvez d'autres exemples de termes de vos spécialités dans vos dictionnaires.

- A agriculture, animal, avoine ...
- B biologie, batteuse, bête ...
- C céréale, cabine de conduite, canard, culture ...

- D dahlia, défloraison, défleurir, dinde, dindon ...
- E eau, ebène, écurie, effeuiller, élevage, élever ...
- F faune, fécule, fermenter, ferme, fermier, fermière ...
- G génétique, gemme, géranium, gerbe ...
- H hache, herbe, herbier, hivernage, hydrogène ...
- I iris, insecticide, insectivore ...
- J jument, jonquille ...
- K kaki, kilo, kola ...
- L lait, laitage, litière ...

Actividad n° 2

Indiquez le genre de ces termes. Utilisez le dictionnaire.

«fruit, légume, sucre, lait, viande, poule, coq, culture, champ, fermier, blé, avoine, maïs, céréale, labourage, moisson, récolte, épandage, marché, fromage».

Actividad n° 3

Trouvez le nom de l'arbre producteur à partir du fruit. Utilisez le dictionnaire.

- l'amande
- l'abricot
- l'olive
- la mûre
- la banane
- la pamplemousse
- la pêche

Actividad n° 4

Trouvez le nom du fruit à partir du nom de l'arbre producteur. Utilisez le dictionnaire.

- l'oranger
- le citronnier
- le poirier
- le kaki
- le cerisier
- le grenadier

Actividad n° 5

Écrivez la traduction de ces activités agricoles: «Amender, arracher, battre, chauler, couper, emblaver, engranger, ensiler, gerber, herser, lier, recueillir, rentrer, rouler, vanner». Utilisez le dictionnaire.

Actividad n° 6

Lisez le texte, puis traduisez les activités agricoles décrites. Utilisez le dictionnaire.

Le travail de l'agriculteur

L'agriculteur peut être paysan propriétaire de son exploitation agricole, fermier, métayer ou salarié. L'agriculteur prépare le sol, effectue les émaillages et les récoltes. Le rendement des exploitations dépend du regroupement des terrains, du progrès technique et de la spécialisation des productions. Le travail de l'agriculteur est divers. Voici quelques activités agricoles réalisées par un agriculteur:

— Labourer: retourner et mélanger la terre. Le labourage permet la circulation de l'air et de l'eau dans le sol.

— Émietter: Réduire les mottes de terre en miettes et égaliser. L'émiettement favorise la circulation de l'air.

— Épandre: enrichir le sol d'engrais et protéger les plantes par des insecticides. L'épandage favorise la croissance des graines.

— Moissonner: récolter et stocker les grains dans des silos. La moisson dépouille la terre des céréales.

— Faucher: couper le foin. Le fauchage stoppe la croissance des tiges.

— Faner: étaler et retourner le foin. Le fanage permet à l'herbe de sécher».

Actividad n° 7

Cherchez ces termes dans vos dictionnaires et copiez les articles. Comparez ces articles avec ceux de vos camarades. Faites des commentaires.

«Oiseau, bête, eau, feuille, sucre, mouche».

Tomaremos como ejemplo el término oiseau.

En el *Diccionario Esencial Vox*, leemos:

Oiseau [wazo] m. 1 Ave f. (grand), pájaro (petit). Loc. ~ de passage, ave de paso; fig. vilain~, pajarraco. 2 Loc. Adv. À vol d'~, en línea recta.

En el *Diccionario General Larousse*, leemos:

Oiseau [wazo] m ave f; les oiseaux appartiennent à l'embranchement des vertébrés las aves pertenecen al subtipo de los vertebrados // ave f (grand);

le vautour est un oiseau el buitre es un ave // pájaro (petit); le moineau est un oiseau el gorrión es un pájaro // Const artesilla f para llevar la argamasa / caballetes (de couvreur) // oiseau chanteur ave cantora // Fig oiseau de malheur o de mauvais augure ave de mal agüero // oiseau de nuit ave nocturna // oiseau de passage ave de paso // oiseau de proie ave de rapiña // oiseau du paradis ave del paraíso // oiseau migrateur ave migratoria // oiseau nageur palmípedo // Fig oiseau rare mirlo blanco, rara flor // Fig & Fam un vilain oiseau, un drôle d'oiseau un pájaro de cuenta, un pajarraco, un bicho raro // à vol d'oiseau en línea recta // être comme l'oiseau sur la branche estar en el aire, estar por poco tiempo en un sitio // la belle plume fait le bel oiseau el hábito hace al monje // Fam l'oiseau s'est envolé el pájaro voló // manger comme un oiseau comer como un pajarito // petit à petit, l'oiseau fait son nid poco a poco hila la vieja el copo.

A simple vista, vemos que el *Diccionario General Larousse* ofrece más información que el *Diccionario Esencial Vox*. Los estudiantes compararon las diferentes acepciones y locuciones que aparecían en sus respectivos diccionarios, el grado de dificultad de lectura de los mismos y los problemas en la comprensión de las abreviaturas y símbolos empleados. La presentación clara, el tamaño adecuado, los distintos tipos de letras y colores fueron aspectos apreciados positivamente por los estudiantes.

Tras la realización de estas actividades de aproximación al diccionario, que se realizaron a lo largo de varias clases y en periodos de 20 minutos, los estudiantes han adquirido mayor soltura en el uso del diccionario. Han aprendido a utilizarlo con más provecho. Su opinión sobre la importancia del diccionario en el estudio se ve reforzada por su propia experiencia. Ahora, leen con detenimiento cada artículo porque saben que pueden encontrar muchos datos de gran utilidad. Ya no se quedan con la primera acepción, sino que leen todo el artículo con más atención para encontrar la más adecuada. Además, acuden al cuadro de abreviaturas, a las guías de uso del diccionario cuando no entienden algo en el artículo que están leyendo; antes, abandonaban la lectura o cogían la primera acepción ofrecida. Consultan el diccionario para verificar el género de términos nuevos o la formación de plurales irregulares, la conjugación de verbos irregulares, locuciones, frases hechas, etc.

Podemos concluir esta comunicación señalando que pensamos que ha sido positivo y muy productivo el dedicar tiempo de nuestras clases a enseñar el uso del diccionario bilingüe. Para nuestros estudiantes, el diccionario se ha convertido en un aliado en la comprensión de textos de su especialidad escritos en francés y en una herramienta de trabajo apreciada y

valorada positivamente en la producción de textos de su especialidad en francés.

Para nosotros, el diccionario ha sido nuestro mejor aliado para preparar a nuestros estudiantes hacia la autonomía en el aprendizaje de una lengua extranjera para fines específicos.

LE FRANÇAIS COMME LANGUE SPÉCIFIQUE: LE FRANÇAIS DU TOURISME

NATALIA MACIÁ ESPADAS
Universidad de Alicante

Le tourisme est un phénomène multidimensionnel que l'on peut observer de différents points de vue: du point de vue de l'économie, de la géographie, de la politique, de la sociologie, de la psychologie et bien sûr de la langue. La OMT (C'est-à-dire l'Organisation mondiale du tourisme) définit le tourisme de la façon suivante: Ce sont les activités que les personnes réalisent pendant leurs voyages et leurs séjours dans des lieux différents à leur résidence habituelle, pour une période de temps consécutive inférieure à un an et avec pour objectif les loisirs, les affaires ou autres motifs. Il s'agit d'une définition ample qui permet à la langue d'avoir de multiples facettes. On pourrait alors diversifier le français du tourisme selon les activités du tourisme: le français des transports (lui-même diversifié selon les moyens de transport), le français de l'hôtellerie, le français de la restauration, le français des agences de voyages... Nous aurions donc un lexique du tourisme avec un vocabulaire des chemins de fer, de l'aviation, du transport maritime, un vocabulaire de l'hôtellerie, un autre de la restauration. D'autre part il faut considérer une autre division qui serait la langue utilisée entre clients, celle utilisée entre professionnels et clients, et celle utilisée entre professionnels. Si nous nous centrons sur le langage professionnel, il faudrait tenir compte d'un point fondamental: le tourisme de masse qui se développe à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Le développement de l'aviation et des autres moyens de transport a suscité de nouveaux besoins et dans l'histoire du tourisme, le monde anglo-américain a eu une importance singulière. La langue vit et se développe avec l'histoire, avec la culture. L'histoire du tourisme est le premier pas à suivre pour comprendre l'apparition non seulement d'un

phénomène économique et social mais aussi l'évolution du vocabulaire faisant référence au tourisme, ainsi que de la communication dans un domaine aussi spécifique.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le tourisme n'est pas un phénomène récent. L'histoire des voyages est presque aussi ancienne que celle de l'homme. C'est dans la Grèce classique que l'on découvre les origines du phénomène touristique parce que la Grèce fut la première civilisation qui donna aux loisirs un sens différent. En ce qui concerne la thématique du voyage, Hérodote, Homère, Xénophon en témoignent dans leurs oeuvres¹. Les citoyens grecs visitaient les temples, les gymnases et les thermes. Tenons compte surtout de la célébration des Olympiades auxquelles de nombreuses personnes allaient, personnes provenant des quatre coins du pays. Depuis le VII^e siècle av. J.C., les grecs cultivaient aussi le goût pour les bains. Les séjours les plus anciens, dédiés exclusivement aux bains jusqu'alors, étaient ceux de la ville Mohenjo Daro (Pakistan actuel) qui datent de l'an 2000 av. J.-C.

Quant à la façon de voyager, nous trouvons les premières formes de tourisme chez les membres les plus riches des sociétés d'Alexandrie, de Grèce et de Rome qui possédaient des résidences d'été auxquelles ils allaient chaque année. C'est alors qu'apparaissent des lieux de repos tout au long de la route. Ces lieux devinrent d'importants centres d'activité sociale. De même, de nombreux romains visitaient d'autres pays principalement la Grèce et l'Égypte. À cette époque, on avait déjà des itinéraires et des guides dans lesquels on décrivait les routes, les noms des chemins, les distances et le temps nécessaire pour arriver à destination à partir de n'importe quel point de l'empire romain.

Le Moyen-Âge va recouvrir la conduite touristique d'un nouvel air de spiritualité avec les pèlerinages. À partir du XI^e siècle, après la découverte de la tombe de l'apôtre en 813, les pèlerinages devinrent habituels, et les pèlerins provenaient de toute l'Europe, créant ainsi des routes, des cartes des logements hôteliers et autres services pour les voyageurs. Vers 1140, un

¹ Hérodote: Historien grec, VI^e siècle avant J.-C., surnommé «le père de l'histoire». Son oeuvre, *L'enquête* ou *Histoire*, expose l'histoire et les moeurs des habitants des différents pays connus du bassin méditerranéen qu'il visita ainsi que l'histoire des relations des Grecs et des Barbares jusqu'à la fin des guerres Médiques.

Homère: Auteur de *Illiade* et de *l'Odyssee*.

Xénophon: Écrivain athénien, disciple de Socrate. Banni un temps d'Athènes, il vint habiter chez les Spartiates. Auteur d'oeuvres *l'Anabase*, *Les Mémoires de Socrates...*

pèlerin français, Aymerich Picaud², écrit le premier guide touristique du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle où il décrivait les journées du voyage, les terres par lesquelles on passait, les fontaines, les églises, les logements hôteliers...

C'est à la Renaissance qu'apparaissent les premiers logements avec pour nom «hôtel». Ce mot désignait les palais urbains. Comme les invités étaient nombreux et comme on ne pouvait pas tous les loger dans l'«hôtel» ou le palais, on construisit des logements supplémentaires.

Au XVIII^{ème} siècle, «le grand voyage» devint une institution politique et éducative créée pour unir les connaissances académiques et les coutumes de la cours. C'étaient de longs voyages dirigés aux fils aînés des familles aristocratiques anglaises. Ces voyages étaient réalisés par des étudiants universitaires anglais une fois leurs études terminées. Il s'agissait d'un parcours en Europe, qui complétait les cours de l'université, et qui avait pour but d'éduquer l'homme du monde. C'était un tourisme lent, avec des domestiques et des précepteurs à travers les principales villes du continent qui durait de longs mois et qui permettait d'apprendre les différentes langues de l'Europe Occidentale. Ces voyages, selon leur durée et selon leur parcours, reçurent le nom de «grand ou petit tour». Pour les Européen du centre, l'inclusion de l'Italie était «un grand tour» alors que celle de Paris était «un petit tour».

La révolution industrielle a eu une grande influence dans les patrons touristiques. Elle se base principalement sur l'apparition du Chemin de Fer, sur l'invention de la locomotive à vapeur de Stephenson en 1825 et son expansion en Europe et aux Etats-Unis. Ce moyen de transport se développa parce qu'il était plus rapide et plus commode. On pense aussi que l'origine du tourisme est dû aux Explorations Anglaises tout au long du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Il s'agissait d'un phénomène qui a bougé de nombreux voyageurs.

Le XIX^{ème} siècle apporta aussi des changements dans la mode du voyage: on assiste à un essor des centres balnéaires en Europe, associant ainsi au concept du voyage et du tourisme, celui de la santé et du farniente. Ce fut l'époque dorée des centres balnéaires. Nous citerons, par exemple, les stations thermales de Vichy en France, de Manenbad de la République Tchèque, Badem Badem en Allemagne et La Toja en Espagne. L'affluence massive de voyageurs aux centres balnéaires européens obligea l'installation

2 Aymerich Picaud: prêtre français à Vezelay. Son *Liber Peregrinationis* fait parti du Codex Calixtinus, oeuvre du XII^{ème} siècle qui doit son nom au Pape Calixte II.

de moyens de transport et de logement. Il faut remarquer que dans de nombreux pays, spécialement aux Etats-Unis, les balnéaires étaient des «centres de plage» où l'on réalisait des bains de mer. C'était la découverte des bains et de leurs propriétés curatives. Richard Russel, médecin anglais, fut le promoteur de cette tendance. Ce médecin, vers la moitié du XVIII^{ème} siècle, était certain de la valeur curative de l'eau de mer dans des thérapies de bains dans les multiples maladies de l'appareil digestif, des reins, du foie... La construction de palais sur le littoral et l'apparition de centres de plages se doit aux familles royales. Le premier Centre balnéaire basé sur les bains de mer est à Brighton en 1783. Plus tard, en 1845, la cours d'Isabelle II allait à Saint Sébastien et à Santander en 1861. Finalement Napoléon I lança Biarritz. Dans tous les pays ces centres devinrent très connus.

Au XX^{ème} siècle, la première guerre mondiale paralysa les activités touristiques mais lorsqu'elle finit, il y a un nouveau retour au tourisme et aux voyages grâce à la fabrication en masse de l'automobile et de l'autocar. L'aviation se développe comme moyen de transport pour les longs parcours. La classe touriste, la troisième classe, fut introduite par les compagnies maritimes. Le voyage, en tant que produit d'une activité économique, est développé par les agences de voyages qui se créent. On considère Thomas Cook le «père du tourisme moderne». Ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est l'introduction de termes spécifiques aux voyages et surtout à la construction de ces voyages. Par exemple, de nouveaux termes apparaissent: «forfait, bons d'agences de voyages ou voucher, chèques de voyages». César Ritz, quant à lui, est le père de l'hôtellerie moderne. C'est lui qui a introduit la figure du sommelier et tout le protocole des restaurants de luxe. Finalement, Georges Mortimer Pullman inventa le wagon-lits. La période qui se déroule de 1950 à 1973 peut être considérée comme le boom touristique et c'est à ce moment-là que l'on prend conscience de nouveaux moyens de communication.

Ce parcours historique peut nous aider à comprendre le besoin d'adapter la langue aux nouveaux phénomènes qui ne sont que la conséquence d'une longue histoire où le monde anglophone est protagoniste. Le français actuel se débat entre l'utilisation du français général et d'un français «spécifique» au domaine du tourisme. Il ne s'agit pas de tracer les limites entre les deux. Il faut simplement différencier l'usage d'un mot lorsqu'il est employé dans une situation courante et lorsqu'il est employé dans une situation professionnelle. Les mots appartiennent souvent à ces deux territoires à la fois.

Nous nous centrerons sur le domaine professionnel afin de vérifier s'il existe réellement un français du tourisme ou tout simplement une langue du tourisme, une langue «internationale». Celle-ci a besoin de mots nouveaux

ou néologismes qui servent non seulement à trouver des substituts aux emprunts mais à désigner des réalités nouvelles. Toute langue vivante crée des mots nouveaux. Le français n'est ni une langue morte ni une langue figée. Elle est donc capable d'adapter et d'enrichir sans cesse son vocabulaire. Pour Jacqueline Picoche:

Toute invention d'un objet nouveau, toute introduction dans l'usage d'un produit nouveau, toute élaboration d'un concept nouveau appelle un remaniement lexical: spécialisation ou extension d'un mot déjà existant, emprunt d'un mot étranger ou exotique ou création d'un néologisme³.

Cette utilisation du vocabulaire est fréquente dans le français touristique, en particulier dans le domaine professionnel. Depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les termes anglais et américains sont entrés en grand nombre dans le vocabulaire français. Les emprunts anglo-américains relèvent de deux catégories selon Michèle Lenoble Pinson: «ceux qui appartiennent aux vocabulaires techniques et scientifiques et ceux qui se répandent dans la langue courante»⁴. En outre, dans la langue des affaires, celle des techniques, l'anglais se parle couramment dans différents milieux professionnels de toute l'Europe. Certains mots ont été assimilés. C'est le cas, sans aller bien loin, du mot *touriste*. Le mot *touriste* est emprunté à l'anglais «*tourist*» en 1803, mot qui venait d'être formé en 1800 par dérivation sur le mot anglais «*tour*». Il semble s'être répandu à partir de la publication du livre de Stendhal *Mémoires d'un touriste* (1838) et surtout lorsque les voyages d'agrément sont devenus habituels pour les français. Quant au mot «*tourisme*», il s'agit d'un emprunt à l'anglais «*tourisme*» en 1841. «*Tourisme*» a été emprunté avec son sens anglais «fait de voyager par plaisir» et se dit par extension de l'ensemble des activités liées à ce phénomène⁵. Le tourisme et le transport font un grand usage du terme anglais «*voucher*» qui désigne un titre permettant d'obtenir des prestations ou des services payés d'avance ou non, notamment dans les hôtels, les restaurants, pour la location de voitures... Un arrêté de 1982 recommande la traduction de ce mot par «bon d'échange» ou simplement «coupon». Le ministère chargé du tourisme recommande, au moyen d'arrêtés publiés dans le Journal Officiel de la République, l'utilisation de traductions à certains mots anglais utilisés en

3 PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française: l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, Paris, Nathan, 1994, p. 45.

4 LENOBLE PINSON, M., *Anglicismes et substituts français*, Paris, Duculot, 1991.

5 *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998, 3 volumes.

français. C'est le cas de «package». Ce mot est traduit par «forfait». Il s'agit de l'ensemble des prestations de services (transport, hébergement, restauration, excursions...) proposés à prix fixes par un organisateur de voyages. Sa traduction «forfait» est recommandée dans l'arrêté du 4 avril 1982. Aujourd'hui, le mot «package» est en voie de disparition.

Le mot «tour-operator» est un terme technique qui est apparu avec le développement du tourisme international. Il est traduit par «voyagiste». Depuis qu'un arrêté l'a rendu officiel, celui du 4 avril 1982, il s'est répandu et il est devenu rapidement familier. Ce mot nouveau remplace l'expression anglaise et sa transposition française «tour opérateur».

Un autre terme anglais «overbooking» a un comportement semblable. Cependant son utilisation dans la langue française est très fréquente. Ce mot est composé de «to make a booking» qui signifie en anglais «louer, réserver, faire une réservation» et du verbe «to overbook» qui signifie «louer plus de places qu'il n'y en a de disponibles». On emploie surtout ce mot dans le transport aérien de personnes. Le substitut français «surréservation» est le néologisme dont l'emploi est recommandé dans l'arrêté du 12 janvier 1973 pour remplacer «surbooking».

Nous allons nous centrer maintenant dans un domaine très concret, celui des transports et des agences de voyages. Il s'agit ici de se submerger dans un monde bien différent à celui où nous vivons habituellement. Le langage utilisé dans ces domaines est fait de signes, de codes que seuls les professionnels du tourisme et en particulier des agences de voyages et du transport aérien savent déchiffrer. Cependant lorsqu'on explore ce nouveau langage nous remarquerons les points suivants: il s'agit de codes ou signes qui sont le plus souvent l'abréviation de termes anglais; l'association de ces codes (numériques ou en lettres) peuvent former en quelques signes de véritables énoncés.

Nous allons tout d'abord parler du code IATA (International Association Air transport) qui est un système international qui attribue des lettres aux compagnies aériennes, aux villes et aux aéroports. Ces compagnies sont donc identifiées par deux, voir trois lettres. On retrouve ces références sur les billets, les écrans d'information aux aéroports, les guides horaires des compagnies et parfois aussi, les brochures d'agences. Un même système de codification existe aussi pour les villes et les aéroports.

Exemples de codes de compagnies aériennes:

AF: Air France.

AC: Air Canada.

BA: British Airways.

JK: Spanair.
NI: Portugalia.
IB: Iberia.

Ces codes sont parfois les sigles des compagnies, d'autres ne sont que des lettres qui les identifient.

Exemples de codes de villes:

CPH: Copenhague.
PAR: Paris.
ROM: Rome.
LYS: Lyon.

Codes d'aéroports qui coïncident la plupart du temps avec ceux des villes:

JFK: New York.
VER: Berlin.
AMS: Amsterdam.

D'autres codes s'appliquent aux tarifs:

Y: Classe touriste.
C: Business class.
F: première classe.
CD: Tarif Business class pour vols de jour.
YD: Tarif classe touriste, vols de jour.
CN: Tarif Business classe pour vols de nuit.
YN: Tarif classe touriste, vols de nuit.

D et N sont les sigles de «day» et «night» en français «jour» et «nuit».

Même si on a l'impression que ces codes sont compliqués à déchiffrer, chaque élément fait référence à un concept concret. Soit le message suivant:

YKXPX3M: C'est ce que l'on appelle le code tarif de base.

Y: Classe touriste

K: Code qui fait référence à la saison, 60 codes qui permettent d'identifier plusieurs tarifs.

X: jours de la semaine ou partie de la semaine (début, milieu, fin, week-end)

PX: PEX, réduction faite sur le voyage de façon exceptionnelle

3M: Code de durée, maximum de séjour pour lequel est valable ce tarif.

Il y a des centaines de tarifs. Les sigles utilisés ne sont pas toujours les abréviations des concepts qu'ils représentent.

Les systèmes informatiques se chargent de simplifier au maximum les informations au sujet de voyages et réservations. Ce langage est international. Ces systèmes informatisés de réservations furent implantés dans les années 60 par les compagnies aériennes américaines. Avec l'apparition et le développement de l'informatique, on crée des systèmes informatiques: les CRS (Computerized Reservation System) et les GDS (Global Distribution System). Un des systèmes CRS est Amadeus. Il fut créé, à la fin des années 80 en Europe par Iberia, Lufthansa, Air France et SAS. L'application de ce type de système dans le secteur touristique provoque une révolution en matière de communication.

Ce qui nous intéresse, c'est de voir comment la succession de codes nous permet d'avoir une information claire, un message cohérent.

Par exemple, soit le message suivant:

AN23AUGROMPAR:

AN: Neutral Availability (disponibilité neutre)

23 AUG: Date (date à laquelle je désire voyager)

ROMPAR: City Pairs Rome/Paris (ville d'origine et de destination)

Ce message permettra de voir la liste des vols disponibles pour voler de Rome à Paris le 23 août.

AN23AUGROMPAR1000: Il nous indique la disponibilité des vols qu'il y a pour aller de Rome à Paris un 23 août à partir de 10 heures.

AN10MAYMIA: Nous avons la disponibilité des vols pour ce jour et cette destination (10 mai, Miami) du lieu d'où je fais la réservation.

Comme nous venons de le constater, l'association des codes reproduit un message que les professionnels du domaine des voyages peuvent déchiffrer et utiliser quel que soit leur pays d'origine.

NM1BRANDT/M MR: Ce message nous indique le nom du passager (NM) suivi du nombre de personnes qui voyagent (ici un passager), son nom de famille et son prénom (BRANDT M) et finalement MR signifie Monsieur, en anglais «Mister».

NM2PEREZ/CARLOS MR/MIGUEL (CHD): Si un enfant de deux à douze ans voyage avec le passager, CHD apparaîtra après le nom du passager. CHD est l'abréviation de «children» en anglais.

Le français comme langue spécifique du tourisme doit cohabiter avec l'anglais, langue qui domine le panorama professionnel actuel. Il ne faudrait cependant pas oublier que dans d'autres domaines, par exemple la restauration, le français a une grande importance quant à l'utilisation d'un vocabu-

laire spécifique. Les anglais ont des emprunts français tout comme nous, nous avons des emprunts anglais. L'apparition de nouvelles technologies dans les systèmes de traitement de l'information, de réservation et la distribution de services touristiques ont provoqué de grands changements auxquels il faudra s'adapter.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française: l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, Paris, Nathan, 1994.
- PINSON, M., *Anglicismes et substituts français*, Paris, Duculot, 1991.
- Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998, 3 volumes.

11. LOS ESPACIOS MULTIMEDIA

LES ESPACES MULTIMÉDIA

L'INTERNET COMME ESPACE POUR LA DÉFENSE ET LA PROMOTION DE LA LANGUE FRANÇAISE

MIREIA CAROL GRES
Universidad de Alicante

La conjonction du rôle prépondérant de l'anglais dans la communication internationale, la mondialisation et le caractère instantané de cette communication ont eu des effets sans précédents dans l'histoire du contact entre les langues. Ceci a été particulièrement évident dans le cas du Français et de l'Anglais, des langues qui, d'autre part, ont vécu depuis plusieurs siècles en étroit contact. Les échanges entre toutes deux langues et les influences de l'une sur l'autre ont toujours été très intenses: il n'est sans doute pas de langues véhiculaires entre lesquelles ont été traduits autant de textes, empruntés autant de concepts et de mots. Cependant, depuis quelques décennies, il est évident que les modalités de contact sont différentes, ce qui se traduit pour le parlant français par la prise de conscience d'une évolution aussi bien en ce qui concerne la nature que le nombre des anglicismes qui résultent de ce contact¹.

Pendant les années soixante et soixante-dix, comme conséquence de la conjoncture économique favorable, l'enthousiasme pour les modes de vie d'outre-Atlantique s'est accru, ce qui a entraîné également un grand engouement pour les noms des objets et les idées qui les incarnent. La découverte de l'ampleur de ce phénomène et des dangers virtuels pour la langue française a donné lieu en France (et beaucoup plus tôt au Canada) à un mouve-

¹ Cf. PERGNIER, M., *Le français en contact avec l'anglais (Hommage à Jean Darbernet)*, Paris, Didier-Erudition, Bibliothèque pour l'information grammaticale, coll. «Linguistique» n° 21, 1988, p. 9.

ment de résistance et à une tentative de mettre le point final à une réalité brusquement perçue comme alarmante. Parfois, lorsqu'on emploie des dénominations créées dans le sein de la langue économiquement dominante se produisent des réactions que l'on pourrait qualifier de *chauvinisme linguistique*². La querelle du *franglais*³ en France en serait un bel exemple. En même temps que la langue de l'Hexagone est obligée d'avoir recours à l'emprunt linguistique en ce qui concerne la terminologie scientifique et technique, beaucoup de personnalités du monde de la science s'alarment des conséquences que l'amplification de cette tendance pourrait avoir pour la pensée et la langue françaises car, comme le disait Senac de Meilhan: «Une langue ne peut être dominante sans que les idées qu'elle transmet ne prennent un grand ascendant sur les esprits, et une nation qui parle une autre langue que la sienne perd insensiblement son caractère»⁴. Les législateurs finiront par intervenir dans le but de mettre fin à l'anglomanie.

L'actuelle politique linguistique du gouvernement français vise à promouvoir la langue française en France et favoriser la création de contenus et services en français dans le cadre des organismes internationaux et sur les supports digitaux.

L'interventionisme linguistique en France n'a rien de nouveau puisqu'il a connu jusqu'à nos jours une longue tradition qui a revêtu de divers aspects avant et après la Révolution Française. Cependant, le Xxe siècle a été celui de la victoire du français⁵. Dans les années 60, au moins 40 lois relatives surtout à l'enseignement, la presse, l'administration et l'orthographe ont été adoptées. L'idée de la pureté de la langue a toujours été présente dans l'activité des organismes qui veillent à sa correction et se trouve au premier rang dans les discussions autour des mots étrangers. La pierre angulaire de la politique linguistique du gouvernement français est la loi du 14 août 1994,

2 Cf. LÉRAT, P., *Las lenguas especializadas*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1997, p. 135.

3 Cf. ÉTIEMBLE, R., *Parlez-vous franglais?* Paris, Folio, 1991.

Cf. TRESCASES, P., *Le franglais vingt ans après*, Montréal, Guérin, coll. «Langue et Société», 1982.

4 ÉTIEMBLE, R., *op. cit.*, p. 7.

5 Les informations sur la politique linguistique française ont été extraites du site de la Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France (DGLFLF) sur Internet:

<http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/politique-langue/politique-langue.htm>

et le site de l'Université Laval:

http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/europe/france_politik_français.htm

Le texte complet de la Loi Toubon est disponible sur le site:

<http://www.culture.fr/culture/dglf/lois/presentation-loi.htm>

appelée Loi Toubon, relative à l'emploi de la langue Française, qui remplace la loi Bas-Lauriol de 1975. Celle-ci prohibait le recours à tout terme étranger ou à toute expression étrangère lorsqu'il existait une expression ou un terme approuvés dans les conditions prévues par le décret n° 72-19 «relatif à l'enrichissement de la langue française» qui établit la création des commissions de terminologie. La loi Toubon amplifie son domaine d'application et renforce ses dispositions tout en déterminant l'emploi obligé du français dans une série de situations et en établissant le droit à l'emploi du français pour les consommateurs, les salariés et le public en général.

Au Canada, la *Charte de la langue Française*, appelée aussi «*Loi 101*», votée en 1977, définit la politique du Québec en matière linguistique et terminologique. Cette loi a été modifiée en 1993 afin de renforcer ses dispositions et d'inclure dans le programme de francisation l'utilisation du français dans les nouvelles technologies.

Mise à part cette législation linguistique, ce qui est vraiment fondamental, c'est que ni la France ni le Québec ont jamais perdu de vue le fait que la société de l'information était un enjeu décisif pour l'avenir. Dans le cas français, dès 1988, le PAGSI, le Programme d'Action Gouvernementale pour la Société de l'Information avait comme objectif de soutenir toutes les actions visant à garantir la diversité culturelle et la démocratie moyennant l'accès de tous à la société de l'information. Du premier moment, il a été fondamental pour la diffusion du français et de la francophonie de mettre à disposition du public d'une façon gratuite des contenus correspondants au terrain de la culture, l'éducation, le droit et la santé. Déjà en 1999 des portails pour les contenus culturels et pour les professeurs de français dans tout le monde ont été mis en oeuvre. Dès lors les services publics ont eu un rôle essentiel dans la mise à disposition des contenus en langue française sous format numérique.

D'autre part, par rapport aux nouvelles technologies, il est impossible d'ignorer l'énorme développement atteint par l'Internet. Il faudrait signaler du premier moment deux faits fondamentaux. D'un côté, la suprématie de l'Anglais sur la Toile. Alors que le Français a pratiquement eu, à son époque, comme seul véhicule de pénétration la littérature, l'Anglais a pu compter sur une multiplicité de points d'introduction comme, par exemple, les agences de presse, les sports, le cinéma, l'industrie discographique, et, a pu bénéficier surtout de l'inniable élan que lui a prêté l'Internet, qui avec son énorme pouvoir et son influence contribue à la diffusion de l'Anglais qu'il incorpore dans tout le monde. Plus la Toile s'étend, plus les gens s'intéressent à l'Anglais et plus la position de cette langue dans le monde se renforce. À cause de tout cela un sentiment d'insécurité par rapport aux valeurs tradi-

tionnelles si profondément enracinées dans la langue est apparu. D'où la nécessité de créer de nouveaux contenus en langue française et de rendre de plus en plus visible la francophonie sur Internet.

De surcroît, il faudrait souligner également l'intense sentiment de communauté que l'Internet réussit à engendrer chez ses utilisateurs. L'Internet est un cadre d'échange et de mise en commun. Sur l'Internet, on échange des renseignements, des idées, des courriers électroniques, des services... C'est un espace de communication qui réunit des personnes qui se trouvent parfois très loin les unes des autres sur le plan géographique mais qui se reconnaissent et se racontent car ils ont des intérêts communs, appartiennent à la même organisation ou à la même communauté culturelle ou linguistique. L'Internet suppose donc une abolition des frontières pour la circulation de l'information.

Voilà la raison pour laquelle à part les mesures institutionnelles adoptées aussi bien en France qu'au Canada pour défendre et enrichir la langue française des sites ont été créés et des actions entreprises sur Internet en faveur de la Francophonie et du français. D'abord, certains organismes ont créé leur site exclusivement dans le but de protéger la langue française et favoriser son rayonnement. Ensuite, il y en a d'autres qui se consacrent plutôt à la francophonie sans oublier les questions de la langue française et les autoroutes de l'information. Finalement, il y en a aussi quelques-unes dont l'existence est directement liée aux autoroutes de l'information mais qui défendent la présence francophone sur Internet et la langue française sur Internet. Il s'agit dans certains cas d'institutions qui existent depuis de longues années mais qui ont su profiter des avantages que le nouveau cadre de l'Internet leur offre de nos jours pour faire parvenir leur message dans le monde entier.

Étant donné la longueur nécessairement limitée de notre travail, il ne nous est pas possible d'être exhaustifs et de citer tous les organismes et institutions concernés. C'est pourquoi nous n'en mentionnerons que quelques exemples que nous avons considérés les plus significatifs.

DANS LE GROUPE DES ORGANISMES QUI DÉFENDENT ET DIFFONDENT LA LANGUE FRANÇAISE SUR INTERNET, IL FAUDRAIT SIGNALER NOTAMMENT LA DÉLÉGATION GÉNÉRALE À LA LANGUE FRANÇAISE (DGLF) ET L'OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE

La Délégation Générale à la Langue Française⁶

Le du 2 juin 1989, le gouvernement français a créé la Délégation Générale à la Langue Française, service rattaché au Ministère de la Culture qui a pour mission de veiller à la promotion et à l'emploi du français sur le territoire national, de favoriser son utilisation comme langue de communication et de développer le plurilinguisme, garant de la diversité culturelle. Depuis la signature de la *Charte européenne des langues regionales ou minoritaires* par le gouvernement français, l'ensemble des langues de France a été reconnu comme patrimoine national. C'est pourquoi en novembre 2001, la DLGF est devenue la Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France.

Le site de la DGLF sur Internet propose différentes sections dont il faudrait signaler:

- a. Celle concernant le rôle de la DGLF où sous la rubrique «Quelle politique pour le français et le plurilinguisme» nous trouvons une description de la politique linguistique du gouvernement français.
- b. La section intitulée «Le français et le droit», où la Loi Toubon relative à l'emploi de la langue française est mise en ligne en sa totalité. Nous pouvons y trouver également un parcours à travers l'histoire de la législation linguistique française et les Rapports au Parlement sur l'emploi de la langue française depuis 1977.
- c. Sans doute du point de vue de la défense ou promotion de la langue française, la section «Vocabulaire et terminologie» est celle qui nous intéresse le plus. Ici il faut signaler en spécial la mise en ligne de la base de données CRITER⁷ (Corpus du Réseau Interministériel de Terminologie), base de données terminologiques qui permet de consulter les listes terminologiques publiées par la Commission Générale de Terminologie et connaître l'équivalent de chaque terme français ou étranger. CRITER comprend ainsi la totalité des termes publiés dans le Journal Officiel par la Commission Générale de

6 <http://www.culture.fr/culture/dglf>

7 http://www.culture.fr/culture/dglf/terminologie/La_base_de_données_CRITER.htm

Terminologie et de Néologie, c'est-à-dire, près de 3000 termes français avec leur définition et leur équivalent en langue étrangère.

Cette section comprend en plus une description du dispositif d'enrichissement de la langue française ainsi que des listes de nouveaux termes publiés par les différentes commissions ministérielles et les avis et recommandations de la Commission Générale.

De surcroît, on nous offre également des précisions autour de différents aspects de la langue et des ressources en ligne sur l'orthographe, la grammaire, le vocabulaire et la terminologie. Il est de même possible d'accéder à une liste d'organismes qui travaillent dans le domaine de la terminologie avec des liens hypertexte permettant de consulter leur site sur Internet. La DGLF nous offre aussi la possibilité d'accéder dans cette section aux bases de données de différents organismes (Eurodicautom, TIS, la base terminologique du CILF, TERMITE, LOGOS) et a plusieurs lexiques, glossaires et dictionnaires multilingues comme DicoPro (outil de recherche lexicographique multilingue à partir de dictionnaires et de bases terminologiques d'éditeurs différents); le Grand dictionnaire terminologique réalisé par l'Office de la Langue Française du Québec; le Dictionnaire Universel Francophone et au dictionnaire de synonymes de l'université de Caen.

Enfin, cette section offre des ressources sur la Toile pour les traducteurs, afin que les personnes intéressées par les questions de traduction s'entraident en ligne et échangent sur les divers aspects techniques, juridiques et terminologiques ainsi qu'un recensement des différents outils d'aide à la traduction disponibles sur Internet et une grammaire interactive du français.

- d. Les sections, «La société de l'information», «Francophonie», «Les langues de France», «Les pratiques linguistiques» nous permettent d'avoir une vision d'ensemble de la réalité linguistique de l'Hexagone ainsi que de la place et le rôle du français dans la société de l'information.

*L'Office québécois de la langue française*⁸

Cet organisme a été créé en 1997 par la *Charte de la langue française* appelée aussi «Loi 101» et c'est l'organisme chargé de l'application de la loi et de la définition de la politique linguistique et terminologique du Québec.

⁸ <http://www.olf.gouv.qc.ca>

Dans sa page d'accueil, le site de l'OLF offre la possibilité de faire sa consultation en français ou en anglais.

- a. L'OLF met en ligne le texte complet de la Charte de la langue française. En même temps, il présente plusieurs sections une desquelles est consacrée à ses publications (publications linguistiques et publications en aménagement linguistique) et à ses services linguistiques. Par exemple, la banque de dépannage linguistique (un outil pédagogique en constante évolution qui propose des réponses claires aux questions les plus fréquentes portant sur la ponctuation, le vocabulaire général et les abréviations) et le Grand Dictionnaire Terminologique, un vaste dictionnaire bilingüe qui comprend une gigantesque banque de données et qui contient plus de 3 millions de termes techniques français et anglais appartenant à plus de 200 domaines différents.
- b. La section «Technologies de l'information» est un dossier complet qui permet de consulter différentes rubriques, en particulier celle consacrée à la terminologie. On y trouve des ouvrages tels que «Le signet informatique», publication qui met à disposition de l'utilisateur un ensemble de données réunies sous forme de fiches bilingues (français-anglais), dans lesquelles on trouve l'essentiel de la terminologie actuelle des technologies de l'information; «le vocabulaire d'Internet», qui, à partir d'un terme en français ou en anglais, nous permet d'en connaître le sens, des synonymes, des notions apparentes, etc.; il comprend plus d'un millier de termes sans cesse augmentés par l'ajout de néologismes qui reflètent l'évolution du réseau Internet; et l'ouvrage «Je clique en français», un guide des technologies de l'information conçu et réalisé par l'OQLD à l'intention du grand public. La section «Technologies de l'information» comprend également des dossiers sur tout ce qui concerne la francisation des nouvelles technologies.
- c. Finalement, le site de l'OQLF offre une section intitulée «Testez vos connaissances», une section à caractère pédagogique dans laquelle on peut trouver toute d'exercices d'orthographe et une panoplie de jeux linguistiques (devinettes, anagrammes, correspondances, mots croisés, phrases à compléter, questions à choix multiples, etc.).

APRÈS CE BREF PARCOURS DES INSTITUTIONS QUI VEILLENT EXCLUSIVEMENT À LA LANGUE FRANÇAISE, NOUS ABORDERONS LES SITES D'ORGANISMES OU D'INSTITUTIONS GOUVERNAMENTALES QUI SE CONSACRENT PLUTÔT À LA FRANCOPHONIE EN GÉNÉRAL MAIS SANS NÉGLIGER LES QUESTIONS DE LANGUE FRANÇAISE ET LES QUESTIONS RELATIVES AUX INFOROUTES

*L'Agence Intergouvernementale de la Francophonie*⁹

L'Agence Intergouvernementale de la Francophonie est l'organisme qui rend accessible l'information institutionnelle sur la Francophonie. Depuis les années 70, l'agence a mis en oeuvre un programme de coopération multilatérale dans le champ de l'information scientifique et technique dans le but d'appuyer l'organisation des systèmes d'information des pays membres. Après 1995, l'agence a constitué une Délégation pour les Technologies de l'Information qui aide les pays membres du sud et de l'est moyennant des actions de formation et les soutient afin de maintenir leur visibilité sur Internet et promouvoir les contenus de leurs sites et bases de données. Cette délégation a aussi pour but d'encourager le renforcement de la coopération entre les pays francophones grâce à l'emploi des autoroutes de l'information.

- a. Sur le site de l'Agence il faut surtout mettre en relief la section «Carrefour documentaire», laquelle nous offre un repertoire de liens hypertexte qui constitue une sélection thématique d'adresses Internet qui témoignent de la présence des pays francophones sur la Toile. Ces adresses sont présentées par champs d'activités (francophonie dans le monde, liberté et démocratie, éducation et formation, jeunesse, culture et communication, inforoutes et TI, économie et développement, documentation en francophonie). Le «Carrefour documentaire» propose également les textes officiels de la francophonie et les publications et la banque photographique de l'Agence numérisés, contribuant ainsi à enrichir les contenus francophones.

*Le Ministère des affaires étrangères*¹⁰

La page d'accueil du site du Ministère des affaires étrangères permet de faire des consultations en trois autres langues que le français: l'anglais, l'allemand et l'espagnol.

⁹ <http://www.agence.francophonie.org>

¹⁰ <http://www.france.diplomatie.fr>

- a. Ce site présente plusieurs sections d'intérêt comme «Découvrir la France» qui, en plus d'une présentation générale de la France, son histoire, sa géographie, ses institutions... offre des dossiers sur l'actualité gouvernementale, les symboles de la République, des photographies, des vidéos et des liens utiles qui renvoient à des sites sur les monuments français, les musées et même la météo.
- b. La section «Francophonie» nous permet de consulter des dossiers thématiques autour de la francophonie, les textes de référence, le dispositif institutionnel français ou les associations francophones et des liens hypertexte intéressants. Bref, tout pour rendre plus visible la francophonie sur Internet et augmenter les contenus en langue française.

L'AUF (Agence Universitaire de la Francophonie) (ancienne AUPELF-UREF)¹¹

L'AUF, L'Agence francophone pour l'enseignement supérieur et la recherche a son siège à Montréal, au Québec. C'est l'organisme chargé d'appliquer la politique scientifique de la francophonie. Il a trois priorités fondamentales: l'enseignement du français et en français; conforter le réseau REFER (Réseau électronique francophone d'information créé par l'Agence afin de mettre les technologies de l'information scientifique et technique à disposition des enseignants et des étudiants chercheurs) sur les inforoutes; et le partenariat entre les pays du nord et ceux du sud pour la recherche. Depuis 1989, l'AUF est un opérateur direct de l'Organisation internationale de la Francophonie et elle participe, grâce au soutien des États et des gouvernements ayant le français en partage, à la construction et consolidation d'un espace scientifique en français.

Sur le site de l'AUF, à part des informations générales sur l'Agence, on peut trouver une présentation de ses huit programmes d'action mis au service de la francophonie, les universités, des chercheurs, des enseignants et des étudiants et dont il faudrait signaler celui consacré à la Langue française, la francophonie et la diversité linguistique. Le site de l'AUF nous offre également la possibilité de nous connecter à travers l'infobase francophone à des portails nationaux présentant des ressources pédagogiques et scientifiques ainsi que d'accéder à des bases de données spécialisées, des catalogues d'éditeurs scientifiques francophones, des revues scientifiques francophones

¹¹ <http://www.auf.org>

en même temps qu'on nous présente une série de liens vers des logiciels libres, dictionnaires et encyclopédies, bibliothèques numériques, etc.

FINALEMENT, ENTRE LES ORGANISMES DONT L'EXISTENCE EST DIRECTEMENT LIÉE À CELLE D'INTERNET, NOUS MENTIONNERONS LE CENTRE INTERNATIONAL POUR LE DÉVELOPPEMENT DES INFOROUTES EN FRANÇAIS.

Le Centre International pour le Développement des Inforoutes en Français (CIDIF) (Nouveau-Brunswick)¹²

Le CIDIF, un organisme autonome sans but lucratif ayant siège à l'Université de Moncton, au Canada, a été créé en 1996. Il s'agit d'un centre de ressources qui fait un travail de sensibilisation auprès des communautés francophones et encourage les organismes francophones à être présents sur Internet. En même temps, le CIDIF cherche à promouvoir les autoroutes de l'information comme cadre d'échange entre les communautés francophones, à enrichir la qualité du français sur Internet.

À cause de la richesse et la diversité de son contenu, le site du CIDIF pourrait être considéré comme le site de référence pour la francophonie et la langue française dans le contexte des inforoutes.

- a. D'abord, dans la section «Dossiers» il faut souligner le rapport «Les inforoutes dans l'espace francophone», un état des lieux exhaustif mis à jour de façon continue par le CIDIF et réalisé en collaboration avec l'Agence de la Francophonie.
- b. Le site du CIDIF propose également le projet intitulé «Naviguer en Français» qui présente des ressources telles que: la cyberactualité (différentes émissions des médias consacrées aux inforoutes) et le Vocabulaire d'Internet avec une longue liste de liens renvoyant à des pages de «lexiques», «vocabulaires» et «glossaires» des termes liés aux inforoutes. Cette section propose également une «boîte à outils» qui permet de télécharger gratuitement les logiciels indispensables à la navigation en français. «Naviguer en Français» offre aussi un métarépertoire où apparaissent la plupart des outils de recherche francophones et un extraordinaire répertoire de sites et de ressources relatifs à la francophonie et présentés sous forme de

¹² <http://www.cidif.org>

liens hypertexte (des sites gouvernementaux, des médias, des établissements scolaires connectés, etc.)

La partie intitulée «Le Détour» présente des sites francophones intéressants.

- c. Le site du CIDIF offre encore une section qui renvoie au RÉFI, le Réseau Électronique Francophone International, qui héberge des pages d'organismes francophones à but non lucratif et propose un annuaire électronique des organismes et associations francophones.

Cet échantillon vient illustrer le rôle fondamental que l'Internet comme cadre privilégié pour l'échange et la circulation de l'information joue dans la défense et le rayonnement de la langue française et de la Francophonie dans le monde, d'autant plus que, comme nous l'avons montré, des organismes et institutions gouvernementales ou pas en ont fait un de leurs instruments fondamentaux. Il s'agit d'une dérive qui ne saurait que se maintenir et s'intensifier dans le futur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Livres et monographies

ÉTIEMBLE, R., *Parlez-vous franglais?*, Paris, Folio, 1991.

LÉRAT, P., *Las lenguas especializadas*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1997.

PERGNIER, M., *Le français en contact avec l'anglais (Hommage à Jean Darbernet)*, Paris, Didier-Erudition, Bibliothèque pour l'information grammaticale, coll. «Linguistique» n° 21, 1988.

TRESCASES, P., *Le franglais vingt ans après*, Montréal, Guérin, coll. «Langue et Société», 1982.

Sites Internet consultés

Site de la Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France (DGLFLF) sur Internet

<http://www.culture.gouv.fr/culture/dgflf/politique-langue/politique-langue.htm>

<http://www.culture.fr/culture/dgflf/lois/presentation-loi.htm>

http://www.culture.fr/culture/dgflf/terminologie/La_base_de_données_CRITER.htm

Site de l'Université Laval

http://www.tlfg.ulaval.ca/axl/europe/france_politik_français.htm

Site de l'Office Québécois de la Langue Française

<http://www.olf.gouv.qc.ca>

Site de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie

<http://www.agence.francophonie.org>

Site du Ministère des Affaires Étrangères

<http://www.france.diplomatie.fr>

Site de l'Agence Universitaire de la Francophonie

<http://www.auf.org>

Site du Centre International pour le Développement des Inforoutes en Français (CIDIF)

<http://www.cidif.org>

DE L'ESPACE LITTÉRAIRE À L'ESPACE FILMIQUE. *LA BELLE ET LA BÊTE*

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
Universidad de Granada

Le titre de cette communication laisse voir d'emblée la nature de notre propos. Il s'agit en effet de contribuer à l'étude de l'espace à partir de l'analyse et de l'interprétation d'un texte littéraire et de sa transposition au langage cinématographique¹.

Le choix de la matière à décrire —*La Belle et la Bête*²— nous situe premièrement dans l'atmosphère du conte, et plus particulièrement du conte de fées, genre littéraire destiné à priori aux enfants. L'adaptation cinématographique³, telle que nous la verrons par la suite, nous en offre un tout autre

1 Ce projet fait partie des études comparatives entre littérature et cinéma dont nous occupons à l'Université de Grenade. L'intérêt des relations entre les deux arts devient de plus en plus évident si l'on tient compte des derniers essais écrits sur ce sujet, que nous citerons tout au long de notre travail. Nous allons offrir ici un exemple de liaison entre ces deux manières de communiquer et d'établir une relation de dépendance entre l'une et l'autre, en réaffirmant le commentaire de A. García: «l'histoire des rapports ambigus et constants que le cinéma entretient avec la littérature depuis sa naissance, a toujours donné lieu à des traités, des débats et des conférences dans l'intention de comprendre les raisons qui poussent un cinéaste à puiser des thèmes, des contenus narratifs, parfois même de simples inspirations dans la littérature. Paradoxalement, ce septième art qui semble doté de tous les talents [...] fait aussi preuve d'une certaine dépendance en ce qui concerne ses muses inspiratrices». GARCÍA, A., *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion, 1990, p. 17.

2 Nous allons utiliser la version du conte de Mme Leprince de Beaumont publiée par Gallimard à Paris en 1983. Pour le film, ce sera celui de Jean Cocteau de 1945, édité par René Château en 1946 dans sa collection Mémoire du Cinéma Français.

3 L'opinion de Antoine Jaime sur l'adaptation cinématographique laisse voir clairement la différence entre celle-ci et l'exercice de traduction. Il dit: «Si la traducción obliga al

réfèrent en réorientant les images mouvantes vers un nouveau récepteur⁴: le public adulte.

Nous aborderons le sujet de l'adaptation d'un espace à l'autre à partir du texte écrit, en respectant la chronologie linéaire dans laquelle il a été conçu et les rapports de dépendance du filmique à l'égard du littéraire.

Au premier abord, il nous semble utile de préciser que la description des espaces littéraires et cinématographiques que nous allons envisager ont leur origine dans les contextes propres à l'auteur du texte et au réalisateur du film, c'est-à-dire, Mme Leprince de Beaumont et Jean Cocteau, respectivement. Cette démarche nous permettra de mieux comprendre le cadre et l'ambiance où ces deux œuvres d'art se sont produites.

Cela dit, il faut accorder une importance primordiale au fait que ce soit une femme qui ait écrit ce conte de fées au XVIII^e siècle. Elle reprend la tradition du conte didactique et moral, mais lui applique dans sa condition féminine l'exigence d'un destinataire égal à celui de son genre, car le conte est destiné clairement aux jeunes filles, dont la Belle, personnage protagoniste, est le modèle de perfection à suivre⁵.

Nous avons donc un processus d'écriture dans la ligne de ce que nous considérons comme littérature féminine pure c'est-à-dire, une œuvre littéraire écrite par une femme et adressée à des femmes. Le contexte —voire, l'espace— recréé par l'auteur à travers son écriture relève de l'univers d'une femme, élevée dans une morale stricte, voulant transmettre à travers ses personnages les principes de sa doctrine. Dans ce sens, elle adopte des

cinesta a adaptarse al original, la adaptación realiza la operación inversa. El realizador arregla la obra a su manera. [...] la adaptación es ante todo su propia percepción de la obra original [...] transmite –le realizador– su lectura, su visión, su enfoque personal». JAIME, A., *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 109.

4 Le film de Cocteau débute par un texte où il nous invite à revisiter le monde des enfants, en nous proposant d'en respecter l'imaginaire, ce qui veut dire par conséquent qu'il ne s'adresse pas à eux, mais aux adultes: «L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande».

5 La vie de cette femme née à Rouen en 1711 est marquée par son métier d'institutrice en Angleterre. Elle a été aussi dame de compagnie et enseignante, ainsi que professeur de musique. Elle s'intéresse dès le début de sa carrière d'écrivain au mode d'élever les enfants et les demoiselles. Pour contribuer à leur formation elle crée ce qu'elle appelle «Magasins», véritables traités d'éducation parmi lesquels nous pouvons citer *Le Magasin des enfants*, publié en 1757 où se trouve *La Belle et la Bête*, *Le Magasin des adolescents*, 1760, ou *Le Magasin des pauvres*, 1768.

méthodes radicales inspirées de l'éthique chrétienne à la base de laquelle réside l'opposition entre le bien et le mal, qui récompense les bonnes actions en même temps qui punit celles qui ne les sont pas.

Sa technique consiste à exposer un projet éducatif et pédagogique à partir de la description des défauts que toute jeune fille sage doit éviter, pour continuer avec l'énumération des vertus qu'elle doit posséder. L'auteur pose également le risque de rester sur les premiers —les défauts— et de ne pas cultiver les dernières. Cette manière d'aborder la question relative à l'éducation des jeunes filles est basée par conséquent sur le contraste. Elle est destinée à devenir manuel de perfection à l'usage des demoiselles dans leur but de grandir et de se convertir en femmes parfaites, dignes de mériter la reconnaissance de la société et la récompense d'un mari adéquat.

Bien évidemment, Cocteau est loin de cette hypothèse de travail. En 1945 il réalise un film portant le même titre que celui du conte. Christian Bérard collabore avec lui dans les décors et les costumes. L'atmosphère du conte de fées y règne également car ces deux artistes font preuve de leur talent grâce à leur conception surréaliste et onirique de l'espace cinématographique, mais l'idée d'éduquer les jeunes filles n'occupe pas le premier plan. Ils s'intéressent primordialement à montrer sur l'écran leur maîtrise des procédés cinématographiques concernant les effets spéciaux.

C'est ainsi que nous pouvons parler de deux espaces de départ: celui de l'auteur face à celui du réalisateur. Le premier, ancré sur la construction d'un discours formel à partir des principes moraux que toute jeune fille doit observer; le deuxième, érigé sur l'aspect visuel et plastique du monde des rêves et des fées⁶.

SCHÉMA 1

<i>LA BELLE ET LA BÊTE: format, époque, genre et destinataire.</i>				
L'espace de l'auteur	Type de réalisation: Écriture féminine	Époque: XVIII siècle	Genre: Conte de fées à but pédagogique	Public: Enfant ou adolescent de préférence féminin
L'espace du réalisateur	Film	Années 40	Genre fantastique	Public adulte en général

6 L'auteur et le réalisateur nous offrent chacun à sa façon l'organisation de l'univers représenté dans l'histoire. Voir VANOYE, F.-GOLIOT - LÉTÉ, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 45, où les essayistes révisent la structuration de la représentation de la société dans un film: organisation sociale, hiérarchies, rapports sociaux, lieux, faits, événements, conception du temps, spectateur...

LES PROTAGONISTES DE L'HISTOIRE. L'ESPACE DU MONDE ORDINAIRE

Or ces deux espaces sont hantés par les mêmes protagonistes. Le lecteur et le spectateur sont invités dans les deux cas à parcourir avec les personnages du conte et du film l'aventure que constitue leur voyage à travers des lieux physiques et mentaux.

La première étape de l'itinéraire est représentée par le monde ordinaire où nous rencontrons le personnage principal de l'histoire⁷. Il s'agit dans ce cas-là d'une jeune fille qui porte le surnom de la Belle. À sa beauté physique elle ajoute d'autres caractéristiques qui servent à l'identifier dès le début⁸. Elle dédie, par exemple, «la plus grande partie de son temps à lire de bons livres»⁹. L'héroïne fait preuve d'une série de qualités admirables, parmi lesquelles celle d'être prête à se sacrifier pour les autres, puisqu'elle manifeste toujours son désir de «tenir compagnie à son père»¹⁰.

Le contexte où le personnage protagoniste évolue est celui d'une famille riche, composée par le père, trois garçons et trois filles. Le film réduit les personnages masculins: un seul frère et un prétendant de la Belle. Ils sont tous confortablement installés dans leur monde ordinaire —la ville, dans le conte; la campagne, dans le film—.

Or ces vertus de la Belle provoquent d'une part le désir de l'imitation et d'autre le refus et l'envie. Dans le premier cas, il s'agit d'une leçon morale. Les lectrices, notamment, veulent ressembler à la Belle puisqu'elle possède des sentiments universels qui les identifient à elle. Dans le deuxième cas, la jalousie des sœurs et leur comportement censurable car elles avaient «beaucoup d'orgueil parce qu'elles étaient riches [...] faisaient les dames [...] allaient tous les jours au bal, à la comédie, à la promenade, et se moquaient de leur cadette»¹¹ ne font que renforcer par le biais du contraste le mérite de la Belle.

7 Nous allons suivre partiellement les théories de Ch. Vogler et de J. Campbell sur le héros et son voyage. Voir VOGLER, Ch., *Le guide du scénariste*, Paris, Dixit, 1998 et CAMPBELL, J., *The heroes with a thousand faces*, Princeton University Press, 1968.

8 Pour les contes de fées il est plus important de faire connaître le héros ou l'héroïne à travers son contexte psychologique, historique et culturel qu'en en donnant une description détaillée de son physique. Le cinéma peut offrir les deux critères grâce au côté visuel de son code de communication sans pour autant trop y faire attention. Voir le livre de PARENT-ALTIER, D., *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997 où l'auteur consacre un chapitre à la construction du personnage dans un film.

9 Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *op. cit.*, p. 7.

10 *Ibid.*, *loc. cit.*

11 *Ibid.*, pp. 6-7.

Mais une héroïne doit agir et pour que cela se produise il faut que quelque chose d'important ait lieu. La perte de la fortune du père dérive en une nouvelle situation que la famille doit affronter. Situation qui déclenche par la suite l'abandon du monde ordinaire, ce qui lui permettra postérieurement de grandir. La pauvreté oblige la famille de travailler dans des conditions jusque là inconnues. Ils devront exercer le travail des paysans en allant à la campagne, domaine où l'action avait déjà eu lieu dans le film. Les deux soeurs refusent de s'adapter au changement, le frère aussi dans le film, devenant un véritable fainéant. Seule la Belle s'efforce de s'habituer à la situation et fait face aux problèmes:

Elle eut d'abord beaucoup de peine, car elle n'était pas accoutumée à travailler comme une servante; mais, au bout de deux mois elle devint plus forte, et la fatigue lui donna une santé parfaite. Quand elle avait fait son ouvrage, elle lisait, elle jouait du clavecin, ou bien elle chantait en filant¹².

Nouveau contraste avec ses sœurs qui s'ennuyaient «à la mort [...] se levaient à dix heures du matin, se promenaient toute la journée, et s'amusaient à regretter leurs beaux habits et les compagnies»¹³.

Ce nouvel espace —campagne et pauvreté— sert notamment à Mme Leprince de Beaumont à proposer aux jeunes filles le guide de la parfaite soumission chrétienne, ce qui implique une étape de croissance dans ce parcours initiatique envers la maturité féminine, d'après le modèle traditionnel appliqué à la femme au foyer. On lui accorde au moins une certaine éducation intellectuelle privée, mais la société en dehors du foyer lui est interdite.

Cocteau respecte grosso modo l'idée exprimée par l'auteur du conte. Les deux soeurs et le frère —ce dernier accompagné par son ami— se livrent également au plaisir de la promenade et du jeu, respectivement, en refusant d'assumer leurs responsabilités, tandis que la Belle, habillée humblement, travaille constamment à la maison et s'occupe de toute la famille. Seul un détail important à remarquer, le personnage du film n'est pas si cultivé que celui du livre. Ce n'est pas comme chez Disney, où la Belle se consacre également à lire des livres.

12 *Ibid.*, pp. 11-12.

13 *Ibid.*, p. 12.

SCHÉMA 2

	Le Conte	Le film
Les personnages	La Belle, le père, les deux sœurs, les trois frères	La Belle, le père, les deux sœurs, un frère, le prétendant de la Belle.
Le contexte physique	Une maison dans la ville (richesse) versus maison de campagne (pauvreté)	Une maison à la campagne (richesse); même maison (pauvreté)
Le contexte émotionnel	Respect de la Belle pour sa famille; jalousie des sœurs. Capacité de la Belle de s'adapter aux situations; incapacité des soeurs	Idem
Vertus et défauts	Travail, respect, culture chez la Belle face à l'insouciance des soeurs fainéants, comme les soeurs	Le personnage de la Belle n'est pas si instruit; le frère et le prétendant sont aussi des

L'ESPACE DE LA FORÊT

Un nouveau rebondissement de la situation oblige le père de quitter la maison pour aller en ville régler un procès. De retour chez lui, échoué, il doit traverser la forêt pendant la nuit. Voici le lieu mythique des contes de fées, domaine du fantastique où résident le suspense et le mystère. Cela constitue l'approche du monde extraordinaire, transition qui l'emmène au château de la Bête, qui représente dans le conte et dans le film le seuil de ce nouvel espace auquel devra s'affronter la Belle.

La description du cadre comporte le choix de l'auteur d'un vocabulaire négatif et des images et du son également sinistres de la part du réalisateur. Ce choix renforce l'idée de peur face à l'inconnu, associée aux éléments merveilleux pour définir la demeure des êtres sinistres qui peuplent cet univers: monstres comme la Bête, ogres, sorcières... Il s'y produit une combinaison d'éléments destinés à provoquer l'horreur mêlés au fantastique: «Il se perdit. Il neigeait horriblement, le vent était si grand qu'il le jeta deux fois à bas de son cheval; et la nuit étant venue, il pensa qu'il mourrait de faim ou de froid ou qu'il serait mangé par des loups»¹⁴.

Le film nous plonge aussi dans cette ambiance de ténèbres, au milieu de la forêt et de la nuit. Cocteau incorpore à la bande image des effets spéciaux

14 Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *op. cit.*, p. 17.

basés sur l'emploi de la lumière pour reproduire la tempête, le tonnerre et le vent, renforcés par la bande sonore à travers du bruitage et de la musique¹⁵.

Il faut signaler aussi l'utilisation qu'il fait de l'angle de prise de vue de la caméra: la plongée. Ce point de vue fait que le spectateur trouve le personnage petit et démuné dans un espace qui l'enferme et l'anéantit. Les plans d'ensemble et parfois les plans généraux aussi contribuent également à diminuer l'importance du personnage face à la forêt qui acquiert de cette manière un véritable rôle de protagoniste¹⁶.

Schéma 3

L'espace de la forêt	Le conte Le discours verbal: Adjectifs et adverbes servant à exprimer la grandeur et l'aspect sinistre de la forêt face à la petitesse de l'homme.	Le film Bande sonore et bande image: Utilisation du bruitage, de la lumière, plans à grande grosseur, plongée.
----------------------	--	---

LE CHÂTEAU DE LA BÊTE

Cet espace se révèle comme le monde ordinaire de l'autre personnage protagoniste, la Bête. Le conte fait allusion à la splendeur du lieu: «un grand palais qui était tout illuminé [...] une grande écurie [...] une grande salle, un bon feu et une table chargée de viandes [...] plusieurs grands appartements magnifiquement meublés [...] un bon lit...»¹⁷. Le film aussi, mais Cocteau profite de la phrase «il ne trouva personne», répétée à plusieurs reprises dans

15 Ce sont des éléments de la mise en scène dans un film. Le décor et la lumière sont ici très significatifs. Cocteau utilise le décor reconstitué pour imiter la forêt. Son travail de studio lui permet aussi un emploi adéquat de la lumière. Il joue sur l'intensité. La couleur n'a pas d'intérêt car il s'agit d'un film en noir et blanc. Ce sont par conséquent les ombres et la clarté qui définissent le but du réalisateur.

On peut consulter le travail de CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 117-182, où l'auteur nous offre une étude sur ces éléments appliquée à l'univers filmique en général.

16 Même dans les moments où la caméra se rapproche de l'acteur pour offrir des plans plus courts et nous en montrer l'expression du visage, nous nous persuadons que le hors champs continue à jouer son rôle, car on dirait que le son dépasse les limites que la caméra nous laisse voir, ce qui accentue encore plus la petitesse et la peur du personnage face aux éléments naturels. L'étude de CASSETTI, F. - DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991 peut contribuer à nous éclaircir à propos de ce sujet.

17 Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *op. cit.*, pp. 18-19.

le récit littéraire pour abonder dans la puissance des éléments magiques comme source d'inspiration. Le château de la Bête gagne de l'intérêt dans le film. Le réalisateur nous introduit dans une atmosphère onirique où les candélabres bougent au passage des personnages et s'allument tous seuls, une main sans liaison avec un corps sert du vin, une cheminée est entourée de visages qui regardent de tous les côtés.

Le temps de la description y est aussi très important. Tandis que Mme Leprince de Beaumont emploie l'ellipse ou le sommaire, Cocteau fait appel à la scène. C'est-à-dire, ce qui est considéré par l'écrivain comme une scène de transition devient pour le réalisateur un élément primordial parce que c'est à travers ces moments qu'il peut exercer la fantaisie onirique qui lui est si chère et si particulière à son style.

Par rapport au maître du logis, disons qu'il nous est présenté dans le texte et dans le film plus proche d'un animal que d'un homme et par son agressivité et par sa brutalité: «Il entendit un grand bruit et vit venir à lui une bête si horrible, qu'il fut tout prêt de s'évanouir»¹⁸. Or cette imprécision dans la description physique du monstre est remplacée dans le film par le maquillage, le déguisement et la gestuelle de l'interprète qui jouent une mission décisive dans sa caractérisation. Jean Marais, l'acteur qui incarne ce rôle, s'appuie sur le côté animal du personnage pour exprimer sa maladresse, ses instincts et ses envies incontrôlées en même temps qu'il nous offre l'aspect du désir sexuel du mâle envers la femelle, sans référent dans le conte de Mme. Leprince de Beaumont.

SCHÉMA 4

Le château de la Bête	Le conte	Le film
	Demeure seigneuriale Champ sémantique de la splendeur et la magnificence à partir de l'adjectif «grand» Contraste avec le maître du palais: laideur	Mêmes idées renforcées par la présence de l'élément magique (effets spéciaux, ressources cinématographiques et onirisme) Côté plus animal de la Bête

L'ESPACE DE L'AMOUR

Dans un cas comme dans l'autre, le livre et le film mettent en rapport ces deux protagonistes qui habitent deux espaces différents et qui se verront

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

contraints à partager un même endroit. Le personnage de la Bête doit mériter aussi sa récompense qui consiste à récupérer sa forme humaine qui lui a été enlevée par enchantement. Pour aboutir à cette situation, la Bête doit parvenir à se faire aimer par une demoiselle tout en conservant son aspect hideux. C'est-à-dire, malgré son apparence il doit conquérir le cœur d'une femme et devenir digne de son amour, entreprise qui exige un grand effort, car la seule chance d'y réussir c'est de parier sur des vertus autres que celle de la beauté physique et les apparences.

En revenant sur le personnage de la Belle qui se trouve être le candidat parfait pour terminer avec ce maléfice, dire encore qu'elle s'achemine sur le territoire de l'appel de l'aventure, moment où elle devra occuper la place du père dans le château de la Bête. Le monstre veut punir le père de la Belle parce qu'il a cueilli une rose de son jardin sans sa permission. La rose n'est en réalité qu'un symbole de la pureté inaccessible car elle est extraordinairement belle, mais entourée d'épines¹⁹. Il s'agit d'une situation menaçante qui oblige la Belle de quitter son monde ordinaire en risquant sa vie. Elle fait face à un problème sérieux qui constitue un grand défi, puisqu'elle s'expose ainsi à la mort en se sacrifiant pour son père.

Aller à la rencontre de la Bête implique se livrer à sa furie et à sa cruauté. Mais la Belle décide d'assumer ce rôle parce qu'elle se sent coupable, étant donné que c'était elle qui avait demandé à son père de lui apporter cette rose qui cause maintenant le malheur de sa famille.

L'arrivée de la Belle au château de la Bête, son irruption dans l'inconnu, est décrite à partir de deux éléments:

1. La peur justifiée de l'héroïne.
2. La présence du fantastique.

Par rapport au premier point, la Belle prend peur à la vue du monstre. C'est son apparence qu'elle juge, et cela la fait trembler: «La Belle ne put s'empêcher de frémir en voyant cette horrible figure»²⁰. Cette réaction nous montre d'elle un côté plus humain et plus logique, ce qui l'approche de la réalité et la fait plus désirable étant donné qu'il est plus facile d'imiter un héros qui a ses contraintes et ses doutes.

Dans le film elle arrive même à s'évanouir. Le conte, une fois de plus, reste sur un niveau plus enfantin, car la plus grande préoccupation de la

19 Rappelons-nous de l'allégorie de la rose dans la littérature médiévale et notamment dans le texte du *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung.

20 Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *op. cit.*, p. 37.

jeune fille c'est de croire que la Bête lui donne à manger pour la faire grossir et la manger après, idées qui sont fréquentes dans l'univers des contes de fées, mais que Cocteau a supprimées, son intention étant bien entendu très loin de cette perspective.

Le conte offre pour sa part le rêve comme instrument magique pour encourager la Belle et joue un rôle très important auprès d'elle, car l'apparition pendant le sommeil de la bonne fée détermine la Belle à redéfinir sa situation et à prendre du courage pour continuer à parcourir ce chemin de croissance. La bonne fée remplit ici la fonction attribuée au mentor: «Pendant son sommeil, la Belle vit une dame qui lui dit: Je suis contente de votre bon cœur, la Belle; la bonne action que vous faites, en donnant votre vie pour sauver celle de votre père, ne demeurera point sans récompense»²¹.

Son concours a une importance capitale dans le récit. La bonne fée se range du côté des personnages positifs. Sa contribution consiste à guider la jeune fille, à la secourir et à lui donner conseil.

Cette présence a été éliminée par le réalisateur du film. Le personnage féminin démontre sur l'écran plus de détermination, se révèle plus adulte et prend ses propres décisions. D'autre part, c'est juste à partir de ce moment que la Belle commence à se montrer plus sensible aux compliments que la Bête lui prodigue. Elle accepte les cadeaux que le prince lui offre, adoucit le ton avec lequel elle s'adresse à lui, consent à se promener avec lui dans le jardin.

Cette transformation se réaffirme à travers le langage verbal dans le conte. Les termes péjoratifs du début cèdent leur place à des expressions du type «pauvre Bête»²², «Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous [...] et je vous aime mieux avec votre figure que ceux qui, avec la figure d'homme, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat»²³, mots qui sont repris par Cocteau dans son film bien que de passage, car son but n'est pas de faire un discours moral sur les apparences comme chez Mme. Leprince de Beaumont.

La relation entre les deux protagonistes évolue dans un milieu symbolique où l'enfance, une fois dépassée, donne lieu à l'étape de formation du couple, au besoin d'amour et de constituer une nouvelle famille. Les deux personnages manifestent à cet égard le désir de contribuer définitivement à leur croissance par le biais de l'amour, car ce sera grâce à ce sentiment qu'ils

21 *Ibid.*, p. 39.

22 *Ibid.*, p. 49.

23 *Ibid.*, p. 46.

pourront l'un et l'autre atteindre leur récompense. Le monstre devient alors une bonne Bête capable de posséder de bonnes qualités; la Belle, pour sa part, accepte de bon gré son nouveau rôle et «s'habille magnifiquement pour plaire à la Bête»²⁴.

SCHÉMA 5

L'espace de l'amour	Le conte	Le film
	La peur de la Belle La présence du mentor: la bonne fée De la condescendance de la Belle à la sympathie de la Bête	La peur de la Belle Sa capacité de réaction (maturité spontanée) La féminité de la Belle: de la fille à la femme

LE JARDIN

C'est le lieu où se développe cette transformation. Cocteau l'utilise plus que Mme Leprince de Beaumont. L'idée en est simple, car le réalisateur a plus besoin d'abonder sur la nature de ce changement, tandis que l'écrivain se contente de la signaler. La coquetterie et la cajolerie prennent leur place sur l'écran. Les longues promenades, les regards pleins de sens et d'intention, l'échange de répliques et de compliments d'une part et de l'autre se succèdent fréquemment.

D'autre part, ce jardin symbolise aussi le domaine paisible et idyllique, royaume du prince vertueux qui se cache derrière le masque horrible qui lui a été imposé, côté véritable donc de la Bête, espace de métamorphose et d'espoir pour que l'ordre se rétablisse et pour que l'amour triomphe.

SCHÉMA 6

Le jardin	Le conte	Le film
	Lieu de rencontre entre les deux protagonistes. Espace de réflexion pour la Belle qui trouve le monstre plus digne malgré sa laideur	Espace naturel romantique destiné aux compliments, la coquetterie et la relation de couple

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

Mais un nouvel obstacle vient s'interposer dans le bonheur du couple. La Belle, toujours bonne fille, garde un souvenir triste de son père. Elle sait qu'il est malade parce qu'elle peut le voir à travers son miroir magique: «Elle avait vu, dans son miroir, que son père était malade du chagrin de l'avoir perdue, et elle souhaitait de le revoir»²⁵. L'élément fantastique —miroir— déclenche le désir du retour au monde ordinaire pour accomplir ses devoirs de fille. La Belle se voit forcée à vivre une situation de culpabilité et de remords, de chantage émotionnel. D'un côté, elle mourrait de douleur si elle ne voyait pas son père, mais de l'autre elle doit répondre à l'empressement de la Bête qui lui demande de lui promettre de ne jamais le quitter. Son discours traduit l'angoisse dans laquelle elle se trouve: «Ne suis-je pas bien méchante [...] de donner du chagrin à une bête qui a pour moi tant de complaisance [...] Ce n'est ni la beauté ni l'esprit d'un mari qui rendent une femme contente; c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance»²⁶. Ce retour est marqué à nouveau par le jeu du contraste dans les descriptions des deux mondes, ordinaire et extraordinaire, mais il est important de souligner que ce qui a été nommé monde extraordinaire, voire le château de la Bête, a perdu ce statut, car il s'est converti maintenant en monde ordinaire pour la Belle.

Dans sa rencontre avec sa famille²⁷, la jeune fille laisse le palais avec sa splendeur pour revenir sur la pauvreté de sa maison de campagne. Les sœurs, toujours insouciantes —le frère et l'ami aussi dans le film— envient la nouvelle situation de la sœur cadette, richement habillée. Seul le père se rétablit de son malheur et de sa maladie.

Les sœurs se constituent en véritables ennemis et mettent à l'épreuve la Belle en feignant qu'elles ont besoin d'elle et en lui demandant de rester un peu plus avec elles. La bonté de la cadette fait qu'elle remette à plus tard son retour auprès de la Bête et par conséquent elle manque à la parole donnée, ce qui coûte presque la mort de douleur au monstre.

Dans le film, il y a un autre détail important à ajouter: la jalousie de l'ami, qui comprend immédiatement que le monstre a occupé sa place dans le cœur de la Belle et que celle-ci ne lui appartiendra jamais. Cela le pousse à vouloir aller à la rencontre de la Bête pour lui enlever son trésor et lui causer la mort.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ Le passage physique d'un espace à l'autre mérite d'être commenté, car il relève du domaine du fantastique. Une bague dans le conte; un gant dans le film permettent à la Belle de se déplacer d'un lieu à l'autre rapidement.

Le conte pour sa part est centré sur l'envie des sœurs, car n'oublions pas que la leçon de morale était destinée aux jeunes filles.

Le voyage de la Belle atteint à ce point la dernière étape, représentée par la maturité féminine. Elle déclare son amour pour la Bête. Les forces hostiles, constituées par les sœurs et par l'ami aussi dans le cas du film ne triomphent pas, dû à la grandeur des sentiments de la Belle. Cette déclaration d'amour suppose l'accomplissement de l'épreuve suprême, le défi auquel elle s'est livrée constamment disparaît car elle a appris la véritable valeur des êtres humains. La Belle et la Bête, celle-ci ayant réussi aussi à se faire aimer, sont maintenant dignes de la meilleure des récompenses. L'une obtient le mari parfait; l'autre, récupère sa forme humaine et se fait accompagner par la femme idéale. Le mariage heureux met le point final à cette aventure et comporte un nouveau déplacement vers un autre monde extraordinaire: le royaume du prince, auquel on accède par l'intermédiaire de la magie:

- En présence de la bonne fée, dans le conte, qui s'érige en protagoniste et qui est chargée d'accorder le prix à ceux qui le méritent:

Dans le moment, la fée donna un coup de baguette qui transporta tous ceux qui étaient dans cette salle dans le royaume du prince. Ses sujets le virent avec joie et il épousa la Belle, qui vécut avec lui fort longtemps et dans un bonheur parfait, parce qu'il était fondé sur la vertu²⁸.

- Sans témoins dans le film, car Cocteau octroie le pouvoir magique au prince, qui a adopté non pas seulement une forme humaine, mais celle de l'ancien prétendant de la Belle, qui, en revanche, a été puni avec la mort.

SCHÉMA 7

L'espace de l'amour	Le conte	Le film
	Les bonnes actions versu le sentiment de l'amour Les obstacles face à l'amour: les ennemis du sentiment L'intervention de la bonne fée: la récompense	Des compliments à la promesse d'amour Naissance d'un nouveau sentiment et forteresse individuelle face aux ennemis de l'amour

28 Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *op. cit.*, p.71.

Reste à voir, pour terminer, l'espace accordé au châtement des sœurs. Seul l'auteur du livre s'en occupe. Pour compléter son catéchisme, il faut observer que s'il existe une récompense pour ceux qui on été sages, il y a aussi une punition pour ceux qui ne l'ont pas été: «Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d'autre peine que d'être témoins de son bonheur»²⁹. Le film se centre sur la punition du prétendant qui a voulu s'emparer de la richesse de la Bête et la détruire. Cette tentative infâme est punie avec la mort et postérieurement avec la métamorphose de la Belle qui reprend l'apparence du prétendant et de celui-ci qui en acquiert la sienne.

L'ordre complètement rétabli et le voyage de l'héroïne arrivé à sa fin, ce monde extraordinaire correspondant au royaume du prince devient récompense et élixir, car il soigne la famille et lui restitue son milieu d'origine, sauf pour ceux qui ne l'ont pas mérité. Or ce monde qualifié d'extraordinaire sera considéré par la suite monde ordinaire, ce qui prouve que dans les contes de fées il existe des rythmes prévus et que l'histoire de ces déplacements de lieux est fondée sur la présence de l'imaginaire et du fantastique en fonction d'une série de règles prévisibles. Pour conclure, il faudrait revenir sur le sujet de l'adaptation du littéraire au filmique pour remarquer le respect de Cocteau pour son modèle dans l'essentiel, mais en même temps, pour lui accorder son originalité à l'heure d'aborder la relation entre les deux protagonistes et l'emploi qu'il fait des éléments magiques, preuve incontestable de son talent artistique et de la plasticité des images qu'il nous offre.

SCHÉMA 8

L'espace de la récompense et de la punition	Le conte	Le film
	Le mariage et le monde extraordinaire (royaume princier) comme récompense Châtiment de l'envie Importance de la bonne fée comme exécuter des prix et des punitions	Importance de la récompense et de la magie (métamorphose) sans liaison avec la bonne fée. Punition de l'avarice et de la jalousie du prétendant

²⁹ *Ibid.*, p. 70.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CAMPBELL, J., *The heros with a thousand faces*, Princeton University Press, 1968.
- CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CASETTI, F. - DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GARCÍA, A., *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion, 1990.
- JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Mme. LEPRINCE DE BEAUMONT, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, 1983.
- PARENT-ALTIER, D., *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997.
- VANOYE, F. - GOLIOT-LÉTÉ, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.
- VOGLER, CH., *Le guide du scénariste*, Paris, Dixit, 1998.

ESPACIOS VIRTUALES PARA EL APRENDIZAJE DEL FRANCÉS

MERCEDES SANZ GIL
Universitat Jaume I

INTRODUCCIÓN

En prácticamente dos décadas, los ordenadores han pasado de ser unas máquinas que sólo servían para hacer grandes cálculos y que debían ser manejadas por expertos a ser consideradas casi un electrodoméstico. Los jóvenes que han crecido junto a estas tecnologías las han asimilado al igual que otras que encuentran en sus hogares, la televisión, el teléfono, el microondas, etc. Lo que para algunas generaciones es nuevo, para las más jóvenes forma parte de su escenario cotidiano y llega a resultar invisible¹.

Esta es una realidad que no debemos obviar quienes nos consideramos formadores, y, de una manera u otra, parte activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los actores protagonistas de las próximas décadas.

Estructuramos la presente comunicación en cinco apartados. En primer lugar definimos y presentamos unas observaciones a propósito del término virtual, definiciones que nos llevarán a determinar diferentes espacios de aprendizaje en relación con la mayor o menor utilización de los recursos tecnológicos, tras señalar una serie de habilidades y competencias que será necesario desarrollar en los nuevos espacios virtuales de aprendizaje. Internet, como espacio virtual para el aprendizaje del FLE nos ofrece diferentes posibilidades que recogemos en el apartado cuatro, y finalmente, analizamos un espacio virtual textual para el aprendizaje del francés.

1 Cf. ADELL, J., «Tendencias en educación en la sociedad de las tecnologías de la información», in *EDUTEC*, nº 7, 1977, <http://www.uib.es/depart/gte/revelec.html>, (02/05/03).

A PROPÓSITO DE VIRTUAL

El término *virtual* procede del latín medieval *virtualis*, derivado a su vez de *virtus*, que significa fuerza, poder. En la filosofía escolástica, es virtual lo que existe en potencia y no en acto².

Algo lejos de esta definición queda el uso actual de este término. El adjetivo *virtual* se atribuye a algo posible, que existe en apariencia, potencialmente, pero que no es real. Este término es de uso corriente en el ámbito de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones para denominar dispositivos o funciones de simulación, que no existen materialmente sino numéricamente.

Por extensión, se emplea, y actualmente se identifica casi exclusivamente, con todo tipo de conceptos, actores, acciones y aplicaciones relacionadas con Internet y/o el ciberespacio, independientemente de si son reales o virtuales. En el lenguaje cotidiano solemos oponer virtual a real, sin embargo, lo virtual es aquello que posee las mismas características y efectos que los objetos o situaciones reales que representa. Pongamos un ejemplo: el caso de la expresión *aprendizaje virtual*, de uso corriente para referirnos al aprendizaje que un individuo realiza a través de la red. Lo identificamos de esta manera por oposición al aprendizaje convencional, por algunos llamado real, en el que la persona que aprende y la que enseña se encuentran en un mismo espacio físico. Sin embargo, en ambos casos el aprendizaje no se deduce del entorno de la situación; en ambos casos, el aprendizaje, si éste se produce, siempre será real y no virtual. O también la expresión *biblioteca virtual*; una biblioteca es un conjunto ordenado de un número considerable de libros. Cuando se habla de biblioteca virtual es para referirse al conjunto de obras, que componen esos libros en el espacio físico, también ordenadas, a las que se les ha dado forma numérica.

Son innumerables las expresiones que hemos encontrado en todas las lenguas con el adjetivo *virtual*, siempre relacionado con la red. En el terreno educativo se manejan términos como: profesor virtual, clase virtual, campus virtual, enseñanza virtual, docencia virtual, tutor virtual, aprendizaje virtual, aula virtual, Universidad virtual, etc. En ámbito general es habitual encontrar: espacio virtual, realidad virtual, banca virtual, entorno virtual, amigo virtual, relación virtual, visita virtual, librería virtual, biblioteca virtual, museo virtual, oficina virtual, compañía virtual, comunidad virtual, tienda virtual, etc. Encontramos en francés términos equivalentes: *professeur ou*

2 Cf. LÉVY, P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1988, p. 13.

tuteur virtuel, classe virtuelle, campus virtuel, enseignement virtuel, apprentissage virtuel, environnement virtuel, communauté virtuelle, réalité virtuelle, bibliothèque virtuelle, visite virtuelle, musée virtuel, etc.

De entre todas ellas, dedicamos unas líneas a la expresión *realidad virtual o réalité virtuelle*, por identificarse con dos conceptos que creemos que subyacen en el pensamiento del individuo que utiliza cualquier término calificado de virtual, por un lado, la intangibilidad inherente a la red y por otro, la voluntad de reproducir la realidad. Según Burdea y Coiffet³, la realidad virtual es una simulación por ordenador en la cual, el grafismo utilizado trata de crear un mundo que parezca real, con la representación de escenas e imágenes de objetos que tienen un referente directo en la vida real, y por lo tanto, reconocibles por cualquier individuo.

La definición de Burdea y Coiffet nos sirve para entender la mayoría de propuestas de aprendizaje calificadas como espacios virtuales, como veremos más adelante.

El mundo virtual representa las informaciones en un espacio continuo que toma como referencia la posición del usuario (un videojuego puede ser un ejemplo de mundo virtual). La representación de las informaciones a través de imágenes y sonidos perfectamente sincronizados, en ocasiones complementadas con textos que amplían las informaciones, así como la posibilidad de interactuar con los elementos, permiten captar el fenómeno que se está representando de una manera parecida a la realidad. En estos entornos, el usuario parece estar inmerso en el escenario representado de modo virtual y puede desenvolverse en él como si se tratara de un espacio real⁴.

ESPACIOS VIRTUALES EN EL APRENDIZAJE

Los procesos de enseñanza-aprendizaje se desarrollan normalmente en un doble espacio: el espacio físico y el espacio personal interno. En efecto, por un lado, en el espacio físico la persona interactúa con el entorno material y humano compartiendo dicho espacio con el resto de sujetos, y por otro lado, en el espacio personal interno el individuo interioriza las nuevas experiencias del mundo exterior y las contrasta con otras anteriores para crear así un nuevo aprendizaje.

3 Cf. BURDEA, G. - COIFFET, P., *La réalité virtuelle*, Paris, Hermès, 1993, p. 4.

4 Cf. ESTEBANELL, M., «El espacio virtual, el tercer espacio», in *Quaderns digitals*, nº 28, *Monográfico Nuevas Tecnologías*, 2003, <http://www.quadernsdigitals.net>, (02/05/03).

Estos dos espacios se identifican con los espacios de la enseñanza y del aprendizaje respectivamente. La enseñanza se produce desde fuera del individuo de manera más o menos colectiva, el aprendizaje, por el contrario, es un proceso interno, individual y personal⁵.

La introducción en los últimos años de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación en ámbitos educativos, hace que nos encontremos ante lo que algunos han llamado el tercer espacio educativo⁶: Internet, un espacio virtual que configura por sí mismo una situación de enseñanza-aprendizaje distinta del marco habitual.

La siguiente reflexión de Richerich sobre los espacios y tiempos de la enseñanza y del aprendizaje nos dan la clave de esa nueva situación de enseñanza-aprendizaje que se atribuye en la actualidad a la utilización de Internet para la formación, es decir la situación de autoformación, de autoenseñanza, de autodidaxia, en definitiva de aprendizaje en autonomía:

L'espace temps d'enseignement est fermé [...] En revanche, l'espace-temps d'apprentissage est ouvert [...] L'espace-temps d'auto-enseignement est également ouvert, c'est à dire qu'un apprenant en autodidaxie peut le faire n'importe où, n'importe quand [...] c'est dans la mesure où l'apprenant gagne ses savoirs et pouvoirs que l'enseignant doit accepter de les perdre. Et le terme de gagner me paraît particulièrement indiqué dans mes réflexions sur l'espace-temps: gagner dans le sens d'acquérir, obtenir; gagner du terrain⁷.

Por una parte, cambiar una cultura de enseñanza por una cultura del aprendizaje y de la enseñanza-aprendizaje implica un cambio en los papeles del profesor y del estudiante. El estudiante debe ir asumiendo que él es el máximo responsable del proceso de aprendizaje y, en este sentido, a nadie sino a él compete tomar las decisiones que habrán de ir orientando dicho proceso. Por su parte el profesor debe jugar el papel de asesor y guía, como experto en la enseñanza-aprendizaje de lenguas, sin que esto suponga asumir responsabilidades acerca del aprendizaje que sólo corresponden al protago-

5 Hemos de precisar, que al hablar de aprendizaje en este contexto nos referimos al proceso interno de construcción de conocimientos, adquisición, diferente de las actividades de aprendizaje que son observables desde el exterior.

6 Cf. ESTEBANELL, M., *op. cit.*

7 RICHTERICH, R., «Didactique, temps, espace, et... lexique», in *Le Français dans le monde*, n° 268, Paris, 1994, pp. 39, 41.

nista del mismo: el estudiante. Este cambio de papeles exige necesariamente un proceso de aprendizaje o de formación a la autonomía⁸.

Por otra parte, en la actualidad, autonomía y tecnologías educativas, son dos conceptos que suelen aparecer asociados. Si bien no es totalmente acertada esta asociación, sí es cierto que comparten muchos de los principios que los definen. Como dice Richterich⁹, aprender en autonomía y/o con soportes tecnológicos, añadimos, no depende de un tiempo o de un espacio determinados, puede realizarse en cualquier momento, en cualquier lugar, su espacio-tiempo es abierto.

En el nuevo espacio de enseñanza-aprendizaje, el escenario cambia, no los actores que siguen siendo profesor y estudiante. En entornos presenciales de formación, como decía Richterich nos situamos en un espacio cerrado (el aula), utilizando los materiales habituales (libros, pizarra, blocs de notas, mesas, sillas, etc.) y con procesos de comunicación cara a cara. Cuando hablamos de espacios virtuales de formación, debemos tomar necesariamente otros referentes¹⁰. En este espacio de comunicación cambia el tipo de materiales y de recursos, diseñados y desarrollados para facilitar y optimizar el proceso de aprendizaje, ya que se basan en técnicas de comunicación mediadas por ordenador. Cambia, también, la manera de acceder a la información, ya que las fuentes documentales a las que se puede tener acceso superan las barreras geográficas del entorno habitual, de las aulas. De esta manera, se amplía notablemente el radio de actuación, pero a la vez, el enorme volumen de datos al que se puede acudir hace más imprescindible el desarrollo de capacidades eficaces de búsqueda y selección de la información, de las que hablaremos más tarde.

Hasta la aparición de Internet, la introducción de los ordenadores en las aulas podía ofrecer posibilidades de interacción que podían ser conocidas y planificadas por el profesorado. La conexión a la red puede, sin embargo, conducir hacia caminos no siempre predecibles ni controlables generando ciertas dudas o reticencias a la hora de plantear su introducción en las aulas.

8 Cf. VILLANUEVA, M.L., «Los estilos de aprendizaje entre los retos de la Europa multilingüe», in MIQUEL, L. - SANS, N. (coord.), *Didáctica del español como lengua extranjera*, Actilibre, col. «Cuadernos del tiempo libre, colección Expolingua», 2002, p. 254.

9 Cf. RICHTERICH, R., *op. cit.*

10 GISBERT, M. et alrii, «Entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje: el proyecto GETZ», in *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 1998, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/evea.htm>, (02/05/03)

Convertida en una fuente casi inagotable de recursos, Internet se ofrece al profesor de francés como una valiosísima herramienta para cuya eficaz utilización, como ocurre con cualquier herramienta, es necesario conocer su manual de uso, y este manual de uso revela la necesidad de que los profesores desarrollen estrategias y competencias que podían obviarse en un enfoque tradicional de la clase presencial.

El carácter autónomo que en gran medida se le atribuye a este entorno parece requerir, más que ningún otro, de un buen conocimiento de los propios recursos para poderlos aprovechar adecuadamente sacando de ellos el máximo provecho.

En efecto, en el aprendizaje mediado por las tecnologías encontramos que muchas veces se confunde el medio con el fin, considerando éstas como mero recipiente o depósitos de la información que pueden ser «vacíados» en el usuario¹¹, descuidando las posibilidades que ofrecen para ser empleadas en los procesos de aprendizaje como herramientas para la creación de soluciones reales, para la comunicación, la negociación, y la investigación de nuevas informaciones, en definitiva, para la construcción de conocimiento.

Esta infrautilización del medio, se debe en muchas ocasiones, por un lado, a una carencia de alfabetización tecnológica en el manejo del sistema y del soporte, y por otro lado, a una falta de preparación y entrenamiento de los usuarios en el desarrollo de estrategias de búsqueda, de gestión y de tratamiento de la información, principalmente, que se revelan imprescindibles en la utilización de los nuevos recursos. Será necesario, por tanto, adquirir ciertos conocimientos y desarrollar ciertas habilidades específicas derivadas del propio medio, para poder hacer un uso en autonomía. Señalamos algunas de ellas:

- a) Planificar el proceso de búsqueda. Es necesario que el aprendiz conozca en un nivel no técnico qué es Internet y cómo organiza la información, cómo se lee una dirección de Internet, cuáles son las características de los sitios, así como las herramientas que ofrecen los buscadores, para poder planificar adecuadamente su búsqueda.
- b) Seleccionar los materiales con criterios de relevancia y de pertinencia. No se trata sólo de encontrar y leer lo que se encuentra, sino valorarlos y utilizarlos o rechazarlos en función de los objetivos que se quieran alcanzar.

11 MAROTTA, R., «Martillos para construir el conocimiento», in *Revista en.red.ando*, nº 362, 2003, <http://enredando.com>, (02/05/03).

- c) Globalizar y contextualizar dentro del propio hiperdocumento, ayudado por los puntos de referencia, por los mecanismos de localización que ofrezcan los sistemas (iconos, mapas, guías, etc.).
- d) Relacionar y asociar los contenidos realizando conexiones propias entre los hallazgos para poder sacar partido a la navegación hipertextual.
- e) Gestionar la información con criterios propios, organizarla y guardarla para poder tratarla posteriormente.
- f) Jerarquizar la información, categorizarla y ponerle etiquetas, ello implica el desarrollo de un metalenguaje y de la capacidad de abstracción.
- g) Desarrollar el sentido crítico sobre la información que se ofrece formulándose preguntas sobre lo que se encuentra y lo que no se encuentra, realizando comparaciones y creando opiniones sobre la credibilidad y fiabilidad de los contenidos y de quienes los han creado.

CONTEXTOS EDUCATIVOS DE APRENDIZAJE

A lo largo de los últimos 10 años, con la introducción en los contextos educativos de las tecnologías informáticas en un primer momento y de las tecnologías de la información y de la comunicación más tarde, presenciamos una diversificación en las situaciones de enseñanza-aprendizaje de lenguas, marcadas por el aprovechamiento y uso, en mayor o menor medida, de la investigación tecnológica del momento. En efecto, la didáctica de las lenguas ha tratado a lo largo de su historia de incorporar en sus programas docentes los recursos tecnológicos de última generación, siempre con la firme intención de mejorar la práctica docente, de motivar al alumnado, que no siempre es consciente de la importancia y el valor de aprender lenguas, y de obtener mejores resultados.

Así pues, podemos señalar cuatro espacios con características diferentes donde se desarrollan los procesos de enseñanza-aprendizaje relacionados con la utilización de las diversas tecnologías a las que hemos aludido. En estas cuatro situaciones los tres elementos fundamentales del proceso de enseñanza-aprendizaje, profesor, estudiante y recursos, adquieren protagonismos diferentes:

- a) En primer lugar, tenemos el espacio de la clase tradicional, entendida ésta como la situación en la que el profesor se encuentra frente a sus alumnos en un espacio físico concreto, el aula, en el que él es

quien controla la situación: diseña los programas, planifica las sesiones, busca las informaciones (teóricas y prácticas) y recursos necesarios (recursos siempre al margen de las tecnologías) y evalúa el trabajo de sus estudiantes. El único papel activo en las decisiones que se han de tomar en el proceso de enseñanza-aprendizaje es el del profesor, éste se situaría en el vértice superior de este triángulo de relaciones, los recursos se ponen a su disposición y los estudiantes, por su parte, se limitan a asumir las propuestas de quien «ejerce el poder y posee el saber».

- b) La segunda situación es similar a la primera en cuanto al espacio físico y al protagonismo principal, pero en ésta, se cuenta en la práctica docente además de los anteriores, con los recursos tecnológicos. En efecto, el profesor es quien decide qué y de qué manera se va a trabajar y también decide con qué. Entre los recursos que escoge podemos encontrar diferentes programas informáticos con conexión o no a la red. El profesor decide el momento en que se van a utilizar y con qué objetivo de aprendizaje. Hasta aquí, poco cambia con respecto al primer modelo, sin embargo desde el momento en que el estudiante empieza a utilizar estas herramientas, es llamado a desarrollar ciertos protagonismos. Independientemente de que estos programas sean más o menos dirigidos, siempre ofrecerán la posibilidad de elegir: tipo de actividad, de recorrido, de documento, según el programa, y generalmente también ofrecen una evaluación inmediata de los resultados. Al utilizar estos sistemas, el profesor va cediendo saberes y poderes, como decía Richterich, al aprendiz. El vértice del triángulo albergaría tanto al profesor como al estudiante en función de los recursos utilizados. Aludiendo a los tres espacios mencionados anteriormente, el aprendizaje que se deriva de estas dos situaciones conjuga el espacio físico con el intrapersonal. El espacio virtual que podría venir de la mano de los programas asociados a Internet es una mera excusa dentro de un programa ya establecido y en el que ocupa un mínimo espacio.
- c) Una tercera situación la encontramos en las numerosas propuestas globales o parciales de aprendizaje de lenguas que nos ofrece la red. En esta situación los papeles protagonistas alteran su orden. Es el aprendiz quien diseña su plan de trabajo, planifica las sesiones y decide qué recurso utilizar, qué actividades, cuándo y cómo. De la misma manera decide cuándo necesita la ayuda del profesor. Éste ya no ejerce todo el poder ni posee todo el conocimiento, sino que

se convierte en facilitador de la labor de aprendizaje en un nuevo espacio. En este modelo ya podríamos hablar de situación de enseñanza-aprendizaje que tiene lugar en el espacio intrapersonal y en el espacio virtual predominantemente, si entendemos la atribución de *virtual* a partir de la acepción a la que aludíamos en el primer apartado: es virtual todo lo relacionado con Internet y con el ciberespacio. La cualidad de virtual le viene dada únicamente por el medio, ya que en muchas ocasiones, se utiliza este espacio como un simple escenario de difusión de los documentos tradicionales de un profesor y no como un escenario educativo radicalmente nuevo caracterizado por la representación virtual del proceso de enseñanza-aprendizaje.

- d) Finalmente, el cuarto modelo se refiere a la tendencia que se empieza a desarrollar en la actualidad, de utilizar el ciberespacio como nuevo escenario para desarrollar actividades educativas y de aprendizaje. Aunque esta tendencia no está generalizada en la mayoría de las propuestas, se están creando espacios virtuales destinados a la formación. Estos espacios virtuales se caracterizan por ofrecer opciones semejantes a las que se pueden encontrar en las aulas o centros docentes, en los que se requiere una presencia física. Su ubicación se halla sin embargo en uno o varios ordenadores de los cuales no es necesario conocer su ubicación real, tan sólo interesa saber los servicios que ofrecen y el modo de acceder a través de la red. Esta situación recoge la definición de Burdea y Coiffet¹² a la que hemos hecho referencia anteriormente. Esta virtualización del espacio sitúa al aprendiz en los tres espacios aludidos; el espacio físico en el que el aprendiz experimenta de manera real y al que hace referencia el proceso de virtualización, el espacio virtual que simula los procesos que se producen en la vida real y el espacio intrapersonal, necesario en todo proceso de aprendizaje, en el cual el sujeto interioriza lo que recibe de los otros dos espacios, lo analiza, lo contrasta con lo adquirido previamente, y si lo cree oportuno lo asimila.

Tal y como afirma Estebanell¹³ es imposible comparar el beneficio que pueda aportar el espacio físico y el espacio virtual al espacio personal de cada sujeto, ya que ello dependerá de sus expectativas y del tipo de pro-

12 Cf. BURDEA, G. - COIFFET, P., *op. cit.*

13 Cf. ESTEBANELL, M., *op. cit.*

puestas y experiencias que uno y otro puedan canalizar hacia él. Probablemente la mejor alternativa sea aquella capaz de conjugar la interacción que se pueda producir en los tres espacios. Tener acceso a una aula virtual que permita disponer de todas las posibilidades que ofrece la red (información, experimentación simulada, comunicación rápida y eficaz, etc.) que exija contrastarlas con experiencias del mundo real y que motive para reflexionar acerca de todo ello. De este modo se podrá ir elaborando nuevo saber que ayude a madurar el aprendizaje.

INTERNET COMO ESPACIO VIRTUAL PARA EL APRENDIZAJE DEL FLE

Querer enumerar de manera exhaustiva cuáles podrían ser las diversas posibilidades que ofrece la web para la enseñanza-aprendizaje de lenguas en general y enseñanza-aprendizaje del FLE en particular, sería tan vasto como querer nombrar las ventajas del libro. No obstante, osaremos mencionar ciertas especificidades y posibles y factibles aplicaciones pedagógicas:

- a) Internet da acceso a un volumen de información casi ilimitado. «Biblioteca universal de la información», lo definen unos, «enciclopedia de enciclopedias», lo califican otros. Lo que es cierto, es que sería un error no utilizarlo como *fuerza de información* y de documentación, como complemento de los recursos tradicionales en soporte papel como apoyo de las clases y de las actividades de enseñanza y de aprendizaje, en general.
- b) Favorece la *comunicación auténtica interpersonal* oral y escrita. Gracias al correo electrónico, por un lado, los profesores pueden estar en contacto con otros colegas y expertos y así intercambiar información que beneficie su docencia. Por otro lado, los estudiantes pueden comunicarse con otros estudiantes de la misma lengua. Existen sitios gratuitos que favorecen el contacto entre estudiantes para mantener correspondencia¹⁴, o gestionan el contacto para un aprendizaje autónomo en modo tandem¹⁵. Los «chats» y los

14 Por ejemplo: *Trouver un partenaire*: <http://cui.free.fr/fr/index.php3>. Este sitio tiene como finalidad, poner en relación personas que quieran mantener correspondencia con otras según los rasgos solicitados: edad, sexo, país, aficiones, ocupación, etc.

15 Por ejemplo: *Communiquer en tandem*: <http://tandem.ac-rouen.fr/index.html>. Es un proyecto internacional que pretende poner en contacto a dos personas o colectivos que aprenden lenguas diferentes, a través del teléfono, correo electrónico u otro medio. Uno aprende la lengua del otro, y viceversa, del mismo modo juegan el papel de profesor de manera alterna. Se trata de un buen sistema que favorece el desarrollo de estrategias metacognitivas y metalingüísticas imprescindibles para hacerse entender por su partenaire.

foros de discusión son excelentes espacios de comunicación e intercambio de ideas muy aceptados entre los estudiantes, ya que ven en ellos una puesta en práctica directa e inmediata de lo que han aprendido en lengua extranjera. En cuanto a la comunicación oral, los salones de charla virtuales, ofrecen espacios a la carta donde poder hablar con usuarios de otros países casi cara a cara con un mínimo equipamiento adicional: micrófono, auricular y videocámara digital.

- c) Internet es un contexto que podría ser caracterizado como auténtico por su origen, ya que las informaciones son producidas y presentadas en un entorno exterior a la clase de lenguas y con una finalidad diferente de la enseñanza o la práctica de las lenguas. Parece evidente que el material que se encuentra en Internet es auténtico y constituye en sí mismo un estímulo; existe igualmente otro factor, generalmente subestimado en beneficio de los contenidos lingüísticos, pero muy importante en el aprendizaje de una lengua extranjera, que es la *sensibilización intercultural*. Los estudiantes que trabajen con Internet estarán necesariamente en contacto con aspectos de culturas diferentes, familiarizándose así con la manera de pensar de otras gentes, de otras regiones y países del mundo. Esta comunicación tendrá importantes consecuencias en la manera en que aprehenderán otras lenguas y culturas.
- d) Derivada de las aplicaciones anteriores, encontramos la posibilidad de realizar *actividades colaborativas* y trabajos en equipo, que favorecen la estimulación y la motivación de los estudiantes. Se proponen tareas más complejas que se tendrán que resolver explotando las diversas aplicaciones de Internet, y con distribución de subtareas entre los miembros del grupo. La resolución de la tarea no será la suma de todas las subtareas sino la integración de todas ellas en el proyecto común. Como ejemplos de trabajos en equipo señalaremos: las simulaciones, desafíos, concursos, juegos colectivos, participación en una acción social, etc.
- e) En un nivel superior de implicación al de las aplicaciones precedentes, encontramos lo que podríamos llamar la *publicación en Internet* de las actividades prácticas que realizan los estudiantes, desde la búsqueda documental y recogida de información, la colaboración en una publicación periódica, colectiva, la participación en la elaboración de un sitio, la publicación de una tarea, hasta llegar incluso a crear su propia página web. De esta manera, el estudiante evidencia las especificidades de la publicación electrónica. En

efecto, esta exigencia de estructuración y presentación del trabajo según las especificidades de las publicaciones electrónicas, trae consigo la necesidad de construir nuevos marcos cognitivos de carácter asociativo y jerárquico que tengan en cuenta la organización de la información con diferentes recursos: sonido, imagen, texto, animaciones, el lenguaje, los enlaces hipertextuales, la manipulación e integración de ficheros, etc.

Esta aplicación se revela como muy completa e interesante desde el punto de vista de los estudios sobre la construcción del conocimiento, que sostienen que, una persona se acuerda del 5% de lo que escucha, 18% de lo que lee, 80% de lo que hace y 90% de lo que explica. Por lo tanto, un estudiante, con la producción de sus trabajos, se hallaría en un nivel de aprendizaje entre el 80% por lo que hace y el 90% por la manera en que ha de presentar la información para que sea comprendida.

- f) Finalmente Internet favorece el aprendizaje individualizado y el *autoaprendizaje asistido* ofreciendo la posibilidad de poder llevar a cabo las aplicaciones mencionadas anteriormente, siempre y cuando se realice según un proceso centrado en el desarrollo de su autonomía intelectual. Es la etapa en la que el estudiante se convierte en «ciudadano de Internet»¹⁶, capaz de crear sus propios contactos, de escoger su información, de utilizar los recursos numéricos para su aprendizaje, de publicar sus propios documentos, etc. En este sentido se están desarrollando en la actualidad sistemas de aprendizaje de lenguas, que intentan formar en esta capacidad de integrar el uso de recursos Internet en un plan personal de aprendizaje orientado a la formación a la autonomía, nos referimos concretamente al proyecto de investigación SMAIL¹⁷.

MUNDOS VIRTUALES TEXTUALES: LOS MUD o MOO

No podemos terminar sin mencionar el interés pedagógico para el aprendizaje de lenguas de los llamados mundos virtuales textuales, los MUD¹⁸ o

16 Cf. HELLOUIN, V., *Internet: Nouveaux Horizons pour la Formation*. Rapport de Synthèse, 1999, <http://www.centre-inffo.fr>, (02/05/03).

17 SMAIL (Sistema Multimedia de Autoaprendizaje Interactivo de Lenguas), proyecto I+D del Ministerio de Ciencia y Tecnología, código TIC2000-1182, desarrollado por el grupo de investigación GIAPEL de la Universitat Jaume I de Castellón.

18 El acrónimo MUD significó en un primer momento Multi User Dungeon, asociado con el tipo de entornos de juegos de rol y posteriormente Multi User Dimension, cuando apa-

MOO. Se trata de entornos virtuales de colaboración basados en texto, en los que participan varios usuarios, actuando e interactuando unos con otros, a modo de juegos de rol. Existen numerosos MOO creados para el aprendizaje del inglés, sin embargo sólo existe uno, salvo error, para el aprendizaje del francés¹⁹, gestionado por la universidad americana de Missouri-St. Louis.

Desde el momento en que el usuario entra en un MOO se encuentra ya enfrentado al texto, se le pide que se describa y describa el lugar en el que se encuentra. Se le propone que lea el manual de uso y el listado de normas de correcto comportamiento. El usuario deberá conocer un lenguaje de programación simple, que se lo proporciona el sistema, a modo de comandos que necesitará utilizar para avanzar en el programa, anotamos algunos de ellos:

- «help»: Imprime à l'écran la première page de l'aide du MOO.
- «@qui»: Imprime à l'écran la liste des joueurs connectés.
- «r*egarde»: Donne la description de la location dans laquelle se trouve le joueur.
- «r*egarde [objet]»: Donne la description de l'objet spécifié.
- «renre»: Renvoie le joueur dans son «chez lui»; les nouveaux joueurs seront envoyés à Châtelet (dans l'hypothèse ou vous vous perdrez dans Paris!).
- «@va [location]»: Téléporte le joueur dans la pièce spécifiée.
- «@join [joueur]»: Téléporte le joueur auprès de la personne spécifiée.
- «@gare»: Téléporte le joueur dans la station de train la plus proche.
- «@quitte»: Déconnecte le joueur (vous-même) du MOO.
- «wh*isper [texte] to [player]»: Envois du texte à une seule personne choisie dans la même pièce.

El tema con el que se abre este MOO es una visita por Paris a partir de la estación de metro de Châtelet:

Ah, le métro de Paris! Tout le monde arrive et repart en même temps. De nouveaux visages apparaissent à chaque arrêt de wagon. Vous vous promenez dans les dédales du métro, un billet bleu magnétique à la main, en vous demandant où aller.

recen MUD dedicados a otras temáticas. Los MOO son MUD, «Multi Objets Orientés», ya que permiten a los usuarios construir, con un lenguaje de programación simple nuevos lugares y objetos con propiedades bien definidas (Mangenot, 1999).

19 Le MOO français: <http://admiral.umsl.edu:7779>

Vous voyez tout en marchant plusieurs affiches pointant vers le «kiosque touristique». Si vous êtes nouveau dans ce Paris virtuel, il serait bon d'aller vous y renseigner sur les diverses commandes possibles (écrivez simplement 'kiosque'). Vous remarquez par ailleurs plusieurs bouches de sortie menant sur la rue de Rivoli.

Vous décidez pour le moment de vous reposer un peu dans la place centrale du métro: un grand carré soigneusement aménagé au milieu du complexe où plusieurs personnes traînent et bavardent.

A partir de esta situación inicial se ofrece la posibilidad de acceder a diferentes salidas (la rue de Rivoli, un puesto de información turística, una sala de juegos) y a diferentes objetos que se supone que se ven (una papelería, un cajero automático, un reloj). Cada uno de ellos remitirá a su vez a unos nuevos. El usuario, escribiendo los comandos, puede obtener información sobre los lugares, objetos, personas conectadas y puede crear nuevos enlaces a nuevos lugares, objetos, así como decidir hablar con otros usuarios.

Muchos autores subrayan el interés pedagógico de estos espacios por varios motivos; por un lado, por su dimensión comunicativa, lúdica y social, ya que el usuario del MOO tiene que adaptar en cierta manera sus comportamientos virtuales (acciones, enunciados, descripciones) a las costumbres del tipo de comunidad en la que ha entrado, lo cual le obligará a desarrollar una cierta flexibilidad social y verbal que puede trasladarse a contextos no virtuales; por otro lado, ofrecen la posibilidad de una práctica directa de la lengua escrita, tanto en comprensión como en expresión, y el hecho de asignarse una identidad ficticia contribuye en ocasiones a desbloquear la palabra desdramatizando en miedo al error.

Estas ventajas pedagógicas en cuanto al aprendizaje de la lengua han de ser, no obstante, relativizadas. Es necesario hacer una distinción entre el aprendizaje del francés como lengua materna y como lengua extranjera, ya que si bien los escritos (de interfaz y de normas de uso entre otros) que ofrece el sistema están redactados por los responsables del entorno y no presentan generalmente errores lingüísticos, no ocurre lo mismo con los escritos de los usuarios. Hay que tener en cuenta, por tanto, que un aprendiz principiante, que no es capaz de detectar esos errores puede ser conducido a su vez a cometerlos él mismo, simplemente por efecto de imitación.

Por otro lado, la interfaz exclusivamente textual de los orígenes de los MOO no favorece la comprensión a aprendices de niveles bajos y desaprovecha las ventajas que ofrece el estar ubicado en un espacio hipermedia. El MOO francés ha empezado a incorporar recientemente, en una segunda ven-

tana, paralela a la del texto, elementos multimedia que ilustran los diferentes recorridos y opciones, y que facilitan la comprensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELL, J., «Tendencias en educación en la sociedad de las tecnologías de la información», in *EDUTECH*, nº 7, 1997, <http://www.uib.es/depart/gte/revelec.html>, (02/05/03).
- BURDEA, G. - COIFFET, P., *La réalité virtuelle*, Paris, Hermès, 1993.
- ESTEBANELL, M., «El espacio virtual, el tercer espacio», in *Quaderns digitals*, nº 28, *Monográfico Nuevas Tecnologías*, 2003, <http://www.quadernsdigitals.net> (02/05/03).
- GISBERT, M. - ADELL, J. - RALLO, R. - BELLVER, A.J., «Entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje: el proyecto GET». *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 1998, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/evea.htm> (02/05/03).
- HELLOUIN, V., *Internet: Nouveaux Horizons pour la formation*, 1999, <http://www.centre-inffo.fr>, (02/05/03).
- LÉVY, P. *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1998.
- MANGENOT, F., «L'intérêt pédagogique des mondes virtuels» in *Internet, communication et langue française*, ANIS, J. (ed.), Paris, Hermès, 1999.
- MAROTTA, R., «Martillos para construir conocimiento», *Revista en.red.ando*, nº 362, 2003, <http://enredando.com>, (02/05/03).
- RICHTERICH, R. «Didactique, temps, espace et.... lexique», *Le Français dans le monde*, nº 268, Paris, 1994, pp. 37-42.
- VILLANUEVA, M.L., «Los estilos de aprendizaje ente los retos de la Europa multilingüe» in MIQUEL, L. - SANS, N. (coord.), *Didáctica del español como lengua extranjera*, Actilibre, col. «Cuadernos del tiempo libre, colección Expolingua», 2002, pp. 243-263.

LES ESPACES DE LA MÉDIOLOGIE ET LES NOUVEAUX ENJEUX DE LA MÉDIATION. LA MÉTAPHORE DU VOYAGE DANS LE PROJET SMAIL

M.^a LUISA VILLANUEVA ALFONSO
Universitat Jaume I

LE PROJET SMAIL¹. HYPERMÉDIA ET FORMATION À L'AUTONOMIE

L'orientation actuelle de notre groupe, le GIAPEL², répond à une réflexion collective à propos de l'application de l'informatique à l'enseignement-apprentissage de compétences de compréhension et de production de textes écrits, du point de vue de la formation à l'autonomie³. Nous présenterons dans cet article quelques modifications qui ont été introduites au cours de l'élaboration de SMAIL et qui n'ont pas pu être contemplées dans l'article paru dans *Le Français dans le Monde*⁴, ainsi que quelques conclusions tirées à partir de l'expérimentation de notre didacticiel avec des étudiants de l'Université Jaume I. À notre avis, l'essor des Technologies de l'Information

1 Projet SMAIL (Système Multimédia d'Apprentissage Interactif de Langues). Projet National R+D, 2001-2004, avec le support du Ministère de Science et Technologie) Ref.: TIC 2000-1182.

2 Grupo de Investigación y Aplicaciones Pedagógicas en Lenguas.

3 Cf. VILLANUEVA, M.L., «La formation des enseignants et l'autonomie au carrefour des valeurs et des langues pour demain», in *Le Français dans le Monde. Recherches et applications. Une didactique des langues pour demain*, n° spécial, juillet 2000, Paris, pp. 160-174.

4 VILLANUEVA, M.L. - SANZ, M., «Le projet SMAIL: Les enjeux de l'hypertexte pour l'autoformation», in *Le Français dans le Monde. Recherches et applications*, janvier 2002, pp. 66-76.

et de la Communication (dorénavant TIC) a imprégné d'un certain fétichisme les discours sur leurs applications à l'enseignement-apprentissage des langues. Or l'introduction des TIC ne garantit pas de manière automatique la mobilisation des représentations sur les langues et sur leur apprentissage, ni de la part des concepteurs ni de la part des apprenants. Quoiqu'actuellement les outils informatiques, et en particulier l'hypertexte, induisent à mettre en œuvre des comportements nouveaux, nous avons constaté que certains concepteurs reproduisent une image de la langue et de l'apprentissage qui ne permet pas de tirer véritablement parti des supports hypermédia. Du point de vue de la formation à l'autonomie, il nous semble qu'il y a trois aspects à relever:

- a) Une conception de l'interaction et de la prise en compte de la diversité qui se limite à permettre à l'usager de commencer par une activité ou par une autre. La conséquence de cette démarche est une vision désintégrée de l'apprentissage où les activités en mosaïque reflètent une sorte de collage qui ne collabore pas à une construction de l'image sur le fonctionnement des langues⁵. Car c'est justement la capacité de globaliser et de généraliser qui permet d'effectuer des transferts et donc d'être capable d'apprendre de manière de plus en plus autonome.
- b) Une conception minimaliste⁶ des activités de grammaire qui relève uniquement de la grammaire de phrase et qui ne permet pas d'établir des rapports entre les tâches de compréhension et d'expression et la grammaire des textes. Ceci comporte une non prise en compte du développement de stratégies globales et de stratégies interactives allant de l'apprenant au texte et du texte à l'apprenant (interaction entre le mouvement haut-bas ou *top down* et le mouvement bas-haut ou *bottom-up*). Ces stratégies sont à la base d'une compétence autonome de lecture et de production de textes.
- c) Une présentation des activités d'apprentissage ou bien en termes absolument directifs et linéaires, ou bien en termes d'apprentissage en autodirection. C'est surtout ce dernier cas qui nous intéresse à présent puisqu'il devient de plus en plus fréquent de retrouver sur

5 Cf. PHILLIPSON, R. - KELLERMAN, L. - SELINKNER, L., *Foreign/Second Language Pedagogy Research*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual Matters, 1991.

6 TARDIF, J., «La contribution des technologies à l'apprentissage: mythe ou réalité conditionnelle?», in *Le Français dans le Monde. Recherches et applications*, janvier 2002, pp. 15-25.

la toile les formulations du type «apprentissage autonome» et «autoapprentissage» pour présenter des propositions qui présupposent déjà chez l'apprenant une certaine capacité d'autodirection et qui n'abordent pas une formation à l'autonomie. Dans cette circonstance, il se produit une boucle bizarre car, du même coup, l'autonomie devient point d'arrivée et condition indispensable pour naviguer dans ce genre de didacticiels.

Cependant, à notre avis, l'introduction des outils multimédia devrait induire à repenser certaines composantes du processus d'enseignement-apprentissage: diversité d'objectifs, multiplication des ressources, multimodalité des méthodes de travail, diversité des plans et des stratégies, possibilité d'approches plurielles, transparence et modularité des critères d'évaluation, rôle de l'interaction, etc. Le vrai défi consiste à aider les apprenants à s'approprier de ces outils et à les intégrer dans un dispositif d'autoformation⁷, ce qui contraint à repenser les espaces et les temps de l'apprentissage et de la formation et à bâtir de nouveaux rapports de médiation⁸. Une conception naïve des multimédias pourrait amener à croire que les auto-apprentissages se développent de manière plus ou moins spontanée. Bien au contraire, l'autonomie est une capacité d'autodétermination qui ne peut se développer que par l'interaction et la médiation. L'objectif final du Projet SMAIL du GIAPEL consiste à construire un didacticiel multilingue visant le développement de stratégies de compréhension et de production de textes en anglais, français et allemand, moyennant une démarche de formation à l'apprentissage autodirigé. Notre enjeu est celui de rentabiliser au maximum les possibilités qu'offre l'hypertexte pour la prise en compte de la diversité: diversité de niveaux, d'objectifs, de styles d'apprentissage et de styles cognitifs, en ce qui concerne les apprenants, mais diversité aussi en ce qui concerne les variations des genres textuels proposés par les textes de la bibliothèque de notre didacticiel.

7 Cf. BARBOT, M.J., «Cap sur l'autoformation: multimédias des outils à s'approprier», in *Le Français dans le Monde. Recherches et applications*, juillet 1997, pp. 54-63 et BARBOT, M.J., «Décalages entre offres et attentes», in *Le Français dans le Monde. Recherches et applications*, janvier 2002, pp. 122-134.

8 Cf. VYKOTSKI, L.S., *Pensamiento y lenguaje*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977, Moscú, 1934, et BRUNER, J., *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Alianza Psicología, 1984.

L'approche interactive de SMAIL est conçue en termes de dialogue entre les besoins et les représentations des apprenants, d'une part, et les caractéristiques pragmatiques et cognitives des textes, de l'autre. C'est au cours de ce dialogue que les aides méthodologiques de SMAIL cherchent à déclencher des stratégies de compréhension et de production qui favorisent l'acquisition de savoirs et de savoir faire faisant partie d'une compétence autonome d'apprentissage⁹:

- *Savoirs et savoir-faire méthodologiques*: l'apprenant doit être capable de bâtir des plans d'apprentissage c'est-à-dire il doit être capable de définir ses objectifs, choisir des ressources et des techniques de travail et finalement d'évaluer ses résultats. Ce processus va de pair avec l'acquisition d'une certaine compétence métalinguistique
- *Savoirs et savoir-faire sur les textes et leur contexte*. SMAIL prévoit: a) des activités de mobilisation des représentations sur les textes ainsi que des informations pratiques sur le fonctionnement des genres textuels; b) des activités d'apprentissage; c) des moments de réflexion cherchant à favoriser l'intégration des expériences d'apprentissage et à développer un certain métalangage qui rende possible la généralisation et le transfert à de nouvelles situations.
- *Savoirs et savoir-faire stratégiques* sur les parcours, les méthodes et les outils d'apprentissage selon les profils des apprenants et selon leurs objectifs d'acquisition, qui peuvent relever de critères personnels ou bien d'exigences reliées à l'obtention d'une certification. Dans ce dernier cas il est important de développer une capacité de prendre en compte les critères de l'hétéroévaluation.

À l'instar des objectifs formulés par le Conseil de l'Europe à propos de la diffusion et de l'enseignement des langues dans l'Europe des années 2000¹⁰, les caractéristiques multilingues du didacticiel peuvent favoriser le

⁹ RILEY, PH. - BAILLY, S. - GREMMO, M.-J., *Guide à l'usage des apprenants adultes*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1996.

¹⁰ Cf. RICHTERICH, R. - NORTH, B., *Transparency and coherence in language learning in Europe: objectives, assessment and certification*, Rūchlikon, 1991, Strasbourg, Council of Europe, 1992, et TRIM, J.L.M., «Language Policies for a Multilingual and Multicultural Europe», in *Modern Languages: Learning, Teaching, Assessment. A Common European Framework of Reference. A General Guide for Users*, Strasbourg, Council for Cultural Co-operation, Education Committee, 1997.

développement d'une compétence plurilingue chez les apprenants¹¹, compétence en ce qui concerne non seulement la capacité d'effectuer des transferts positifs entre les langues apprises mais aussi la capacité socioculturelle de médiation entre les langues et les cultures. Cette dimension a une importance capitale dans une Europe multilingue et multiculturelle. Il s'agit de la capacité de jouer un rôle de médiation entre les cultures, de négocier la diversité de sens et d'interprétations et d'être capable de comprendre le point de vue d'autrui. C'est dans ce contexte que John Trim souligne l'importance de tâches telles que la reformulation, le résumé ou la paraphrase¹².

LE VOYAGE À TRAVERS LES LANGUES

Bibliothèque et conception des tâches: voyages et excursions

Les textes de la banque de données de bibliothèque sont présentés selon des critères qui relèvent, d'une part, des caractéristiques prototypiques des séquences textuelles selon les intentions communicatives (*raconter, décrire, expliquer, convaincre, informer et donner des instructions*) et, de l'autre, des réalisations génériques selon les différents usages sociodiscursifs qui donnent lieu à des configurations textuelles complexes: *un conte, une nouvelle, un fait divers, un mythe, un article de vulgarisation*, etc.

L'approche méthodologique relève des approches communicatives du texte écrit, et plus précisément d'une conception psychopragmatique du fonctionnement des textes. Cette conception nous semble cohérente avec une approche socio-constructiviste des relations d'enseignement-apprentissage, selon laquelle le rôle médiateur des propositions d'enseignement suppose l'établissement d'un dialogue sur les représentations des textes. D'un point de vue socio-constructiviste¹³, le concept de modèle peut jouer un rôle d'horizon de la convergence entre les différentes représentations, au cours des interactions d'enseignement-apprentissage. Ce n'est pas par hasard que l'idée d'autonomie de l'apprenant apparaît chez Bruner en rapport avec le rôle de médiateur du professeur dont l'objectif doit être d'aider l'apprenant à devenir de plus en plus indépendant. Et pour ce faire, le professeur doit bâtir des échafaudages (*scaffolding*) entre l'apprenant et l'objet de son

11 Cf. VILLANUEVA, M.L., «Vers une approche intégrée de l'enseignement des langues en Espagne: le cas du Pays Valencien», *Les Langues Modernes* 3, dossier: *L'Europe des Langues*, Paris, 2001, pp. 21-30.

12 Cf. TRIM, J.L.M., *op. cit.*

13 Cf. BRONCKART, J.-P., *Activités langagières, textes et discours*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1996.

apprentissage¹⁴. C'est justement dans ce sens que nous voulons souligner la différence entre médiation et médiatisation, et que nous envisageons de mettre en place un système de liens et d'aides méthodologiques contribuant à faciliter les rencontres entre les apprenants et les textes en vue d'un apprentissage progressivement autodirigé.

En ce qui concerne la présentation des textes de la bibliothèque de SMAIL, c'est cette idée d'établir des terrains communs de dialogue entre le didacticiel et l'apprenant qui nous a amenés à tenir compte des genres textuels¹⁵, car ceux-ci peuvent permettre la mobilisation des représentations pragmatiques que les étudiants ont déjà acquis en langue maternelle.

Les genres constituent des moyens socio-historiquement construits pour réaliser les buts d'une action langagière; en termes marxistes, ils constituent des outils, ou encore des méga-outils, qui médiatisent l'activité des humains dans le monde [°]. L'appropriation des genres constitue dès lors un mécanisme fondamental de socialisation, d'insertion pratique dans les activités communicatives humaines [°]. c'est dans ce processus général d'appropriation des genres que se façonne la personne humaine¹⁶.

La notion de séquences prototypiques de Jean-Michel Adam¹⁷ a inspiré le regroupement des genres textuels sous des entrées qui tiennent compte du focus rhétorique dominant des textes¹⁸ étant donné leur hétérogénéité compositionnelle.

Notre didacticiel offre un système de liens qui permet d'accéder à la *Grammaire* de SMAIL où l'apprenant peut consulter les éléments de la grammaire de phrase et de texte qui sont les plus pertinents dans l'agencement des différents types textuels. Ce tissage réticulaire de liens prétend rendre possible un apprentissage signifiant de la grammaire, c'est à dire un apprentissage intégrée dans l'acquisition de la compétence textuelle.

14 Cf. BRUNER, J., *op. cit.*

15 Cf. BATHIA, V.K., *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, London, Longman, 1993; BERKENTOTTER, C. - HUCKIN, T., *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition/Culture/Power*, Hove, UK, Lawrence Erlbaum Associates, 1995; PALTRIDGE, B., «Genre, Text Type and the Language Learning Classroom», in *ELT Journal* 50/03, 1996, pp. 237-243; BRONCKART, U.-P., *op. cit.*

16 Cf. BRONCKART, U.-P., *Ibid.*, p. 106.

17 Cf. ADAM, J.-M., *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

18 Cf. HATIM, B.-MASON, I., *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.

Quant aux tâches d'apprentissage, SMAIL présente deux grandes possibilités de réalisation des activités: a) des *Randonnées* ou *Excursions* à courte durée par les chemins de la langue; b) des *Voyages à moyen ou à long cours*: des modules d'apprentissage où les activités sont reliées les unes aux autres, ce qui présuppose la possibilité de leur consacrer un temps plus long que dans le cas antérieur. Les activités de compréhension des *Voyages* sont organisées selon trois étapes: 1) *avancer des hypothèses*; 2) prendre en compte *l'organisations du texte*, 3) *dévoiler les stratégies discursives*. Ces étapes relèvent d'un mouvement de rapprochement progressif au texte allant de la globalité à l'observation des phénomènes discursifs de l'agencement du texte. Néanmoins ce genre de parcours n'est pas contraignant puisqu'il est possible de commencer par n'importe quelle étape. Les liens et les aides méthodologiques suggèrent des parcours souples à l'intérieur des *Voyages* de façon à ce que les apprenants puissent personnaliser leur démarche.

Les *Excursions* ou *Randonnées par les textes*, offrent des activités qui peuvent être réalisées en un espace de temps relativement court. Voici quelques exemples: *classifier et/ou regrouper des textes; mettre en ordre les paragraphes d'un texte; identifier le résumé qui correspond à un texte; construire un texte à partir d'énoncés; décomposer un texte en énoncés; mettre des titres aux textes; chercher des informations concrètes selon différents objectifs; découvrir le paragraphe intrus dans un texte, etc.*

L'apprenant peut commencer à travailler avec SMAIL en choisissant soit une tâche: *Voyage* ou *Excursion*, soit un texte parmi ceux qui sont offerts dans la bibliothèque de SMAIL, tous les textes renvoyant à un *voyage* et/ou à une *excursion*. Parfois un même texte est abordé selon différentes approches, puisqu'à notre avis la difficulté ne réside pas nécessairement dans le texte en soi mais dans la complexité de la tâche envisagée. On peut effectuer le choix des textes en cliquant sur différentes entrées: domaine, thème ou genre. Quoiqu'il en soit, les relations réticulaires entre les données du système sont prévues de façon à permettre l'établissement de rapports entre les textes selon des critères pragmatiques et de construction de la cohérence et de la cohésion textuelles. Les *entraînements grammaticaux* offerts par SMAIL devraient donc en principe être choisis par l'apprenant en fonction de ses objectifs mais aussi en fonction des caractéristiques des textes choisis dans son parcours d'apprentissage.

Quant aux modes de présentation des *Voyages* et des *Excursions*, voici un exemple des regroupements prototypiques et des variations génériques tels qu'ils sont présentés à l'apprenant:

- Raconter des histoires (Voyages et randonnées par les textes narratifs): *Contes traditionnels, mythes, légendes, faits divers, nouvelles, chroniques, reportages, lettres...*
- Images en paroles (Voyages et randonnées par les textes descriptifs): *les petites annonces: l'immobilier; la météo; brochures touristiques, portraits d'acteurs et d'actrices dans des guides de spectacles, portraits d'écrivains dans des revues littéraires, séquences descriptives dans des textes littéraires, descriptions dans des dictionnaires encyclopédiques, descriptions d'innovations technologiques dans les rubriques des journaux, descriptions critiques de projets architecturaux dans des revues spécialisées...*
- Causes et Effets. Problèmes et Solutions (Voyages et randonnées par les textes explicatifs): *articles de vulgarisation scientifique, textes à finalité didactique, explications dans des dictionnaires encyclopédiques, publicités, séquences explicatives dans des textes littéraires et philosophiques...*
- Des mots pour l'action (Voyages et randonnées par les textes injonctifs et procéduraux): *recettes de cuisine, modes d'emploi, notices de montage, consignes et règlements, règles du jeu, guides d'itinéraires...*
- Convaincre et se laisser convaincre (Voyages et randonnées par les textes argumentatifs): *courrier du lecteur, publicités, tracts politiques, circulaires argumentatives, articles de presse, éditoriaux, lettres personnelles, lettres de plainte, séquences argumentatives dans des textes scientifiques et philosophiques...*

Étant donné l'hétérogénéité compositionnelle des textes, SMAIL a prévu des liens pour encourager un repérage transversal de certaines stratégies discursives. Ainsi par exemple, *contes, mythes et faits divers* partagent une grammaire de la narration, cependant, il est évident que les *mythes*, ainsi que beaucoup de *légendes*, ont une portée explicative qui ou bien traverse le texte ou bien est concentrée dans une séquence initiale ou finale. Il en va de même pour les séquences descriptives qui ne sont pas souvent autonomes, et qui peuvent donc être repérées dans des co-textes différents où elles acquièrent différentes valeurs pragmatiques, c'est le cas, par exemple, d'une description à valeur d'argument dans un texte argumentatif, ou bien d'une séquence descriptive à valeur informative ou explicative dans un texte explicatif ou bien procédimental (une recette de cuisine).

En somme, le schéma de SMAIL devrait permettre des applications assez souples selon les objectifs et les styles d'apprentissage des apprenants,

et les caractéristiques des textes. Quand elle prend en compte ces éléments, la technologie de l'hypertexte peut constituer un outil d'auto-formation et de prise en compte de la diversité car elle permet à l'utilisateur de tracer ses propres parcours à l'intérieur de l'information textuelle, visuelle et sonore¹⁹ qui est interconnectée à partir des nœuds. Ce qui caractérise l'hypertexte c'est justement cette possibilité qu'a l'utilisateur d'interagir avec l'information selon ses propres besoins et intérêts.

Auto-identification du profil des apprenant Types de voyageurs et types de parcours

Le profil de l'apprenant est identifié par le didacticiel en fonction des réponses à quelques questionnaires qui portent sur son profil linguistique (connaissances préalables), son style cognitif et d'apprentissage et son degré d'autonomie²⁰.

Les dimensions de cet article ne permettant pas la reproduction intégrale des questionnaires, nous ne présenterons donc que quelques exemples illustratifs des questions qui sont proposés aux apprenants:

Le Test de niveau de langue suit les critères du Portfolio Européen des Langues en ce qui concerne les compétences de compréhension et de production écrites. SMAIL propose en plus un lien au questionnaire intégral du document Portfolio du Conseil de l'Europe: <http://culture2.coe.int/portfolio>. Les questions proposées tiennent compte aussi bien d'un critère vertical (niveau de connaissance) que d'un critère modulaire ou horizontal (aspects qualitatifs, variations linguistiques et génériques). Exemples: «Je suis capable de lire des textes brefs et simples/ Je suis capable de retrouver des informations spécifiques dans des textes quotidiens comme des tableaux horaires, des menus, des annonces / Je comprends des textes longs et complexes/ Je comprends des textes reliés à mon spécialité, etc.»

Le Test de styles cognitifs et de styles d'apprentissage cherche à établir le profil des apprenants suivant le degré d'identification à certains styles, présentés selon le critère de paires opposées qui est habituel dans ce

19 SMAIL offre des images en rapport avec les textes et des enregistrements sonores des textes.

20 Cf. VILLANUEVA, M.L. - NAVARRO, I., *Los estilos de aprendizaje de lenguas*, Castellón, Pub. Universitat Jaume I, Col.lecció «Summa», Sèrie Filologia, 1997, et VILLANUEVA, M.L. - SANZ, M., «Le projet SMAIL: Les enjeux de l'hypertexte pour l'autoformation», *op. cit.*

domaine de la recherche²¹. Voici seulement quelques unes des caractéristiques qui sont associées à chacun de ces profils cognitifs:

Exemples:

Actif / Réflexif

Je préfère me lancer à la communication sans avoir nécessairement planifié au préalable tous les détails [...] / Je préfère réfléchir aux démarches possibles avant d'aborder une tâche . Je pourrais souscrire qu' «il faut tourner sept fois la langue dans sa bouche avant de parler» [...].

Emotionnel / Rationnel

Je suis intéressé aux aspects culturels des langues et à connaître les coutumes des gens [...] / Je crois qu'un des problèmes des langues c'est leur manque de logique. Je préfère en general les textes informatifs ayant une construction claire et précise, plutôt que les textes littéraires [...].

Synthétique / Analytique

Je retiens mieux les idées générales que les petits détails. Je suis capable d'utiliser plusieurs sources d'information à la fois, car j'en choisis seulement les aspects qui intéressent à mon propos [...] / Je préfère avancer pas à pas sans rien sauter. Je n'aime pas laisser derrière moi des détails qui ne sont pas clairs [...].

Visuel / Verbal

Mes souvenirs sont souvent associés à des images [...] / Mes souvenirs sont souvent associés à des phrases ou à des bribes de conversations [...].

Inductif / Déductif

J'aime essayer de découvrir les règles à partir de l'observation et de l'analyse d'exemples [...] / J'aime connaître les règles et puis essayer de les appliquer [...].

Coopératif / Individualiste

J'aime travailler en couple ou en équipe. L'échange d'idées me semble stimulant [...] / Je préfère le travail individuel. La négociation avec les autres me semble souvent une perte de temps [...].

Dépendant / Autonome

Je préfère qu'un expert prenne en charge les décisions sur mon apprentissage [...] / J'aime prendre en charge mon apprentissage et prendre conseil d'un expert après avoir évalué mes progrès et mes difficultés [...].

21 Cf. VILLANUEVA, M.L. - SANZ, M., *Ibid.*.

Le Test qui sert à établir le degré d'autonomie est aussi appelé test bipolaire puisqu'il cherche à mesurer le degré d'autonomie qui est censé se correspondre à la capacité de réflexion et au développement de la conscience du propre apprentissage. Certaines caractéristiques cognitives qui sont associées à la capacité de réflexion, telles que l'indépendance de champ ou la capacité d'élaboration, sont donc regroupées sous le critère *+Réflexif, +Autonome (+R&+A)*, par contre le style sérialiste, simplificateur et dépendant de champ est associé aux traits *—Réflexif&-Autonome (-R&-A)*. À titre illustratif, nous présentons ci-dessous trois tableaux qui offrent des exemples des stratégies et des représentations qui sont reliées aux différents profils d'apprentissage en ce qui concerne: a) la lecture, la perception des textes et l'apprentissage du lexique; b) la grammaire; c) les activités d'apprentissage. Les questionnaires proposés aux apprenants ont été construits à partir d'un développement des descriptions contenues dans ces tableaux²²:

a) La lecture, la perception des textes et l'apprentissage du lexique

+ R&+A	-R& -A
GLOBALISATEUR ELABORATEUR INDEPENDANT DE CHAMP	SERIALISTE SIMPLIFICATEUR DEPENDANT DE CHAMP
—Amplitude de vision du texte: tion parcours visuel multidirectionnel.	—Linéarité: démarche par juxtaposition des parties qui constituent le tout.
—Perception des aspects pragmatico-contextuels: <i>quoi, qui, où, pourquoi, pour quoi faire.</i>	—Indifférence envers les aspects pragmatico-contextuels.
-Globalisation: tendance à la construction du sens global en minimisant les difficultés lexicales et morphosyntaxiques.	—Attention prioritaire aux difficultés lexicales et syntaxiques, au détriment de la construction du sens global.
—Amplitude de champ et tendance relationnelle: projeter les propres connaissances et expériences.	—Dépendance du texte, focalisation restrictive du champ.
—Inférences sur les sens à partir du co-texte.	—Conception du lexique comme répertoire.

22 Cf. VILLANUEVA, M.L. - SANZ, M., *ibid.*

b) La Grammaire

+R&+A	-R&-A
GLOBALISATEUR <i>ELABORATEUR</i> <i>INDEPENDANT DE CHAMP</i>	SERIALISTE <i>SIMPLIFICATEUR</i> <i>DEPENDANT DE CHAMP</i>
—Tendance à établir des relations, des analogies et des contrastes entre les phénomènes.	Tendance à observer les phénomènes de manière isolée et indépendante.
—Capacité de formuler des règles par induction	.—Démarche déductive: de la règle à l'application
—Tolérance à l'ambiguïté.	—Intolérance à l'ambiguïté
—Perception du «squelette» ou structure du phénomène.	—Dépendance des détails concrets du phénomène

c) Les activités d'apprentissage

+R&+A	-R&-A
RÉFLEXIF INDEPENDANT	IMPULSIF DEPENDANT
—Aptitude à la réflexion.	—Tendance à l'impulsivité.
—Capacité de concentration.	—Besoin de changer fréquemment d'activité.
—Motivation interne.	—Motivation extrinsèque.
—Aptitude au travail autodirigé.	—Dépendance du professeur.

Selon les résultats des trois tests (test de niveau, test de styles et test bipolaire sur le degré d'autonomie), le système identifie le *modèle de voyageur* qui est plus proche au profil de chaque apprenant. Nous ne reproduisons ici que certaines caractéristiques des modèles proposés:

Un voyageur guidé

Tu n'aimes pas l'ambiguïté. Tu préfères les activités qui peuvent être corrigées en termes de Vrai ou Faux, Correct ou Incorrect. Tu crois que c'est au professeur de décider le parcours le plus adéquat [...].

Un voyageur qui adore les itinéraires bien tracés

Tu préfères apprendre selon un plan précis et une progression allant du plus simple au plus complexe. Tu n'aimes ni les détours, ni les raccourcis ni avoir à rebrousser chemin. Une fois que l'itinéraire a été décidé, tu préfères le suivre et aller droit devant toi [...].

Un voyageur qui a ses propres opinions

Pour toi, apprendre une langue ce n'est pas seulement quelque chose de nécessaire ou de pratique, mais une activité intéressante. Tu aimes exprimer tes opinions parce qu'en matière de langues et d'apprentissage des langues il n'est pas question de solutions passe-partout [...].

Un voyageur sans peur de l'aventure

Tu adores apprendre de nouvelles langues. Tu y prends du plaisir et tu t'amuses bien. Tu aimes découvrir des analogies et des contrastes entre les langues que tu connais. Tu aimes réfléchir à tes stratégies d'apprentissage et observer celles des autres [...].

Chacun des différents modèles de voyageur propose un lien qui conduit à un *parcours type* dans l'espace réticulaire du didacticiel. Bien sûr, l'apprenant est encouragé à contraster le profil et le parcours proposés par le système avec les autres possibles, et à construire lui même une alternative personnalisée et hybride. Voici quelques conseils du *Parcours modèle pour un voyageur qui adore les itinéraires bien tracés*:

- Lis la présentation de SMAIL et fais la visite guidée
- Consulte les Objectifs des Voyages et des Excursions. Nous te conseillons de commencer par une Excursion. Dans ce cas, tu pourras peut être choisir plusieurs objectifs de manière successive, puisqu'il s'agit de promenades pas trop longues. Tu pourras te familiariser de plus en plus avec le système.
- Vérifie les textes associés à l'Excursion ou au Voyage choisis
- Identifie la Grammaire qui correspond à ton texte. Utilise ton Journal comme un *sac à dos* où tu pourras copier les contenus de grammaire associés et les consulter rapidement si besoin.
- Identifie parmi les Entraînements de Grammaire (texte et phrase) ceux qui sont associés à ton excursion (ou à ton Voyage)
- Construis ton plan de route.
- Tu peux consulter ton conseiller sur les autres ressources de SMAIL ainsi que sur les liens externes (ressources Internet) qui pourraient être intéressants, tout en tenant compte de ton plan de route.

Ressources SMAIL et sites Internet

SMAIL offre des ressources externes et internes. La *Grammaire*, dont nous avons déjà parlé, présente des liens à des *entraînements grammaticaux* mais

aussi des liens à des *sites de l'Internet* qui permettent d'élargir les possibilités d'entraînement selon les propres objectifs.

La Bibliothèque du didacticiel met également à la portée des apprenants des liens à *des textes sur la toile*, ce qui a un effet amplificateur de l'offre du didacticiel mais qui aide aussi à cerner les caractéristiques des textes de l'Internet et à les intégrer dans le propre plan d'apprentissage.

Par ailleurs, les apprenants disposent d'une option qui leur propose des activités de *Formation à l'apprentissage de stratégies*, ainsi que d'un *Journal d'Apprentissage*. La *Formation à l'apprentissage de stratégies* comprend des activités et des réflexions qui sont étroitement liées au développement de savoirs et de savoir faire méthodologiques, linguistiques et métacognitifs qui font partie du savoir apprendre. Voici quelques exemples: —*le foisonnement des langues: langues maternelles et L2*; —*comment appliquer les résultats des tests*, —*comment formuler les objectifs d'apprentissage*, —*comment utiliser la grammaire*, —*comment apprendre le vocabulaire*; —*comment lire selon différents objectifs*, etc.

Quant au *Journal d'apprentissage*, il est conçu en sorte que les apprenants puissent apprendre à construire leur autobiographie linguistique dans le sens proposé par le *Portfolio Européen*²³. La capacité d'auto-évaluer les propres compétences en L2 implique un développement de la conscience d'apprentissage ainsi que la mise en pratique d'une démarche qui permette de garder la mémoire des objectifs, des plans, des activités réalisées, des matériaux d'apprentissage utilisées, des stratégies suivies et des modes d'évaluation du processus d'apprentissage et de l'acquisition. *Le Journal* peut devenir un aide-mémoire mais aussi un outil qui stimule le développement métalinguistique, car en plus des fichiers fixes, l'apprenant est encouragé à créer ses propres fichiers et à utiliser le Carnet de Notes du Journal.

L'EXPÉRIENCE DU LABORATOIRE SMAIL. ÉTUDE DE CAS

*Le projet Laboratoire SMAIL*²⁴

La pédagogie du modèle cherche à développer une compétence intégrée des langues grâce à la mise en oeuvre de stratégies de convergence qui construisent les textes comme des lieux de rencontre et les propositions didactiques

23 Cf. TRIM, J.L.M., «Language Policies for a Multilingual and Multicultural Europe», *op. cit.*, et RICHTERICH, R. - NORTH, B., «Transparency and Coherence in Language Learning in Europe: objectives, assessment and certification», *op. cit.*

24 Projet AFC 2001-0169-ID Ministère de Science et Technologie, complémentaire au Projet SMAIL.

comme des parcours-type pour différents styles de voyageurs. Cependant, dans le processus de communication et d'apprentissage, ces forces centripètes gardent des relations assez complexes avec des forces centrifuges: diversité idiosyncrasique, sociale, culturelle, diversité d'objectifs d'apprentissage, culture d'enseignement-apprentissage, etc. C'est l'interaction et le dialogue qui font cristalliser le modèle, devenu horizon et outil, en une proposition d'apprentissage personnelle.

Pour évaluer notre didacticiel du point de vue de l'interaction avec différents usagers, nous avons obtenu le support économique nécessaire grâce à un Projet complémentaire au Projet SMAIL qui nous a permis de mettre en place un Laboratoire de Langues. Nous avons ainsi pu offrir un *Cours de Formation à l'apprentissage autodirigé et à l'utilisation d'outils informatiques pour l'apprentissage des langues (français, anglais, allemand)*, où l'on demandait aux étudiants inscrits de participer volontairement à l'évaluation expérimentale de SMAIL et à l'évaluation de l'apprentissage autonome avec support de conseillers. Ce cours nous a permis de suivre la démarche d'apprentissage de 15 étudiants pour chacune des langues offertes par le didacticiel pendant les 30 heures de durée du cours.

L'espace alloué nous permet uniquement de présenter un échantillon des cas étudiés avant de formuler quelques conclusions.

Étude de cas

M.C. Un voyageur guidé

Niveau de départ: *Niveau Intermédiaire B2*.

Profil cognitif et style d'apprentissage: *actif, émotionnel, synthétique, verbal, déductif, individualiste, dépendant*.

M.C. choisit des parcours différents de celui qui lui a été proposé par le système. Elle construit un profil mixte à partir des caractéristiques proposées pour *Un voyageur qui adore les itinéraires bien tracés* et *Un voyageur qui a ses propres opinions* parce qu'elle «préfère une progression bien établie allant du simple au complexe», elle «aime marcher toujours droit devant soi sans trop regarder en arrière ni prendre des risques sur des chemins alternatifs», mais elle «aime donner son avis sur le plan d'apprentissage».

Elle commence par explorer toutes les ressources concernant les entraînements de grammaire et de lexique (exercices SMAIL et ressources en ligne). Puis elle réalise des exercices d'entraînement préférablement de type déductif. Après la présentation réalisée par le conseiller, elle affirme: «Après avoir écouté l'explication sur les itinéraires du Voyage, je crois que je pourrais essayer un voyage par les textes argumentatifs. Mais peut être dans

quelque temps». Cette réaction de prudence excessive correspond à son profil et s'explique par sa résistance à aborder des tâches comportant des stratégies inductives et de généralisation, mais elle relève aussi d'une représentation de l'apprentissage de la langue selon laquelle il faut bien connaître la grammaire et le lexique avant d'aborder des tâches jugées plus complexes comme la lecture d'un texte. Néanmoins, la capacité synthétique dont cette étudiante a fait preuve dans les tests pourrait lui permettre d'aborder des activités plus globales ainsi qu'avoir recours à plusieurs sources d'information. Son conseiller pourrait donc lui suggérer d'essayer ce genre d'activités.

La représentation de l'apprentissage et de la langue de M.C. se retrouve chez d'autres apprenants comme par exemple M.T. qui a aussi un profil déductif mais analytique associé à des caractéristiques cognitives et linguistiques différentes de celles de M.C. et qui obtient des résultats différents dans le test mesurant le degré d'autonomie.

M.T. Un voyageur qui a ses propres opinions

Niveau de départ: *Débutant A 2*.

Profil cognitif et style d'apprentissage: *actif, émotionnel, analytique, visuel, déductif, coopératif, dépendant*.

Malgré son degré de dépendance, SMAIL a conseillé à M.T. le parcours «Un voyageur qui a ses propres opinions» parce que les objectifs de cette apprenante étaient très bien définis. En effet, ce que M.T. évalue plus positivement du didacticiel c'est justement «la possibilité de choisir l'activité qui t'intéresse le plus». Cependant, M.T. décide de suivre le parcours «Un voyageur qui adore les itinéraires bien tracés» et elle justifie son choix sur son Journal d'apprentissage: «Je préfère ce parcours parce que c'est la grammaire que je veux apprendre car c'est là où j'ai le plus de problèmes». Dans son évaluation des Voyages et des Excursions proposés par le didacticiel, elle affirme: «Je n'ai fait ni de Voyages ni d'Excursions parce qu'ils ne concernent pas la connaissance de la langue mais plutôt des opinions ou des connaissances d'un autre genre». Cette évaluation des activités de compréhension des textes semble un peu bizarre en soi même mais elle devient encore plus étonnante si l'on considère que cette étudiante évalue comme «très utile» l'Index de Grammaire SMAIL, qui a été élaboré selon les caractéristiques prototypiques des Types de Textes. Nous rappelons que cet index cherche à faciliter un apprentissage signifiant de la grammaire intégré dans les activités de compréhension et de production de textes, justement celles qui n'ont pas été choisies par M.T. On peut donc déduire que cette étudiante a utilisé l'Index de grammaire pour tracer son propre parcours d'entraîne-

ment grammatical mais en choisissant toujours une démarche déductive (de la règle à l'application) et au niveau de la phrase.

Deux cas opposés à ceux que nous venons d'analyser sont les cas d'A.V. et de P.T. Ils partagent un profil cognitif et un style d'apprentissage très semblables sauf pour ce qui est du trait synthétique, chez A.V. et analytique, chez P.T. Tous les deux ont obtenu dans les résultats du test bipolaire un degré d'autonomie supérieur à la moyenne. Ils ont choisi des parcours d'apprentissage axés sur les Voyages et les Excursions et ont réalisé des activités de production écrite de textes argumentatifs. Cependant leurs démarches d'apprentissage et leurs évaluations du didacticiel présentent des analogies et des contrastes.

A.V. Un voyageur sans peur de l'aventure

Niveau de départ: *Débutant avancé: A2-Intermédiaire B1.*

Profil cognitif et style d'apprentissage: actif, émotionnel, synthétique, verbal, inductif, coopératif, autonome (degré d'autonomie: 66%).

AV réalise un Voyage et une Excursion. Il consulte les ressources SMAIL et les sites Internet afin de poursuivre son apprentissage de manière autonome après le «Cours Laboratoire». Il visite le site <http://centros6.pntic.mec.es/eoi.de.hellin/exfrances/exfrances.htm> dans le but d'évaluer ses connaissances. AV utilise beaucoup le Journal d'apprentissage avec des propos différents: —établir son plan d'apprentissage; —garder en mémoire les matériels choisis; —prendre des notes des séances de réflexion en groupe; —préparer les séances avec le conseiller et consigner les nouveaux plans; —ouvrir de nouveaux fichiers pour garder ses activités de production écrite.

Après avoir réalisé le Voyage et l'Excursion par l'argumentation, il aborde l'écriture d'un texte argumentatif avec une démarche de traduction à partir d'un texte qu'il avait préalablement écrit en espagnol. Normalement, A.V. emploie le catalan pour les réflexions métacognitives et pour la prise de notes mais l'utilisation de l'espagnol peut s'expliquer par la stratégie choisie qui implique l'utilisation de la traduction automatique. Il écrit dans son journal: «adreces d'interés per a la traducció d'idiomes <http://www.free-translation.com>» Il dit: «la traduction automatique peut être un bon point de départ pour pouvoir après réviser mon texte et mieux cerner les difficultés et les demandes de conseil». Il faut remarquer que finalement malgré son niveau de français, il évalue le texte proposé par la traduction comme étant peu fiable et il demande au conseiller de corriger son texte et de vérifier si la traduction correspond à l'intention de ce qu'il voulait exprimer. Son style

coopératif et émotionnel joue un rôle important dans son besoin de communiquer aux autres son opinion. En effet, le texte portait sur la communication et les barrières linguistiques.

Quant à l'évaluation des activités du didacticiel, il considère que les Voyages, les Excursions ainsi que les informations sur les sites Internet, classifiés et commentés, sont très utiles. Il évalue comme seulement «utile» le Journal d'apprentissage qu'il utilise pourtant très souvent et d'une manière très minutieuse.

P.T. Un voyageur sans peur de l'aventure

Niveau de départ: *Niveau Intermédiaire B1-B2.*

Profil cognitif et style d'apprentissage: *actif, émotionnel, verbal, inductif, analytique, coopératif, autonome* (degré d'autonomie: 90%).

Cette étudiante entreprend un Voyage et une Excursion. Elle choisit des entraînements de grammaire (la construction passive) en rapport avec les textes du Voyage et de l'Excursion. Elle fait une recherche sur Internet pour obtenir des informations complémentaires sur le contenu des textes. P.T. aborde l'écriture de plusieurs textes argumentatifs qu'elle classe selon un critère de genres discursifs: «J'écris un petit texte d'opinion sur le Festival de Cinéma Goya». Elle consigne dans son Journal les recherches de Conjugaison et de Grammaire qu'elle a réalisées au cours de cette tâche d'écriture et elle formule de nouveaux objectifs d'apprentissage tout en tenant compte des difficultés rencontrées: «L'accord du Passé Composé», «Améliorer la Conjugaison». Parfois elle répertorie sans plus de commentaires les activités réalisées tout en précisant la date: «J'écoute des extraits de Chateaubriand, Mérimée... et je fais des exercices de grammaire: passé composé, imparfait... 4/2/03», «On fait de la conversation au CAL, on regarde les matériaux... 5/2/03» On a l'impression d'une diversification importante des supports, des matériels et des activités d'apprentissage. Par ailleurs, elle révèle dans son comportement d'apprentissage des traits propres au style *Indépendant de champ*: elle établit des rapports entre les textes proposés par le didacticiel et ses lectures personnelles. Elle adopte une attitude coopérative et apporte de nouveaux textes qu'elle offre pour enrichir la bibliothèque du Laboratoire.

Quant à son évaluation du didacticiel, cette apprenante trouve très utiles la Visite Guidée, le Journal et l'Index grammatical. Elle évalue très positivement la réflexion sur ses propres caractéristiques comme apprenant. Elle affirme qu'elle ignorait cette manière d'aborder l'apprentissage des langues: «Ça a été une très bonne surprise» Elle considère que le Cours Laboratoire

lui a permis de combiner des séances de pratique et des séances de réflexion, et que les connaissances sur le didacticiel, sur les ressources en ligne et sur les méthodes de travail vont lui permettre de continuer à travailler de manière semi-autonome.

Elle insiste sur l'importance du rôle des conseillers comme support à l'apprentissage autonome: «Les suggestions ont été très utiles» et elle considère que le rôle du conseiller pour améliorer son expression écrite via courrier électronique sera une aide très importante.

QUELQUES MOTS POUR CONCLURE

Les technologies informatiques se révèlent un outil intéressant pour la prise en compte de la diversité. Elles ont un rôle amplificateur en ce qui concerne l'élargissement du champ de l'expérience à travers les textes et les usagers, la diversité de stimulus (son, image, écrit) et la multiplication de sources de documentation et de propositions d'apprentissage. Néanmoins, les technologies ne modifient pas les pratiques et elles ne façonnent pas de manière automatique une conduite autonome, bien qu'elles exigent une attitude active et une forte implication de la part des utilisateurs.

En effet, les apprenants utilisent les fonctions de Consultation, Communication et Production de la toile et des didacticiels en ligne selon des manières diverses d'appropriation construites sous l'influence de leurs représentations préalables sur les langues et sur l'apprentissage, leurs idées reçues et leur idéologie. Le support ne modifie pas la problématique de la définition des objectifs, de l'élaboration de plans d'apprentissage et de l'autoévaluation. Prélever des informations ou puiser des ressources sur la toile ne signifie pas construire des savoirs et des savoir faire.

En ce qui concerne le développement de compétences de compréhension et de production de textes, la construction de la signification implique le développement de stratégies d'inférence qui sont régulées par des stratégies métacognitives influées à leur tour par les expériences antérieures d'apprentissage des langues (langues maternelles et L2). Un apprentissage morcelé, linéaire, allant du simple au complexe, où la théorie précède toujours la pratique, ne favorise ni la capacité de gérer la complexité ni celle de construire un apprentissage signifiant voué progressivement à l'autonomie.

Si l'autonomie s'avère un objectif incontournable pour les apprentissages des langues dans les années 2000, il faudra mettre en œuvre des stratégies de médiation didactique favorisant le déconditionnement de la culture d'enseignement ainsi que l'apprentissage de savoirs et de savoir faire qui

font partie de la capacité d'autodiriger le propre apprentissage. La médiatisation ne supplée pas la médiation.

Cette désacralisation de l'outil informatique devrait, à notre avis, être accompagnée du développement de recherches sur les autoapprentissages et sur les modes d'utilisation et d'appropriation des technologies.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.M., *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.
- BARBOT, M.J., «Cap sur l'autoformation: multimédias, des outils à s'approprier», in *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, Juillet 1997, pp. 54-63.
- «Décalages entre offers et attentes», in *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, janvier, 2002, pp. 122-134.
- BERKENTOTTER, C. - HUCKIN, T., *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition / Culture / Power*, Hove, UK, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.
- BHATIA, V. K., *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, London, Longman, 1993.
- BRONCKART, J-P., *Activités langagières, textes et discours*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1996.
- BRUNER, J., *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid, Alianza Psicología, 1984.
- HATIM, B. - MASON, I., *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.
- PALTRIDGE, B., «Genre, text type and the language learning classroom», in *ELT Journal* 50/3, 1996, pp. 237-243.
- PHILLIPSON, L. - KELLERMAN, E. - SELINKER, L., *Foreign/Second Language Pedagogy Research*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual Matters, 1991.
- RICHTERICH, R. - NORTH, B., *Transparency and coherence in language learning in Europe: objectives, assessment and certification*. Rüscliikon, 1991, Strasbourg, Council of Europe, 1992.
- RILEY, PH. - BAILLY, S. - GREMMO, M-J., *Guide à l'usage des apprenants adultes*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1996.

- TARDIF, J., «La contribution des technologies à l'apprentissage: mythe ou réalité conditionnelle?», in *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, janvier 2002, pp.15-25.
- TRIM, J.L.M., «Language policies for a multilingual and multicultural Europe», in *Modern Languages: Learning, teaching, Assessment. A common European Framework of Reference. A general Guide for Users*, Strasbourg, Council for Cultural Co-operation, Education Committee, 1997.
- VILLANUEVA, M.L., «La formation des enseignants et l'autonomie au carrefour des valeurs et des savoirs», in *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications. Une didactique des langues pour demain*, n° spécial, juillet 2000, Paris, pp. 160-174.
- «Vers une approche intégrée de l'enseignement des langues en Espagne: le cas du Pays Valencien», *Les Langues Modernes* 3, dossier: *L'Europe des langues*, Paris, 2001, pp. 21-30.
- «Los estilos de aprendizaje ante los retos de la Europa multilingüe», in *Didáctica del español como lengua extranjera*, Madrid, Actilibre, 2002.
- VILLANUEVA, M.L. - NAVARRO, I., *Los estilos de aprendizaje de lenguas*, Castellón, Pub. Universitat Jaume I, Col·lecció «Summa», Sèrie Filologia 6, 1997.
- VILLANUEVA, M.L. - SANZ, M., «Le Projet SMAIL: Les enjeux de l'hypertexte pour l'autoformation», in *Le Français dans le Monde, Recherches et Applications*, Paris, janvier 2002, pp. 66-76.
- VYKOTSKI, L. S., *Pensamiento y Lenguaje*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977 [Moscou, 1934].

