

Palabras e imaginarios del agua
Les mots et les imaginaires de l'eau

XXV Coloquio AFUE

Editoras

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevielle
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

Editorial

Universitat Politècnica de València

Palabras e imaginarios del agua
Les mots et les imaginaires de l'eau
XXV Coloquio AFUE

Editoras

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevaille
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

2017

**EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda económica de:
Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE)

Colección Congresos
XXV Coloquio AFUE. Palabras e imaginarios del agua

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/AFUE/XXVColloqueAFUE>

Editores científicos

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevieuille
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

Fotografías de portada y contraportada

Antonio Moriel Fernández

Editorial

2017, Editorial Universitat Politècnica de València
www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6286_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-572-9 (versión CD)
Depósito Legal: V-452-2017 (versión CD)

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/XXVColloqueAFUE.2016.5999>



XXV Coloquio AFUE. Palabras e imaginarios del agua

This book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NonDerivatives-4.0 International license
Editorial Universitat Politècnica de València <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/AFUE/XXVColloqueAFUE>

COMITÉ CIENTÍFICO

Laura Abou Haidar, *Université Stendhal-Grenoble 3 (France)*
Michèle Ballez, *Université catholique de Louvain-Mons (Belgique)*
Jean-Marc Mangiante, *Université d'Artois (France)*
Chantal Parpette, *Université Lumière-Lyon 2 (France)*
Jean-Jacques Richer, *Université de Bourgogne (France)*
Manuel Bruña Cuevas, *Universidad de Sevilla*
Brisa Gómez Ángel, *Universitat Politècnica de València*
Francisco Lafarga Maduell, *Universidad de Barcelona*
Brigitte Lépinette, *Universitat de València*
Fernando Navarro Domínguez, *Universidad de Alicante*
José M. Oliver Frade, *Universidad de La Laguna*
Marta Segarra Montaner, *Universidad de Barcelona*
Alicia Yllera Fernández, *Universidad Nacional de Educación a Distancia*

COMITÉ ORGANIZADOR

Mercedes López Santiago, *Universitat Politècnica de València*
Françoise Olmo Cazevieille, *Universitat Politècnica de València*
Gemma Peña Martínez, *Universitat Politècnica de València*
Inmaculada Tamarit Vallés, *Universitat Politècnica de València*
Sophie Aubin, *Universitat de València*
Mercedes Eurrutia Cavero, *Universidad de Murcia*
Julia Pinilla Martínez, *Universitat de València*

PRÓLOGO

El agua es el hilo conductor de este volumen. Indispensable para la vida; es un elemento simbólico básico de la cultura humana: mitos literarios, imágenes religiosas, elementos culturales asociados al agua están presentes en nuestro subconsciente. Elemento familiar, puede evocar espacios de sociabilidad y de unión; reúne la tradición y las creencias; imagen natural de la pureza, el agua simboliza la renovación, mientras que la representación del agua impura conecta con el mal. Elemento fundamental del universo, pertenece al ámbito femenino y a ella se asocian imágenes de bienestar, nutrición y maternidad. Oscilando entre la vida y la muerte, la fuerza del agua se muestra en las aguas en movimiento del mar y los océanos. Como espacio de viaje, de exploración y origen de la vida, el mar nos alimenta y nos fascina. En torno a nuestro mar Mediterráneo se reúne una diversidad intercultural heredera de una historia extraordinaria y una rica cultura en constante evolución. Purificadora, fuente de vida, curativa, destructora, protectora o regeneradora, múltiples campos léxicos engloban los espacios lingüísticos en torno al agua. Desde una perspectiva aplicada, diversos enfoques sitúan al agua en todos sus estados en el centro de la investigación y la innovación, abriendo así un amplio terreno para la investigación lingüística y traductológica.

Dentro de esta temática presentamos este volumen que reúne la mayor parte de los trabajos presentados en el XXV Coloquio de la Asociación de Francesistas de la Universidad española – AFUE, organizado en el Departamento de Lingüística Aplicada de la *Universitat Politècnica de València* en abril de 2016. La intención de nuestra propuesta temática fue reunir a investigadores e investigadoras de diferentes disciplinas en torno a un tema heterogéneo que permitiera realizar aportaciones diversas con una pluralidad de enfoques, difundiendo así el estado actual de la investigación en el ámbito de los estudios franceses y francófonos y promoviendo el debate sobre aproximaciones y desarrollos metodológicos novedosos en relación con el estudio lingüístico, literario y didáctico. Esta diversidad se vio acrecentada gracias a la participación de autores de diferentes procedencias geográficas (Albania, Argelia, Canadá, España, Francia, Líbano, Marruecos, Rumanía, Rusia y Túnez) que aportan a esta obra una mirada plural al mismo tiempo que enriquecen el resultado que aquí se presenta.

Este coloquio constituyó asimismo la culminación de una productiva etapa que desde 1992 ha dado lugar a 25 coloquios de la Asociación, celebrados en una sede universitaria diferente, todos ellos con un éxito similar en cuanto a participación y resultados. Motivo por tanto de celebración de una actividad fructífera de la AFUE que ha proporcionado a lo largo de todos estos años un foro de encuentro y de debate a los estudiosos francesistas del ámbito universitario y ha dado lugar a un gran número de publicaciones.

Queremos dar las gracias a los conferenciantes plenarios, Francisco Lafarga, Jean-Marc Mangiante y Marta Segarra, y de la mesa redonda, Josefina Bueno y Michèle Ballez, por sus intervenciones enriquecedoras, así como a todos los participantes y expresar nuestra gratitud a la Junta Directiva, al Comité Científico y al Comité Organizador, cuya labor ha sido esencial para la realización de este evento.

El contenido del Coloquio se estructuró en torno a cinco ejes que reúnen los distintos campos científicos de interés de los especialistas participantes: la cultura, la didáctica de la lengua, la lingüística, la literatura y la traducción, estructura que se refleja en este volumen. El conjunto de todas estas aportaciones da cuenta del vigor de la investigación académica difundida por la Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

Mercedes López Santiago, Françoise Olmo, Gemma Peña e Inmaculada Tamarit

PROLOGUE

L'eau est le fil conducteur de ce volume. Indispensable à la vie, c'est un élément symbolique essentiel pour l'humanité : mythes littéraires, images religieuses, éléments culturels associés à l'eau sont présents dans notre subconscient. Elle relie la tradition et les croyances ; image naturelle de la pureté, l'eau symbolise le renouveau, tandis que la représentation de l'eau impure est reliée au mal. Élément fondamental de l'univers, elle appartient au domaine du féminin et à elle sont associées des images de bien-être, de nourriture et des images maternelles. Oscillant entre la vie et la mort, la puissance de l'eau se montre dans les eaux mouvantes de la mer et des océans. Espace de voyage, d'exploration et source de vie, la mer nous nourrit et nous fascine. Autour de notre mer Méditerranée se rassemble une diversité interculturelle qui est l'héritage d'une histoire extraordinaire et une culture riche en constante évolution. Purificatrice, source de vie, guérisseuse, destructrice, protectrice ou régénératrice, des champs lexicaux multiples recouvrent les espaces linguistiques autour de l'eau. D'une perspective appliquée, des approches diverses placent l'eau dans tous ses états au centre de la recherche et de l'innovation tout en ouvrant un large éventail pour la recherche linguistique et traductologique.

Dans cette thématique, nous présentons ce volume qui comprend la plupart des articles présentés au XXV^e Colloque de l'AFUE, organisé au Département de Linguistique Appliquée de l'*Universitat Politècnica de València* en avril 2016. Le choix de ce sujet a eu pour but de réunir des chercheurs et chercheuses de différents domaines autour d'un thème hétérogène permettant de réaliser des apports divers à partir d'une pluralité d'approches, afin de diffuser l'état actuel de la recherche dans le domaine des études françaises et francophones et de promouvoir le débat sur des développements méthodologiques innovants en rapport avec les études linguistiques, littéraires et didactiques. Cette diversité a été enrichie grâce à la participation d'auteurs d'origines différentes (d'Albanie, d'Algérie, du Canada, d'Espagne, de France, du Liban, du Maroc, de Roumanie, de Russie et de Tunisie) qui apportent un regard pluriel à l'œuvre que nous présentons.

En outre, ce colloque a constitué le point culminant d'une étape productive qui depuis 1992 a donné lieu à 25 colloques de l'association, tenus dans différentes universités, tous à succès quant à la participation et aux résultats. Cette manifestation a donc représenté l'activité fructueuse de l'AFUE qui a constitué, tout au long de ces années, un forum de rencontres et de débats pour les enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses de langue française et a également abouti sur un grand nombre de publications.

Nous tenons à remercier les conférenciers pléniers, Francisco Lafarga, Jean-Marc Mangiante et Marta Segarra, et de la table ronde, Josefina Bueno et Michèle Ballez, pour leurs interventions enrichissantes ainsi que tous les participants et nous souhaitons exprimer notre gratitude à la *Junta Directiva*, au comité scientifique et au comité d'organisation pour leur implication dans la réalisation de cet événement.

Le contenu de ce Colloque a été structuré autour de cinq axes comprenant les domaines scientifiques d'intérêt des spécialistes participants : la culture, la didactique des langues, la linguistique, la littérature et la traduction, représentés dans ce volume. L'ensemble de toutes ces contributions rend compte de la force de la recherche scientifique universitaire que mobilise la *Asociación de Francesistas de la Universidad Española*.

Mercedes López Santiago, Françoise Olmo, Gemma Peña et Inmaculada Tamarit

ÍNDICE

COMITÉ CIENTÍFICO	I
COMITÉ ORGANIZADOR	I
PRÓLOGO / PROLOGUE	III
Francisco Lafarga Maduell	1
Historia y <i>petite histoire</i> de la A(PF)FUE	
CULTURA	11
María Isabel Corbí Sáez	13
Le symbolisme de la mer dans <i>Les Plages</i> d'Agnès Varda au miroir de la littérature	
Adela Cortijo Talavera	21
L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans <i>La Saison des hommes</i> (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans <i>Les Secrets</i> (2009) de Raja Amari	
Margarita García Casado	27
De <i>Mektoub</i> (1970) de Ali Ghanem à <i>Harragas</i> de Merzak Allouache: ce <i>Mare nostrum</i> , mer porteuse de civilisations à une mer tombeau	
Ahmed Haderbache	35
Prise de parole et quête de liberté: les espaces de l'eau dans <i>Aïcha</i> de Yamina Benguigui	
Érika Natalia Molina García	41
Déversement du regard fluide: esquisse d'une méthodologie pour approcher théoriquement le cinéma	
Ana Monleón Domínguez	49
Traversées migratoires: <i>Des étoiles</i> (2013) de Dyana Gaye	
Domingo Pujante González	57
Rites et rythmes de l'eau et du désir dans <i>Mossane</i> de Safi Faye	
Inmaculada Tamarit Vallés	65
La recreation du hammam dans l'univers féminin de Karin Albou	
Santiago Tello Collado	73
<i>Abd al Malik: le fluide vital du rap</i>	
DIDÁCTICA – TIC	81
M^a Dolores Asensio Ferreiro	83
Trilingüismo escolar en edades tempranas.	
Ana Paula De Oliveira	99
Analyse textométrique et lexicométrique de l'eau dans <i>Manon des Sources</i> de Marcel Pagnol	
Benoît Filhol	109
La Méditerranée, un trésor pédagogique	

Zeineb Ghedhahem	117
Cap sur le premier MOOC FOFLE en Afrique francophone pour se (re)mettre à flot	
Isabel Esther González Alarcón	123
El turismo en las dos orillas del Mediterráneo (Andalucía-Norte de Marruecos): Cooperación Transfronteriza entre el Instituto Superior Internacional de Turismo de Tánger (ISITT) y la Universidad de Almería	
Stéphane Ahmad Hafez	131
Comment optimiser les formations ouvertes et à distance ? Le cas de PRO FLE à l'Université Libanaise. «L'eau, goutte à goutte creuse le roc!»	
Maha Mamdouh-Ganem	141
«C'est de l'eau»: la canción francófona, una herramienta eficaz en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa	
Jean-Marc Mangiante	153
Analyse et enseignement des discours sur l'eau en FOS	
Justine Martin	165
Développement des compétences transversales et surtout de la compétence numérique des apprenants dans un projet de télécollaboration entre deux universités du pourtour méditerranéen	
Béatrice Martínez Marnet	175
Les expressions idiomatiques et l'approche actionnelle: l'apprentissage du français langue étrangère à travers les unités phraséologiques qui ont pour thème l'eau	
Mounia Sebane et Oumria Tamba	187
Le FOU pour ne pas naviguer en eaux troubles	
LINGÜÍSTICA	195
Marine Abraham	197
Jeunesse et plage: approche sociolinguistique des publicités contemporaines	
M^a Elena Baynat Monreal	205
El agua como servicio de alojamientos turísticos: análisis léxico de páginas web comerciales en lengua francesa	
Ouafae Benzina	217
Du lexique de l'eau dans <i>Mont-Oriol</i> et <i>Pierre et Jean</i> de Guy de Maupassant	
Cristian Díaz Rodríguez	227
L'eau: inodore, incolore et insipide? Un mensonge phraséologiquement inacceptable	
Oana-Adriana Duță	239
Metaforizaciones conceptuales del agua en español, francés y rumano	
María Nieves Pozas Ortega	249
El agua y sus manifestaciones en el léxico de argot: un estudio comparativo	
Ekatérina Vérézubova	257
Le champ lexical de l'eau et son imaginaire dans les cultures française et russe: une étude comparative	

LITERATURA	265
Tagrid Abood	267
Sensualisation de l'eau: l'exemple du « Bain » dans <i>Au château d'Argol</i> de Julien Gracq	
Olfa Abrougui	275
Les métaphores de l'eau dans l'œuvre poétique de Joachim du Bellay	
Eduardo Aceituno Martínez	285
El agua como símbolo y componente del espacio en los relatos de Maryse Condé	
Irene Aguilá Solana	291
Des eaux qui embellissent: les fontaines dans le <i>Nouveau Voyage en Espagne</i> (1782) de Peyron	
Ioana Alexandrescu	299
El agua en <i>L'Autre Alceste</i> de Alfred Jarry	
Flavia Aragón Ronsano	305
Renata Mauperin, la liberación de la feminidad a través del elemento líquido	
Emma Bahillo Sphonix-Rust	313
Espaces de l'eau: lieux féminins dans la littérature médiévale française	
Luca Barbieri	321
«Je fais l'eau avec ma voix»: Paul Claudel et la (méta)physique de l'eau	
Syrine Ben Amor	329
Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans <i>Bruges-la-Morte</i> de Georges Rodenbach	
Claude Benoit Morinière	337
Images de l'eau dans l'œuvre yourcenarienne	
Dominique Bonnet	345
Maylis de Kerangal: une écriture au cœur de la mer	
David Cases Muñoz	351
Agua, memoria e identidad en <i>Le Voyage des âmes</i> (1997) de Mounsi	
Christiane Connan-Pintado	359
Métamorphoses d'une histoire d'eau en littérature de jeunesse (1865-2004): perspectives scientifiques/littéraires/pédagogiques	
Julie Corsin	367
Silvia Baron-Supervielle ou la poétique de l'eau	
Isaac David Cremades Cano	375
Eau et mémoire chez Marie-Célie Agnant	
Caterina Da Lisca	381
Les paysages aquatiques des symbolistes belges ou les «paysages de l'âme»	
Sylvain David	391
La double fonction de l'eau dans <i>La salle de bain</i> de Jean-Philippe Toussaint	
M. Carme Figuerola Cabrol	401
Metáforas acuáticas en la escritura de Paul Nizan	

Tagirem Gallego García	409
Du terrestre et de l'eau-delà, corruption et spiritualité de l'Inde: approche bachelardienne à l'ambivalence de l'eau dans <i>Le gardien du Gange</i> de Guy Deleury	
Manuel Ángel García Fernández	417
Les rencontres dans l'eau ou près de l'eau dans les lais merveilleux bretons	
Ana Teresa González Hernández	425
<i>La femme au colt 45</i> : un parcours dans l'imaginaire aquatique de Marie Redonnet	
Tomás Gonzalo Santos	433
<i>Fontis nympha sacri</i> . Deidades del agua en el arte y en la literatura francesa	
María Cristina Guijarro Cebrián	441
La thématique de l'eau dans l'œuvre de Driss Chraïbi	
Juan Manuel Ibeas Altamira	449
El agua en el jardín inglés dieciochesco	
Ana Isabel Labra Cenitagoya	455
Neige ardente ou les métamorphoses des éléments dans les littératures maghrébines d'expression française	
Claire Leforestier	467
Fontaines narratives de Jean Giono	
M^a del Carmen Lojo Tizón	475
El imaginario del agua en Rachilde (1860-1953)	
Montserrat López Mújica	481
Visiones literarias del río Ródano: imágenes de un mito	
M^a Teresa Lozano Sampedro	489
La palabra del agua en la narrativa de George Sand: <i>Ce que dit le ruisseau</i>	
Jordi Luengo López	497
El Sena de Marcel Prévost: atracción poética en las aguas del infortunio social	
Sophie Marcotte	505
Le calme après la tempête: le pouvoir symbolique de l'eau dans l'œuvre de Gabrielle Roy	
Maria Maruggi	513
L'eau comme élément symbolique dans <i>La Chartreuse de Parme</i> de Stendhal, dans <i>Les Années</i> de Virginia Woolf et dans <i>Le Guépard</i> de Tomasi di Lampedusa	
Laureta Mema	521
Les métaphores de l'eau dans <i>Les Fleurs du Mal</i> de Charles Baudelaire	
Montserrat Morales Peco y Maria Teresa Pisa Cañete	529
Función y simbología del agua en <i>La guitare</i> de Michel del Castillo	
André Morello	537
Au bord de l'eau, sur l'eau, dans l'eau : les expérimentations de Claudel dramaturge	
Sana M'selmi	543
Lecture croisée du désir dans <i>Hable con ella</i> de Pedro Almodóvar et <i>La Macération</i> de Rachid Boudjedra à travers le motif de l'eau	

Antonia Pagán López	551
L'imaginaire de l'eau dans l'écriture de Maupassant	
Marina Pedrol Aguilà	559
Eaux protéiformes dans <i>Principales Merveilles de la Nature</i> du Chevalier de Mailly	
Eva Pich Ponce	567
Entre Eros et Thanatos : l'imaginaire de l'eau dans <i>L'île de la Merci</i> , d'Élise Turcotte.	
María Victoria Rodríguez Navarro	573
<i>L'Amour à deux visages</i> : el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso	
María Pilar Saiz Cerredá	583
1940 – 1944: «On meurt de soif» mais les eaux sont mortes. La portée symbolique de l'eau chez les écrivains français sous l'Occupation	
Ángeles Sánchez Hernández	589
Les associations thématiques du motif de l'eau dans un roman québécois: <i>HKPQ</i> de Michèle Plomer	
María Custodia Sánchez Luque	597
El agua en <i>La Curée</i> de Émile Zola como reflejo del alma de su protagonista Renée Saccard	
Alexandra Szyman	605
Les mots et les imaginaires de l'eau dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart	
Henry F. Vásquez Sáenz	613
Symbolismo y presencia subversiva del agua en <i>L'Ombre</i> de Venceslao y <i>La Tour de la Défense</i> de Copi	
TRADUCCIÓN	623
María José Hernández Guerrero	625
Retraducción y calidad: el caso de Madame Bovary	
Carlos Martínez Rodríguez	633
Le flux des textes français en Espagne: de <i>Le beau Solignac</i> (1880) de Jules Claretie à <i>La ducha</i> de Mariano Pina (1884)	
Noelia Micó Romero	641
Problèmes de terminologie dans le <i>Plan d'urgence de bord contre la pollution par les hydrocarbures</i> sur la Méditerranée à partir d'une traduction de l'anglais vers le français	

ÍNDICE DE AUTORES

Abood, Tagrid	267
Abraham, Marine	197
Abrougui, Olfa	275
Aceituno Martínez, Eduardo	285
Aguilá Solana, Irene	291
Alexandrescu, Ioana	299
Aragón Ronsano, Flavia	305
Asensio Ferreiro, M ^a Dolores	83
Bahillo Sphonix-Rust, Emma	313
Barbieri, Luca	321
Baynat Monreal, M ^a Elena	205
Ben Amor, Syrine	329
Benoit Morinière, Claude	337
Benzina, Ouafae	217
Bonnet, Dominique	345
Cases Muñoz, David	351
Connan-Pintado, Christiane	359
Corbí Sáez, María Isabel	13
Corsin, Julie	367
Cortijo Talavera, Adela	21
Cremades Cano, Isaac David	375
Da Lisca, Caterina	381
David, Sylvain	391
De Oliveira, Ana Paula	99
Díaz Rodríguez, Cristian	227
Duță, Oana-Adriana	239
Figuerola Cabrol, M. Carme	401
Filhol, Benoît	109
Gallego García, Tagirem	409
García-Casado, Margarita	27
García Fernández, Manuel Ángel	417
Ghedhahem, Zeineb	117
González-Alarcón, Isabel Esther	123
González Hernández, Ana Teresa	425

Gonzalo Santos, Tomás	433
Guijarro-Cebrián, María Cristina.....	441
Haderbache, Ahmed	35
Hafez, Stéphane Ahmad	131
Hernández-Guerrero, María José.....	625
Ibeas-Altamira, Juan Manuel.....	449
Labra-Cenitagoya, Ana Isabel	455
Lafarga Maduell, Francisco	1
Leforestier, Claire.....	467
Lojo-Tizón, M ^a del Carmen.....	475
López Mújica, Montserrat	481
Lozano Sampedro, M ^a Teresa.....	489
Luengo-López, Jordi.....	497
M'selmi, Sana.....	543
Mamdouh-Ganem, Maha.....	141
Mangiante, Jean-Marc	153
Marcotte, Sophie.....	505
Martin, Justine	165
Martinez-Marnet, Béatrice.....	175
Martínez-Rodríguez, Carlos	633
Maruggi, Maria.....	513
Mema, Laureta.....	521
Micó Romero Noelia	641
Molina-García, Érika Natalia	41
Monleón-Domínguez, Ana	49
Morales-Peco, Montserrat y Pisa-Cañete, Maria Teresa	529
Morello, André	537
Pagán-López, Antonia	551
Pedrol-Aguilà, Marina.....	559
Pich-Ponce, Eva.....	567
Pozas-Ortega, María Nieves	249
Pujante-González, Domingo.....	57
Rodríguez-Navarro, María Victoria.....	573
Saiz-Cerreda, María Pilar	583
Sánchez-Hernández, Ángeles	589
Sánchez Luque, María Custodia	597

Sebane, Mounia et Tamba, Oumria	187
Szyman, Alexandra	605
Tamarit-Vallés, Inmaculada	65
Tello-Collado, Santiago	73
Vásquez-Sáenz, Henry F.	613
Vérézubova, Ekaterina	257

Historia y *petite histoire* de la A(PF)FUE

Lafarga Maduell, Francisco

Universitat de Barcelona, lafarga@ub.edu

Resumen

Intento de trazar la trayectoria histórica de la actual AFUE, desde los precedentes (a partir de 1975), pasando por su fundación en 1987 y las dificultades de los primeros años de funcionamiento, hasta la refundación en 1992 y el relanzamiento con unas estructuras similares a las actuales. Se trata de las denominaciones, de las personas (los socios, las diversas juntas directivas), los encuentros (en particular los coloquios), así como el interés por la comunicación entre los socios y la visibilidad de la asociación (a través de la página web, de la revista «Çédille» y de otras vías).

Palabras clave: AFUE; Historia.

Résumé

Cet article est un essai de retracer l'histoire de l'actuelle AFUE, de ses précédents (à partir de 1975), ainsi que de sa fondation en 1987 et les difficultés des premières années de fonctionnement, jusqu'au moment de sa refondation en 1992 et la relance sur des structures nouvelles, qui ont été maintenues pour leur plupart. Le texte fait appel aux diverses dénominations de l'Association, aux personnes (les partenaires, les conseils d'administration), aux rencontres (en particulier les colloques), ainsi qu'à l'intérêt pour la communication entre les partenaires et la visibilité de l'Association (via le site Internet, la revue «Çédille» et autres moyens).

Mots-clés: AFUE ; Histoire.

Abstract

Attempt to trace the history of the present AFUE, from the preceding (from 1975), through his Foundation in 1987 and the difficulties of the first years of operation, until the Refoundation in 1992 and the relaunch with structures similar to the current. The text refers to appellations, to persons (partners, various boards) and meetings (in particular colloquia), as well as interest in the communication between the partners and the visibility of the Association (via the website, the review «Çédille» and other routes).

Keywords: AFUE; History.

Cuando se cumplen veinticinco años de la refundación de la AFUE conviene echar la vista atrás e intentar trazar una historia de la asociación. Con todo, esa historia empezó mucho antes y estas páginas intentan describirla, necesariamente de modo imperfecto por la propia extensión del artículo. Para ello, lo he dividido en tres partes de desigual extensión, destinadas a recordar la prehistoria, la protohistoria y la historia propiamente dicha, dando a estas expresiones un sentido que no coincide con el fijado por los historiadores, pero que me han servido para denominar tres periodos cronológicos sucesivos que guardan relación entre sí.¹

1. La prehistoria (1975-1987)

La historia del asociacionismo en torno a la situación, promoción y defensa del francés en España empieza en abril de 1975, con la constitución de la Asociación Española de Amigos de la Lengua Francesa. Entre los miembros del núcleo fundador se contaban sonados nombres de la vida cultural y profesional del momento –académicos, profesores, abogados, médicos– como Joaquín Calvo Sotelo, Pedro Laín Entralgo, Luis Lamana de Hoyos, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Torcuato Luca de Tena, Julián Marías o Alonso Zamora Vicente.

El año siguiente se creó en el seno de la misma una sección de profesores de francés, que englobaba a numerosos docentes de los distintos niveles de la enseñanza, entre ellos, naturalmente, muchos de universidad.

En 1981, según puede leerse en una descripción inserta en el primer número de la revista *Thélème* (a la que luego me referiré) la Asociación contaba con no menos de 2.000 asociados, mayoritariamente profesores, aunque también artistas, escritores, funcionarios y profesionales liberales.

En lo que nos toca más de cerca, la Asociación –aparte de la promoción de la lengua y la cultura francesas, acudiendo a instancias como el Ministerio y la Embajada de Francia– colaboró en la edición de *Thélème. Revista Española de Estudios Franceses*, que fue un intento lamentablemente fallido, por causas económicas y de organización de colaboración –además– entre todos los departamentos de Filología Francesa. De hecho, se publicaron únicamente dos números, que sería interesante y justo recuperar del olvido, en 1981 y –el intervalo lo dice todo– 1986, organizados, respectivamente, por la Universidad Complutense y la Universidad de Oviedo.

Otro momento en esta etapa prehistórica fue el encuentro de profesores celebrado entre Valladolid y el castillo de la Mota (Medina del Campo) en febrero de 1985, donde –entre otras cosas– se trató de planes de estudio, la reforma de los cuales ya se había anunciado y produciría un largo debate, que marcó la siguiente etapa.

Y también en este periodo –aunque al margen del asociacionismo– apareció el *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, recopilado por Caridad Martínez y yo mismo. Si lo menciono es por su carácter novedoso y porque, andando el tiempo, ese tipo de obra iba a convertirse en uno de los objetivos de la futura APFFUE.

2. La protohistoria (1987-1992)

Nutrida en sus primeros momentos por los profesores universitarios de Filología Francesa que se habían inscrito en la Asociación de Amigos de la Lengua Francesa, la APFFUE propiamente dicha se creó en septiembre de 1987 en una reunión celebrada en el Instituto Francés de Madrid, con escasa asistencia, en la que se redactó el acta fundacional, firmada por cinco personas, se aprobó una primera redacción de los estatutos y –sobre todo– se discutió largo y tendido acerca de la reforma de la enseñanza universitaria y de los nuevos planes de estudio de las licenciaturas promovidas por las comisiones de expertos del Ministerio (en nuestro caso, el llamado Grupo XIII). Este tema, que durante meses y meses fue objeto de intenso debate en las universidades, ocupó la mayor parte del tiempo de las reuniones de la incipiente asociación, marcando de este modo –a mi entender– el carácter corporativo de la misma, que con el tiempo fue incorporando aspectos vinculados con la docencia y la investigación.

¹ Debo agradecer la ayuda prestada, con documentos que me han permitido aportar datos concretos y refrescar la memoria, por Manuel Bruña, Julián Muela y José M. Oliver.

Establecida, pues, el acta fundacional, se procedió a la solicitud de inscripción de la Asociación en el Ministerio del Interior, que no se resolvió favorablemente hasta abril de 1988. Se encargó de todos los trámites Alain Verjat, que era el primer firmante de dicha acta y el convocante de la mencionada reunión fundacional.

Dos meses después de la primera reunión se celebró la segunda, con mayor número de asistentes: en ella se procedió a la elección de la primera Junta Directiva, integrada por Alain Verjat como presidente, Elena Real y Alicia Yllera como vocales, José Ignacio Velázquez como tesorero y Francisco Lafarga como secretario. También se volvió a tratar de las posibilidades de intervención en las decisiones que pudieran tomarse en el Ministerio respecto de los nuevos planes de estudio, en cuanto a criterios de troncalidad, obligatoriedad y opcionalidad, sin olvidar denominaciones, contenidos y porcentajes; y con propuestas y contrapropuestas respecto de posibles licenciaturas distintas de las anunciadas por el Ministerio. Poco se consiguió si se tienen en cuenta la lista definitiva de títulos y las directrices generales de los mismos, que se establecieron en 1990.

Las propias dificultades de la comunicación (todo por correo postal), los retrasos y pérdidas en el abono de las cuotas del casi centenar de miembros, el desánimo causado por el escaso eco ministerial a las propuestas y peticiones emanadas de la Asociación, todo ello hizo que la actividad de la APFFUE languideciera en los últimos meses de su primera etapa. Se imponía una renovación, que se puso de manifiesto en la última asamblea de la misma, en octubre de 1991, uno de cuyos acuerdos –decisivo– fue el firme propósito de revitalizarla con nueva dirección, nuevas ideas y nuevo empuje. Y para ello se emplazó a los asociados a una asamblea y coloquio en la UNED, en abril del siguiente año.

3. La historia (1992-)

Para articular la historia de estos últimos veinticinco años me ha parecido más útil y ameno prescindir de la mera sucesión cronológica y avanzar de un modo temático, planteando –espero que con cierto orden– las diversas cuestiones o aspectos que han caracterizado a la asociación, los proyectos y realizaciones más relevantes, los cambios más apreciables decididos por voluntad propia o impuestos por la fuerza de los acontecimientos.

4. Denominaciones

Creo que pocas asociaciones han cambiado tanto de nombre en un lapso de tiempo relativamente corto. Empezamos llamándonos APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española), nombre que ya tenía desde 1987, y que respondía a la denominación de un área de conocimiento (creada en 1984) y a un criterio gremial.

La refundación o relanzamiento de 1992 no comportó cambios en la denominación: había, sin duda, problemas más urgentes y a nadie le pareció prioritario plantearlo. De hecho, fue la segunda junta, elegida en 2001, la que propuso –y tengo que decir en su descargo que por insistencia mía– la modificación de la denominación como Asociación Española de Estudios Franceses, y no sólo porque el acrónimo resultante era más fácil de pronunciar.² En un agradable marco (un precioso hotel en Villajoyosa y un delicioso atardecer de mayo de 2003) y tras una larga hora de discusión, la propuesta se desestimó por tres votos de diferencia frente a una solución de compromiso, la APFUE (o sea, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española), fórmula que, en realidad, venía a sancionar una doble realidad: la constatación que algunos miembros de la asociación no pertenecían al área de conocimiento con el código 335, y que más de uno que sí estaba en el área no practicaba totalmente, o de una manera ortodoxa, lo que tradicionalmente se ha denominado «Filología Francesa».

Hubo que esperar otros once años (pues once son los que median entre 1992 y 2003) para que se volviera sobre el mismo asunto, aunque desde un punto de partida distinto. Sucedió en Alcalá en 2014, tras un largo periodo de gestación, y en torno a la amenaza –al final desmentida– de la desaparición de la voz «francesista» del diccionario de la RAE. Una larga exposición previa, vía Gaula, y un debate intenso –aunque no tan largo como el de Alicante– dieron como resultado la modificación del nombre en AFUE (Asociación de Francesistas de la Universidad Española). Se regresaba, aunque por otro camino, al fondo o al espíritu de la propuesta desechada en 2003: tal vez habían cambiado los tiempos y las personas,

² La propia denominación «Estudios Franceses» pareció no gustar a algunos de los asistentes. Los tiempos han cambiado: véase, si no, la denominación adoptada por algunos centros o departamentos para los grados procedentes de licenciaturas en Filología Francesa.

tal vez fuera mayor el poder de convicción del defensor de la propuesta, o tal vez se dieron ambas cosas a la vez. En cualquier caso, la necesaria modificación del artículo 5.2 de los estatutos aclaraba –sin perder de vista dos de las tres acepciones³ del vocablo– qué se entendía por «francesista». ⁴ Con los estatutos en la mano queda abierta la aceptación de historiadores, geógrafos o sociólogos que estén interesados en el estudio de las realidades de sus materias en los países francófonos; al mismo tiempo, no es condición *sine qua non* ser profesor o investigador vinculado a una universidad.

5. Personas

Aunque primero fuimos «profesores de Filología Francesa», luego «profesores de Francés» y ahora somos «Francesistas», los que formamos esta Asociación somos tanto su razón de ser como su finalidad.

La Asociación empezó con pocos efectivos humanos (126 socios), pero el propio aumento –a pesar de todo– del profesorado, las campañas de captación que se han hecho en algunas ocasiones y el convencimiento de las ventajas de pertenecer a ella han hecho que el número de asociados haya experimentado un espectacular crecimiento, más notable en los primeros años: así, se pasó de los 126 de 1992 a los 268 de 1995, o sea, un aumento del 100%. El aumento continuó en los años siguientes, hasta alcanzar el máximo en 2009 (495 asociados), y a partir de aquel momento se inició un lento declive hasta llegar a los 460, que es la cifra de mediados de 2016. Este descenso se ha acentuado por las bajas, resultado algunas por aplicación de los estatutos en el caso de impago de cuota, y otras por el aumento del número de jubilaciones o de cambio de orientación profesional.

Precisamente el incremento de las jubilaciones, tanto forzosas como voluntarias, llevó a la Junta a tener que renunciar a la costumbre de proponer el nombramiento de socios de honor a cuantos compañeros se jubilaran, sujetándose desde hace varios años a lo que disponen los estatutos al respecto.

También conviene recordar a los colegas que nos dejaron, algunos ya jubilados, otros en plena actividad docente e investigadora, privando a la Asociación de su presencia, de su espíritu de colaboración y de su afán por contribuir a la consolidación y progreso de los estudios franceses.

Se ha producido asimismo, y eso es muy buena noticia, la incorporación de numerosos profesores e investigadores jóvenes. Precisamente para fomentar la adhesión y participación de los más jóvenes en las actividades de la Asociación se decidió en 2011 y 2013, respectivamente, establecer ayudas para realización de tesis doctorales y para asistencia a los coloquios propios. Con todo, si bien después de la última modificación del nombre puede decirse que somos todos los que estamos, nos hallamos lejos de estar todos los que somos.

Si, como he indicado más arriba, el potencial humano es necesario, no lo es menos la existencia de órganos de gestión. Las sucesivas juntas directivas que han conducido la Asociación durante estos años han llevado a cabo su labor con entusiasmo, consolidando proyectos anteriores, proponiendo nuevas actividades, en definitiva, iniciativas para adecuar la Asociación a las distintas etapas y aprovechar los recursos disponibles, tanto humanos, como económicos y técnicos.

La primera Junta, elegida en 1992 en la asamblea de la UNED, fue reelegida en 1995 (Las Palmas) y 1998 (Cádiz). Estaba compuesta por Alicia Yllera (presidenta), Francisco Lafarga (vicepresidente), Ana González y Arturo Delgado (vocales) y Julián Muela (secretario-tesorero); dos de sus miembros habían pertenecido ya a la junta anterior, elegida en 1987. La segunda Junta se eligió en 2001 (La Laguna) y fue reelegida también en dos ocasiones: 2004 (Oviedo) y 2007 (Lleida): de la primera solo yo decidí continuar, y para ello tuve que organizar una candidatura, en la que aceptaron integrarse Ángeles Sirvent (vicepresidenta), Manuel Bruña y Doina Popa-Liseanu (vocales) y José M. Oliver (secretario-tesorero). Tres mandatos como presidente (más todo lo que llevaba de antes) y la feliz coincidencia con el inicio de mi jubilación anticipada (y de la condición de profesor emérito) me hicieron desistir de pensar siquiera en un nuevo mandato, por más

³ «1. adj. Que tiene influencia francesa. *Poesía francesista*. Apl. a pers., u. t. c. s. || 2. adj. Que simpatiza con lo francés o lo admira. Apl. a pers., u. t. c. s. || 3. m. y f. Especialista en la lengua y la cultura francesas».

⁴ «Art. 5.2. Son socios ordinarios y de pleno derecho los profesores universitarios e investigadores de centros de investigación o de estudios que, dedicándose al estudio de materias que sean propias de los fines de la Asociación, soliciten serlo. Asimismo, también serán socios ordinarios o de pleno derecho los licenciados y estudiantes universitarios de tercer ciclo que, estando seriamente interesados en el estudio de alguno de los temas específicos para los que se funda la Asociación, soliciten ser admitidos como socios, para lo cual deberán ser avalados por dos socios ordinarios con más de tres años de antigüedad». Dichas «materias propias de los fines de la Asociación», aparecen en el artículo 2 de los mismos estatutos: «Art. 2. El objeto específico de la Asociación es estimular, defender e impulsar en España el estudio e investigación de la lengua, la literatura, la historia, la geografía, las instituciones y, en general, la cultura de los países de habla francesa».

que los estatutos no lo impidieran. Por ello, en la asamblea de la Complutense (2010) se presentó una nueva candidatura encabezada por Manuel Bruña, que contaba con J. Oliver como vicepresidente e incorporaba caras «nuevas»: Loreto Cantón y Brigitte Leguen como vocales y Tomás Gonzalo como secretario-tesorero. Cabe decir, para completar esta descripción, que nunca hubo competencia entre candidaturas, lo cual no significa que siempre se diera la unanimidad en el voto: de hecho, solo en una ocasión todos los votos fueron favorables.⁵

Son también los socios los que básicamente sustentan, con sus cuotas, las actividades de la Asociación. Por ello, se ha podido pasar de los 492,41 € (mejor dicho, las 81.902 pta.) con que se arrancó en 1992, a los 42.843,37 € que arroja el balance económico del año 2016. Y eso a pesar de los gastos ocasionados por las ayudas a congresos y publicaciones, o las destinadas a los socios jóvenes, o los producidos por la ampliación y mantenimiento de los recursos electrónicos.

6. Encuentros

La sociabilidad, como es sabido, es una de las características del género humano, que comparte con otros animales. En el caso de los socios de la A(PF)FUE tal tendencia se manifiesta en particular en las asambleas y los coloquios.

Ya para el acto refundacional de 1992 se pensó, con acierto, hacer coincidir asamblea y coloquio, pensando que son actividades que se complementan y que cooperan para convocar a los socios.

La historia pormenorizada de las asambleas ocuparía más espacio del razonable en esta historia general de la Asociación. La lectura de las actas resulta muy ilustrativa no solo de las realizaciones y propuestas de la Junta Directiva, o de la situación económica, sino también de las preocupaciones de los socios, de sus propias propuestas; permiten asimismo entrever –¿por qué no decirlo?– disparidad de criterios y tensiones.

Los encuentros han propiciado también la movilidad. Ya desde el inicio se pensó en la fórmula de la coorganización entre la propia Asociación y los centros o departamentos, con distinto grado de participación económica –nula en los primeros años por la penuria en que se hallaban las arcas comunes– y de intervención en la toma de decisiones. Por ello los encuentros fueron itinerantes y, además, en algunos casos con varios lugares dentro de la misma sede. Así, en 2003 las asambleas (ordinaria y extraordinaria) se celebraron en el comedor de un hotel de Villajoyosa; el mismo marco, poco académico pero muy sociable, fue el de la asamblea de Salamanca, en un restaurante de La Alberca, y de Almería, en otro de Aguadulce. Otros cambios de lugar fueron los que se produjeron en el encuentro de La Laguna, con la sesión de clausura en el Liceo Taoro de La Orotava; o en el de Oviedo, parte del cual se desarrolló en la antigua Universidad Laboral de Gijón; o en el de Castellón, donde la asamblea se hizo en el salón gótico del castillo de Peñíscola. Lo mismo ocurrió en Zaragoza, pues la asamblea tuvo lugar en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca, o en Jaén, donde algunos actos y la asamblea se celebraron en el palacio de Jabalquinto de Baeza, o en Almería, con el traslado de los bártulos al castillo de Roquetas de Mar. En el caso de Valladolid no salimos de la ciudad, aunque lo parecía, ya que nos trasladamos en barco al Museo de la Ciencia, donde se celebró la última sesión. En rigor, el único coloquio organizado conjuntamente por dos universidades fue el de 2012, con actos repartidos entre la Universitat de Barcelona y la Universitat Autònoma de Barcelona.

Por otra parte, los coloquios han sido en ocasiones el marco para rendir homenaje a compañeros con motivo de su jubilación. Así ocurrió en el de 2004 en Oviedo con M^a Aurora Aragón, en el de 2005 en Valladolid con Francisco J. Hernández, en 2010 en la Complutense con Javier del Prado y en 2012 en Barcelona conmigo mismo. Además, como el coloquio de Zaragoza coincidió con el acto de investidura de doctor *honoris causa* de Alicia Yllera, resultó también una celebración con muchos de nosotros presentes en un día tan trascendente para ella.

⁵ Tengo que añadir que la primera Junta y más, si cabe, la segunda fueron reuniones de amigos. De la primera recuerdo los viajes a Madrid, donde nos reuníamos normalmente en dos ocasiones entre asamblea y asamblea: como yo solía viajar en el tren nocturno, llegaba muy temprano a Chamartín, con lo cual podía ir tranquilamente en metro hasta Moncloa y de allí bajar caminando por el parque del Oeste hasta la UNED en Senda del Rey. Las reuniones eran muy amenas, de trabajo pero también de conversación amistosa, favorecida por los largos ratos que debíamos dedicar a doblar convocatorias, a ensobrar boletines y a pegar etiquetas con direcciones. Nos daba la hora de la comida, que muchas veces, por insistencia del tesorero (por ahorrar, más que nada), hacíamos en la cafetería de la Facultad: eso sí, en un comedor reservado para profesores donde ponían un menú aceptable y a precio módico. Con la segunda Junta el *modus operandi* cambió: como nos habíamos modernizado todos (incluso yo) podíamos comunicarnos por correo electrónico, funcionaba el sistema de los corresponsales en los centros, el proceso de envíos se había simplificado: en fin, que no fueron necesarias tantas reuniones presenciales. Con todo, siempre había una entre asambleas, y nos propusimos ir cambiando de sede, por aquello de huir del centralismo madrileño, además de favorecer el turismo interior. También nos permitía hacer reuniones más prolongadas y distendidas, aprovechando distintos momentos del día. En cualquier caso, a pesar del trabajo y la responsabilidad, recuerdo esos años con mucho cariño.

Los coloquios, ¡qué duda cabe!, han sido uno de los motores de la Asociación. A la itinerancia ya señalada hay que agregar otras consideraciones y algunas cuestiones que fueron planteándose a lo largo de los años.

En primer lugar conviene señalar que el número de participantes ha sido siempre razonablemente elevado, con oscilaciones debidas a hechos coyunturales. Eso no impidió que en varias ocasiones (y la primera ya en 1994) se planteara por algunos socios la conveniencia de celebrar coloquios bianuales; pero el hecho de que igualmente debía convocarse la asamblea aconsejó seguir con la frecuencia anual, por lo menos mientras no descendiera de modo alarmante el número de participantes... y se han celebrado ya veinticinco. También se planteó en varias ocasiones si el coloquio debía reservarse a los socios o abrirse a participantes externos; no llegó a tomarse decisión alguna al respecto, dejándose la decisión al criterio de los organizadores de cada coloquio. De hecho, el primero en el que participaron comunicantes ajenos a la Asociación fue el de La Laguna en 2001, situación que se ha repetido en los coloquios siguientes. También se ha dejado siempre al criterio de los organizadores la adopción de la temática del coloquio, aunque con el ruego de que fuera amplia, de modo que no impidiera la participación de todos los socios que lo desearan.

La implicación de la Asociación en los coloquios se ha traducido asimismo en las aportaciones económicas tanto a la organización de los mismos como a su publicación; esas ayudas, que no se aprobaron hasta 1998, tuvieron también como consecuencia que se liberara a los socios del abono de la cuota de inscripción, reservada luego únicamente a los no socios. Cabe decir que en 2010, recogiendo las experiencias de los organizadores y otros temas planteados en las asambleas, la Junta Directiva estableció un protocolo que pudiera servir de guía para futuros encuentros.

Y no podía olvidar el mencionar los complementos preparados por los organizadores: las visitas culturales y las cenas. Algunas son para mí memorables, por lo novedosas o sorpresivas, o por lo espectaculares. Así, los paseos en barco en Valladolid y Huelva; el recorrido por el románico de La Rioja (bajo la lluvia, eso sí); la visita del Jardín Botánico de Gijón; las salidas ya mencionadas –mitad trabajo mitad asueto– en Almería, Jaén, Castellón... y algunas otras excursiones que me dejo en el tintero. Y qué decir de los ágapes, más recordados por la compañía que por la gastronomía, pero recordados al fin. Por las sorpresas que depararon me vienen a la memoria la cena de La Laguna, con el nombramiento de las «mises» y los «místeres» del coloquio; o la de Logroño, que aquello parecía una boda, con baile incluido; o la de Alcalá, con la grata sorpresa de la cantante que nos hizo tararear canciones de nuestros recuerdos; o la de Almería, con la demostración de danza por parte de profesionales y *amateurs*.

Además de los coloquios anuales propios, la Asociación ha colaborado en la organización y/o en la publicación de resultados de los coloquios internacionales de Lingüística Francesa, que van ya por la undécima edición, así como en coloquios celebrados con otras asociaciones, de los que se han llevado a cabo seis hasta el momento.

7. Comunicación

La comunicación, esencial para el buen funcionamiento de cualquier empresa en común, fue preocupación de la Asociación y de su Junta Directiva desde los inicios. Una de las primeras herramientas que se activaron fue el *Boletín*, que yo mismo había propuesto en la etapa protohistórica y que se planteó en serio y se decidió en la asamblea de 1993. De hecho, el primer número apareció en mayo de ese año y fue saliendo anualmente hasta 1997 (con el nº 6). Constaba de secciones fijas (acta de la última asamblea, movimiento de socios, reseñas y anuncios de coloquios y actividades, relación de tesis defendidas, mención de revistas y grupos de trabajo, resumen de publicaciones recientes). Las dificultades de su elaboración, pues en gran parte dependía de las informaciones facilitadas por los socios, el coste económico que suponía y lo engorroso de su envío, decidieron a la Junta a suprimirlo, con la esperanza de que pronto podrían incluirse sus contenidos en una proyectada página web que, de hecho, no fue realidad hasta 2002.

También para facilitar la comunicación entre los socios y la Junta Directiva se creó en 1995 la figura del corresponsal (o, como se denominó al principio, coordinador de información) con el encargo de comunicar a la Junta las actividades de su centro o departamento vinculadas con los estudios franceses. Con el tiempo se les pidió también a los corresponsales que se ocuparan de transmitir a sus compañeros las informaciones o los envíos postales procedentes de la Asociación.

Y, tercer elemento en la línea comunicativa, en 2004 se creó la lista de difusión Gaula, integrada en RedIRIS, que ha servido para garantizar una comunicación ágil y rápida desde la Junta Directiva hacia los socios y de los socios entre sí, sirviendo de escaparate para anunciar congresos, actividades y publicaciones, y de foro donde compartir opiniones y

mantener debates. Como sabemos, ha habido en ocasiones debates que han degenerado en un largo rosario de dimes y diretes, no siempre de interés general; mientras que en otras la impericia o el descuido han hecho que se colaran comentarios o noticias de índole personal, cuando no íntima.

8. Visibilidad

La visibilidad ha sido uno de los grandes retos a los que se ha enfrentado la Asociación y –a tenor de los resultados– parece que se ha cumplido.

El primer frente fue el de recopilar y hacer pública la labor investigadora en torno al francés. En realidad, la primerísima versión de un catálogo o repertorio bibliográfico es anterior a la propia creación de la Asociación e 1987: se trata del *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, que reuní con mi compañera y amiga Caridad Martínez. El propio título refleja, a mi entender, el espíritu abierto de la empresa, su independencia respecto de cualquier área de conocimiento y de cualquier grupo profesional. Por tal motivo se hallan también en sus páginas trabajos de investigadores no vinculados a la Filología Francesa o a los Estudios Franceses. Conviene añadir que fue una obra hecha a mano, con la información circulando por correo postal.

Parece que los esfuerzos no fueron en balde y que el repertorio –con todas sus carencias o, mejor, sus ausencias– resultó útil. De hecho, la idea de continuarlo y ampliarlo fue unas las primeras decisiones tomadas por la Junta de 1992; así, en 1994 apareció un volumen que recogía los contenidos del de 1987, con adiciones hasta 1993 y con una nueva presentación e índices, preparado por Alicia Yllera y Julián Muela, en el que aparecían también los nombres de los recopiladores del primero. El título, para adecuarlo a la realidad de la Asociación en el seno de la cual se publicaba, se cambió por el de *Repertorio de estudios franceses en la Universidad española*, que es el mismo que presentó en 2003 una nueva edición, esta vez a cargo únicamente de A. Yllera y J. Muela, que recogía lo comunicado por los autores para el periodo 1993-2000.

Obviamente, una recopilación de esas características con un complejo sistema de claves temáticas, tenía más su lugar –según avanzaban los tiempos– en una base de datos en línea que en un volumen en papel. Por eso se decidió integrar todo lo recopilado en la página web que ya se había creado, actualizando de paso los datos. El proceso de trasvase resultó más complejo de lo previsto y la comunicación de los datos por parte de los socios más lenta de lo razonable: de hecho, no pudo ponerse totalmente en acceso abierto hasta 2008, esta vez con la denominación de *Catálogo Hispánico de Estudios Franceses*, que tenía la ventaja de dar un acrónimo pronunciable y, además, con significado. Pero, una vez más, una buena idea se ha visto empañada por la relativa colaboración de quienes debían estar más interesados en que el catálogo fuera completo, pues de lo contrario no cumple su cometido.

Algo parecido ha sucedido con el directorio de socios. Durante unos años, en el periodo de existencia del *Boletín*, se incluyeron en él los datos personales mínimos de los socios que iban incorporándose. Una vez cerrado el *Boletín* (1997), se pensó en publicar un directorio general en formato libro. Hubo para ello que solicitar nuevos datos a los socios (tanto a los nuevos como a los antiguos), pues el formato de la ficha se había modificado. El trabajo de recuperación de datos y de edición del directorio, que corrió a cargo de Doina Popa-Liseanu, se fue alargando en el tiempo más de lo debido por las causas apuntadas y no apareció hasta mayo de 2003.

El largo periodo de gestación hizo que su aparición siguiera a la apertura de la página web, en la que debía integrarse naturalmente la información que contenía. La página web ha sido la realización estrella, no solo por su complejidad, sino porque asegura la mayor visibilidad a la Asociación y a todo lo que hace y representa. También su prehistoria fue larga, pues ya en 1996 se planteó en asamblea la necesidad de establecerla, aunque hasta 2002 no estuvo operativa, gracias al esfuerzo de José M. Oliver. Se incluyeron en ella paulatinamente las herramientas de información y difusión ya aparecidas en otros formatos, como el repertorio de estudios, el directorio, así como información sobre actividades de la propia Asociación y de sus miembros. La página, por supuesto, ha ido evolucionando, ganando en imagen, presentación, contenidos y prestaciones.

La creación de una revista propia de la Asociación no fue, al contrario, un asunto considerado urgente durante sus primeros años de vida. Tal vez el fracaso de la primera *Thélème* aconsejaba meditar muy bien la posibilidad de creación de una revista propia, habida cuenta –por otra parte– que en el ínterin habían visto la luz varias revistas de la especialidad. De

hecho, incluso se llegó a plantear en la asamblea de 1997 aplazar su hipotética puesta en marcha. Hasta 2001 no se propuso en firme estudiar su viabilidad, creándose al efecto un grupo de trabajo, que el año siguiente ya pudo presentar resultados concretos: carácter digital, denominación, contenidos, comité editorial, etc. Finalmente, en 2005 salió el primer número de *Çédille. Revista de estudios franceses* y, desde entonces, puntualmente en el mes de abril, se abre el acceso a una nueva entrega. Cuando la revista tenía ya cierto recorrido se creó una serie de Monografías, también en formato electrónico, que consta en la actualidad de cinco volúmenes. Gracias a sus propios méritos, pero también –y mucho– al tesón y buen hacer de su director, J. M. Oliver, *Çédille* goza de numerosos reconocimientos y está incluida en los principales índices y directorios. Su crecimiento, favorecido a buen seguro por su indexación, ha sido espectacular: de los siete artículos del nº 1 (2005) se ha pasado a los 43 del nº 12 (2016).

La publicación de los coloquios contribuye asimismo a proyectar y hacer visibles nuestros trabajos, por más que esa vía de publicación sea poco o nada valorada por las agencias y comisiones de evaluación. Un paso notable en la visibilidad de estas obras colectivas ha sido la incorporación de las mismas a un portal de prestigio. Al no llegar a buen puerto la propuesta presentada a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en 2008 se planteó a Dialnet, que aceptó incluir nuestros coloquios siempre que se facilitara una versión digitalizada y se obtuvieran las autorizaciones de los editores o derechohabientes. Una vez cumplidas todas esas formalidades se incorporaron en 2012 los primeros volúmenes, y en los años sucesivos se han agregado los disponibles, una vez cumplidos esos trámites. Lo mismo se ha hecho con los volúmenes de actas de los congresos de Lingüística Francesa.

9. Profesión

El sesgo netamente gremial que adoptó la Asociación desde sus inicios ha hecho que la preocupación por la formación y estabilidad laboral del profesorado, así como la situación de los estudios de Filología Francesa sea una cuestión recurrente tanto en las asambleas como en diversas iniciativas que se han adoptado. Al mismo tiempo, ha sido constante la inquietud por el estado del francés en los demás niveles de la enseñanza. En este sentido, cabe destacar las relaciones que se han mantenido con otras asociaciones y entidades, así como la integración de la AFUE en la Federación de Asociaciones de Francés.

En lo que respecta a la enseñanza universitaria, que es nuestro ámbito profesional, el debate sobre la realidad de los estudios está presente desde la propia creación de la Asociación en 1987, ante la inminencia de una nueva reforma de la enseñanza superior, con la creación de nuevas titulaciones. Aun cuando poco se pudo hacer de manera conjunta, debido a las soluciones que cada centro o departamento hubo de adoptar para adaptarse a la nueva situación, una vez aprobados los distintos planes de estudios se llevó a cabo toda una labor de recogida de datos sobre la situación en cada universidad, con lo que finalmente pudo lograrse un mapa bastante fiel de la misma. Y más adelante se reavivó el debate con motivo de la aplicación del EEES y la creación de los grados. En todo este proceso de dinamización y recogida de datos jugaron un papel primordial, por parte de la Junta, Ana González, Ángeles Sirvent y Manuel Bruña. Como muestra de esa preocupación general, en varios encuentros se han previsto sesiones de exposición y debate acerca de la situación de los estudios.

En el ámbito profesional pueden situarse asimismo las gestiones y contactos habidos con varias representaciones de países francófonos y, en particular, con la Embajada de Francia: tras varios años de desencuentros o de falta de comunicación se reanudaron los contactos con los Servicios Culturales de la Embajada y en particular con el *attaché* de cooperación lingüística de turno. Por lo que mí respecta, guardo muy buen recuerdo del trato con Yannick Rascouët, Fabienne Lallement y, ya en el último año, con Pascal Sanchez. La colaboración de la embajada se tradujo en ayudas –directas o indirectas– a la organización de actividades de la Asociación (y así consta en los resultados de las mismas) y en presencias en coloquios y encuentros.

10. Colaboraciones

Una vez consolidada, la Asociación se propuso, a través de su Junta Directiva, crear contactos y principios de colaboración con otras asociaciones. Así, en 2004 se estableció un convenio de colaboración con la SHF-*Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur*, que era –aunque en negativo, podría decirse– la contraparte de nuestra Asociación

en Francia. El acuerdo se hizo bajo los auspicios de la Embajada, a partir de una entrevista mía con el embajador, y se vio favorecido, como tantas veces ocurre, por una relación personal, que tenía con el entonces presidente de la SHF, Jacques Soubeyroux. La principal consecuencia del acuerdo fue la convocatoria de coloquios bilaterales, que debían celebrarse trianualmente. El primero de ellos, en efecto, tuvo lugar en Sevilla a finales de 2006 y resultó muy concurrido; menor asistencia, sin embargo, registró el organizado en la ENS de Lyon en 2008, organizado por la contraparte francesa.

Mientras tanto se habían establecido vínculos con la joven APEF-*Associação Portuguesa de Estudos Franceses*, a partir de un primer encuentro personal con Ana Clara Santos, una de las promotoras, y de las más activas, de su asociación. La voluntad de colaboración se afianzó en Sevilla, durante el coloquio ya mencionado entre la APFUE y la SHF de 2005, y se concretó el año siguiente con la participación de varias colegas portuguesas en una mesa redonda sobre situación de los estudios de francés en ambos países, en el marco del coloquio de Huelva y en el establecimiento de coloquios conjuntos bianuales el primero de los cuales se celebró en Faro en 2007 y el segundo en Barcelona en 2009.

Puesto que la frecuencia adoptada para cada coloquio conjunto hacía que en 2011 coincidieran ambos encuentros, se acordó que fueran a tres bandas en lo sucesivo, y así nacieron los coloquios de Faro de ese año, con una participación que sorprendió a los organizadores, y el de Santiago de 2014.

También en el ámbito de la colaboración debe mencionarse la que se inició en 2005 con la *Association Internationale d'Études Québécoises* con el objeto de canalizar las candidaturas españolas a las becas para estancias en Quebec; con todo, parece que se ha interrumpido en el último año, al no haber recibido la solicitud que cursaba dicha asociación.

11. Final

La historia de la asociación a partir de 1992 está marcada por un innegable avance en los distintos ámbitos o líneas de actuación previstos, en una mayor visibilidad, gracias –entre otras cosas– a la creación de la página web, a una más fluida comunicación, tanto entre la Junta Directiva y los asociados como entre los propios miembros (a través de *Gaula*). También ha crecido durante todos estos años el número de asociados y, gracias a sus cuotas, así como a una relativa contención del gasto, la Asociación cuenta con una saneada economía. Con todo, le quedan todavía algunos asuntos pendientes: si en el plano de la investigación los logros en el ámbito de la Filología Francesa –o de los Estudios Franceses– son obvios (con numerosas publicaciones, frecuentes coloquios, revistas especializadas y cada vez mejor situadas en las listas de índices de impacto: o sea, una visibilidad cada vez mayor), en el de la docencia está claro que se ha ido perdiendo no solo el lugar que se tuvo en el pasado, sino incluso visibilidad, al no aparecer siquiera en las denominaciones de algunos grados, y no por desidia de sus promotores, sino por exigencias de programación y de expectativas de resultados.

Soy consciente de que el recorrido que he realizado es apresurado e incompleto, y que la Asociación merece mayor atención y mejor trato. La historia, la gran historia queda, pues, por escribir, con más datos, más concreciones, mejores argumentos. A esa tarea puede contribuir el archivo de documentos que se ha reunido y que se custodia en la Universidad de Alicante, junto con programas, carteles e imágenes.

CULTURA

Le symbolisme de la mer dans *Les Plages* d'Agnès Varda au miroir de la littérature

Corbí-Sáez, María Isabel

Universidad de Alicante, maribel.corbi@ua.es

Resumen

La cinescritura de Agnès Varda ha transgredido numerosas barreras y abierto nuevos caminos en el séptimo arte. Les plages (2008) constituye un ejemplo claro de relato de arte y de ensayo, complejo, creado como una especie de collage, con efecto de caleidoscopio, en el que la cineasta ofrece un juego narrativo fílmico prolijo que seduce y atrapa al espectador lector cómplice. Este filme presenta un interés especial dado que si, efectivamente, hace un balance de una vida dedicada al cine y a las artes, si constituye asimismo de forma evidente una celebración del séptimo arte y un homenaje a numerosos amigos cineastas, ilustra también hasta qué punto el cine no puede concebirse sin las interinfluencias entre las artes. Nuestro análisis del simbolismo del mar descansa precisamente sobre un estudio del juego intertextual que Les plages establecen con la literatura.

Palabras clave : *Varda*; *Les plages (2008)*; *Mar*; *simbolismo*; *Intertextualidad*; *Literatura*; *Paul Valéry*.

Résumé

La cinécriture d'Agnès Varda a transgressé bien des barrières et ouvert de nouveaux chemins dans le septième art. Les plages (2008) constitue bien un exemple de récit d'art et d'essai, complexe, créé comme une espèce de collage, à effet de kaleidoscope, où la réalisatrice offre un jeu narratif filmique prolixe qui séduit et attrape le spectateur-lecteur complice. Ce film s'avère d'un intérêt spécial car si, effectivement, il fait le bilan de toute une vie dédiée au cinéma et aux arts, s'il constitue en toute évidence une célébration du septième art et un hommage à de nombreux amis cinéastes, il illustre jusqu'à quel point le cinéma ne peut être conçu sans les interinfluences entre les arts. Notre analyse du symbolisme de la mer repose précisément sur une étude du jeu intertextuel que Les plages établissent avec la littérature.

Mots-clés : *A. Varda*; *Les plages (2008)*; *Mer*; *Symbolisme*; *Intertextualité*; *Littérature*; *Paul Valéry*.

Abstract

Agnès Varda's cinécriture has transgressed many frontiers and has opened new paths in the seventh art. Les plages (2008) appears to be a very valid example of an art and essay cinema, complex, created as a kind of collage, with kaleidoscope effects, where this woman filmmaker offers a prolix film narrative play which seduces the complicit spectator reader. This film presents a special interest in so far it constitutes not only a balance of a whole life devoted to the cinema and the arts, a clear celebration of the seventh art, an homage to numerous Agnès Varda's film directors friends, but it also gives the measure to what extent the cinema must be considered taking into account the interrelations between arts. Our study on the sea symbolism bases precisely on the intertextuel play that Les plages establish with literature.

Keywords : *A. Varda*; *Les plages (2008)*; *Sea*; *Symbolism*; *Intertextuality*; *Literature*; *Paul Valéry*.

[...]

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !
(Stéphane Mallarmé)

Un beau vers renaît, indéfiniment de ses cendres, il redevient comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même
(Paul Valéry).

Au premier abord *Les plages* semble constituer le voyage « en arrière » d'une vie, une suite rétrospective de portraits et d'autoportraits, une « rêverie autobiographique » d'une réalisatrice constamment au-devant d'une avant-garde. Si le jeu de miroirs dans lesquels se projette la protagoniste dans le générique¹ pourrait faire penser que le texte filmique va tourner autour d'elle, le spectateur complice, cependant, comprend très vite dès les premières minutes que cela ne peut être qu'une illusion. Agnès Varda nous offre d'ailleurs à l'aide de divers cadrages des images d'elle-même voilées, incomplètes ou déformées², ou encore exprime des paroles qui invitent le spectateur lecteur à soupçonner que ce film est beaucoup plus qu'un récit de vie, qu'il va s'agir d'une aventure textuelle dépassant les frontières entre les arts. En effet, s'il est un aspect incontournable de cette œuvre filmique, c'est bien qu'elle met en évidence le caractère polyvalent de son auteure, sa formation plurielle très solide, son dévouement à diverses disciplines artistiques, et sa passion pour la littérature. L'analyse du symbolisme de la mer dans cette œuvre ne peut s'entrevoir et s'apprécier en tournant le dos à certains textes artistiques, en général, et littéraires, en particulier ; des textes qui ont marqué l'imaginaire de la cinéaste comme nous aurons l'occasion de le développer.

Dans *Les Plages*, Agnès Varda rend compte de sa formation depuis les temps de l'école du Louvre, de ses lectures, des moments, des rencontres et événements qui ont marqué sa trajectoire professionnelle, d'abord comme photographe puis comme réalisatrice et finalement comme artiste intégrale. Elle revisite ses textes filmiques, ceux de ses amis cinéastes de la Nouvelle Vague ou encore ceux de la Rive gauche, les commente, mentionne certains amis artistes qui ont contribué à l'inspirer et à enrichir son œuvre, élabore des réécritures filmiques d'autres œuvres d'art, insère des séquences de certaines de ses installations, etc. Cette œuvre – un « postscriptum » selon Maxime Scheinfeigel (2009 : 197) – dévoile au rythme des caprices de la mémoire de la réalisatrice, des instantanées de sa vie, de celles de ses amis, ses émotions et les passions vécues... Pourtant nous considérons que dans ce richissime longmétrage – un chef d'œuvre pour nombre de critiques – le caractère testimonial d'un récit de vie n'est certes que l'aspect le plus superficiel et correspondrait à un premier niveau de lecture.

Ses films précédents l'attestent. Sa cinécriture se veut en rupture constante avec un cinéma commercial, en refusant la tentation des récits traditionnels élégants – eux, fondés sur cette vocation séculaire mimétique et référentielle –, en pratiquant cette mixité des genres recherchée par un cinéma d'avant-garde, en fondant l'imaginaire et le réel, en exploitant les jeux du champ et du hors champ aussi bien visuel que sonore, en jouant sur le potentiel novateur de certains codes spécifiques, parmi beaucoup d'autres éléments définitoires³. Or s'il est un aspect incontournable dans les

¹ Cf. séquence (00:00-05:39). Le film commence par un jeu de miroirs réels et tangibles dans lesquels l'image complète d'Agnès Varda se dévoile constamment, cédant le protagonisme à la mise en scène du tournage proprement dit sur une plage avec les membres de l'équipe, ou encore à la mer lors de cadrages très significatifs. Cette réflexion de son visage ou d'une partie de son corps sur un miroir que la caméra filme constitue des jeux qui reviennent souvent dans ses films et acquièrent différentes portées et nuances. À commencer par la captation de l'« instant prégnant » à l'instar du peintre ou du photographe dans la technique du portrait ou de l'autoportrait, puis l'exploitation du miroir pour marquer la dualité de l'être et la vanité de toute tentative de saisie identitaire, ou encore le recours à l'autoportrait cinématographique à l'aide des miroirs cadrés par le viseur de la caméra pour marquer certains jeux énonciatifs (la réalisatrice participant comme personnage du récit), parmi beaucoup d'autres finalités. Pour ce qui est du dispositif du miroir et de la réflexion partielle de la réalisatrice voir l'intéressante étude d'Esteve Riambau, « La caméra et le miroir » (2009 : 135-143).

² Cf. l'utilisation d'un miroir abîmé par le passage du temps où la réflexion de l'image de la réalisatrice est complètement brouillée et déformée par les tâches noires : (cf. par exemple, plan 01:54).

³ Il est fort connu qu'Agnès Varda n'apprécie pas beaucoup qu'on la définisse comme « la grand-mère de la Nouvelle Vague » puisqu'elle a toujours revendiqué un chemin personnel dans le cinéma d'art et d'essai qu'elle a pratiqué tout au long de sa profession. Pourtant, il faut situer ses débuts aux côtés de réalisateurs du cercle de la Rive Gauche (Alain Resnais, par exemple) et autour de ses amis les jeunes turcs (les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*) qui donneront lieu à la Nouvelle Vague. Si, effectivement, chaque groupe revendiquait différents types d'innovations, la conception du septième art qu'ils ont défendue s'érige contre un cinéma commercial, de grands budgets et de vaste production, tourné dans d'immenses studios. Ce nouveau cinéma de la fin des années cinquante qu'ils revendiquent sort dans la rue, caméra à l'épaule, ose affronter les difficultés du traitement de la lumière naturelle, cherche à présenter le vécu des personnages, leurs processus introspectifs, se plonge dans le monde des perceptions, des sensations et du souvenir, et se propose de retransmettre des émotions et impressions qui dérivent de l'expérience individuelle. Ce ne sont plus

films de Varda, et très particulièrement dans le cas de celui qui occupe notre analyse, c'est bien celui d'exploiter un langage filmique qui a conscience de soi, qui dans ce retour sur soi qu'il effectue, dévoile les mécanismes de sa production, de sa création, de la réception et surtout son caractère textuel et les jeux intertextuels qui s'y déploient. Cette réflexion de soi si pratiquée dans le cinéma d'avant-garde – un élément définitoire de celui-ci, d'ailleurs – donnant lieu au discours métacinématographique qui devient le miroir où se reflète toute son œuvre⁴.

Grâce aux premières minutes du film et au titre qui l'accompagne, les spectateurs avisés prennent conscience du jeu établi dès le paratexte et du pacte de lecture. *Les plages* présentent des espaces maritimes très importants dans la vie de la réalisatrice. Pourtant à un deuxième degré, elles sont d'une toute autre nature, ce sont celles qui reçoivent les « vagues textuelles » qui entrelacent le récit. Et, puisqu'il en va de plages, de vagues, il en va également de « mer ». Une mer dont le caractère symbolique ne peut échapper au spectateur complice qui partage un certain bagage culturel et littéraire avec la réalisatrice. Ce n'est pas un hasard que vers la moitié du film un fragment du *Cimetière marin* de Paul Valéry soit récité par cœur par Andrée Villard, malade d'Alzheimer, – veuve de Jean Villard, le directeur du Théâtre National Populaire, un grand ami de la réalisatrice. La récitation de ces quelques vers et, de ce fait, la présence du célèbre poète de Sète jouent à notre avis un rôle fondamental dans cette œuvre filmique, puisque comme nous le verrons dans notre analyse, ce sont les thèses de Paul Valéry sur la création et l'art qui sont interpellées. Cette rêverie « autobiographique » peu conventionnelle, cette aventure textuelle que constitue *Les Plages* tisse un discours sur la question de la présence de l'« auteur/créateur » dans l'œuvre d'art⁵.

Du retour et la visite à la maison de naissance de Bruxelles occupée depuis des décennies par de nouveaux propriétaires, le bond en arrière à l'hommage reçu pour *La Pointe courte* (1955) qu'on lui rendit dans la capitale et le saut à la plage de Sète nous semblent très significatifs. « Je retourne à cette plage en arrière comme dans tout ce film » affirme la narratrice. Sète en fait a constitué le point de départ de nombreuses expériences qui auront une répercussion sur tout son devenir aussi bien personnel que professionnel. La séquence de la plage de Sète, une plage et une ville à laquelle elle reviendra souvent, est dans ce sens très révélatrice. C'est ici qu'elle a décidé de prendre son indépendance, qu'elle a perdu l'innocence nous dit-elle, mais c'est aussi ici qu'elle a pris conscience que le cinéma doit rompre avec sa vocation de représentation (ce qu'elle va illustrer en rappelant et reprenant des séquences du tournage de la *Pointe courte*). Si la séquence des trapézistes sur la plage est importante parce qu'elle fait allusion aux origines du cinéma comme spectacle, elle l'est d'autant plus à notre avis car elle comporte également une clé de lecture de l'œuvre. Les rideaux de filets⁶ ou les filets⁷ qui reviennent souvent agissent comme des métaphores du caractère textuel de l'œuvre d'art. Nous l'annoncions précédemment « Les plages » d'emblée ont pour référents immédiats les espaces géographiques maritimes réels qui ont marqué la vie de la réalisatrice, et au deuxième degré « ces plages » renvoient à l'ensemble des textes artistiques, dont les filmiques parmi tant d'autres. Ce parcours qu'elle fait en arrière, n'est qu'un subtil prétexte pour revisiter toute son œuvre au gré de sa mémoire et surtout au gré des défis et « acrobaties » de la création considérée comme un jeu. Ce texte qui défile sous nos yeux est tissé, ne l'oublions pas, à partir de nombreux textes précédents, les siens et ceux des autres. Arrivé à ce point, le spectateur-lecteur ne peut s'empêcher de se souvenir du générique avec le gros plan du miroir qui ne reflétait que la mer et où la voix en off disait « situé de cette façon la force du vent du nord le

des histoires compactes, faciles à suivre avec leur début et leur fin bien précises, racontées avec des dialogues et des images concaténées selon un ordre chronologique qui intéressent ces jeunes réalisateurs assoiffés de renouveau. Ceux-ci vont pratiquer avant tout des récits qui entrelacent plusieurs fils narratifs, plusieurs genres, qui jouent sur l'ambiguïté, sur l'opacité, sur la contradiction, sur les silences et les ellipses, la discontinuité et la fragmentation, l'esthétique formelle occupant une place privilégiée. Le montage de la bande image et de celle du son répond également à cette volonté de rupture. Toute une conception du septième art qui va exiger chez le spectateur une complicité incontournable.

⁴ Cf. à cet égard notre étude « Reflexividad en *Les plages* de Agnès Varda. Un viaje por los textos como espejo de su *cinéécriture* » (Corbí-Sáez 2012 : 109-129).

⁵ L'abordage du jeu intertextuel d'une œuvre s'avère une vaste et ambitieuse entreprise, d'ailleurs pleine de risques dans le dépistage des textes. Ici, nous nous limitons à voir les enjeux des références à certains textes littéraires dont celui de Paul Valéry en rapport à cette présence du créateur dans l'œuvre d'art. Les limites d'extension des articles nous imposent un choix. Nous réservons pour un futur proche une version plus ample de cette question.

⁶ Profitant cette séquence qui recrée un spectacle de cirque sur le sable, la voix off commente son passé et sa découverte de la sexualité. Le cadrage du plan d'ensemble sur deux êtres entrelacés en deuxième position et au devant deux femmes acrobates qui tirent et ferment à nouveau les rideaux de filets est à notre avis essentiel quant à la définition du septième art que poursuit Agnès Varda et dont elle rend compte dans *Les plages*. Ici, la réalisatrice suggère qu'elle a abandonné avec la perte de l'innocence, cette volonté première de représentation et de vérisme de l'art cinématographique, et que le seul spectacle qu'elle recherche est celui que les sauts et les péripéties de la création lui offrent, c'est-à-dire le spectacle de sa cinéécriture. (Cf. séquence 28:02-29:23).

⁷ Voir importance du plan d'ensemble de la jeune femme assise au bord de la jetée réparant un filet. Ceci acquiert à notre avis une valeur symbolique et agit comme une mise en abyme de la création artistique renvoyant au caractère textuel de cette dernière. (Cf. plan, par exemple, 36:55).

maintient stable », en affirmant plus loin « Les plages n'ont pas d'âge ». Et nous ajoutons : elles sont éternelles comme les œuvres d'art, la force du vent de l'inspiration et, surtout, celui de la création aide à les perpétuer.

Les plages constitue un texte richissime quant aux allusions et clins d'œil aux œuvres littéraires. À notre avis, en arrière-plan nous pouvons trouver des allusions, par exemple, à celles qui tissent des quêtes identitaires tel que le *Portrait du jeune adolescent* parmi d'autres, telle que l'œuvre proustienne avec le traitement de la mémoire et la quête du moi. La narratrice commente souvent quelles ont été les œuvres importantes pour sa formation, surtout comme embrayeurs de la création de ses films, l'intertextualité au-delà des frontières entre les arts jouant donc un rôle principal dans la création. Le roman de Faulkner *Les palmiers sauvages* qui, avoue-t-elle, lui inspira *La pointe courte, Sans toit ni loi* qui, nous dit-elle, fut un hommage à Nathalie Sarraute⁸... Les fragments insérés de *Cléo de 5 à 7* ne peuvent ne pas faire penser aux personnages exploités par les nouveaux romanciers et, en particulier, aux personnages féminins de Marguerite Duras.

Par ailleurs, la réalisatrice dévoile dans ce dernier longmétrage son admiration envers les écrivains et poètes de la modernité et avoue qu'elle leur a cédé dans ses œuvres un espace notoire. Dans *Les Plages*, outre ceux que Varda énumère tels que Baudelaire⁹, Apollinaire, Rilke, Prévert, Brassens..., sans oublier Paul Valéry sur lequel nous reviendrons postérieurement, la mention aux poètes et écrivains surréalistes en est également incontournable¹⁰. Avec la référence à *L'amour fou* d'André Breton, le spectateur lecteur peut retrouver à son esprit l'idéaire artistique du groupe de jeunes qui rompirent avec les paramètres d'un art conventionnel, qui inspirèrent et nourrirent des générations d'artistes à venir. Les séquences liées à ce mouvement sont nombreuses et nous semblent très révélatrices quant à certains aspects. Varda avoue avoir été subjuguée par l'avant-garde surréaliste dans sa jeunesse. Nous retenons le caractère pluridisciplinaire et intégrateur du mouvement que la réalisatrice dans ses lectures et études de Lettres à très bien saisi et qui constitue sans aucun doute l'un des fondements premier de sa conception de l'art. Ainsi, la mention par la voix en off du « cadavre exquis » agit comme une espèce de mise en abyme d'un type d'écriture artistique (collective et séquentielle, technique du collage...), des traits qui nous rappellent certains aspects de ses textes filmiques depuis ses débuts jusqu'à celui que nous avons sous les yeux.

Sa connaissance de la littérature est beaucoup plus ample, ayant passé un « Bacho de Lettres », il n'est pas surprenant d'entendre dire à la narratrice en voix en off « [...] je connais mes classiques ». « [...] Connais tes classiques » affirme-t-elle ensuite en interpellant la complicité de son spectateur lecteur car bien souvent les cadrages comportent des références et allusions à ces textes au-delà des frontières entre les arts. Un exemple intéressant est celui d'un plan séquence de l'homme et de l'enfant nus regardant la mer et tournant le dos à la caméra, d'abord avec une image numérique passant progressivement à l'image conventionnelle dans un plan petit à petit rapproché. Une composition et un cadrage qui interpellent de nombreuses œuvres de disciplines différentes inspirées du texte fondateur des odyssées, y compris celles de Varda telle que *Nausicaa* (1970), *Ulysse* (1984)¹¹. Ce n'est pas un hasard que dans cette séquence, la voix en off de la narratrice commente : « [...] J'aime les enfants qui s'appellent Ulysse, les hommes qui regardent la mer s'appellent tous Ulysse [...] ce sont des Ulysse que ne veulent pas rentrer à la maison »¹². Allusions aux voyages initiatiques, aux quêtes identitaires pour nous dire que, pour elle, ce sont surtout les voyages « en arrière » à travers les

⁸ Dans *Les plages* le gros plan dédié à l'écrivaine est significatif. Rappelons également le plan de Nathalie Sarraute dans le générique de *Sans toit ni loi*. Nous annonçons pour un avenir proche une étude sur la portée de cette inspiration et surtout sur les tropismes version cinématographique.

⁹ De fait les spectateurs lecteurs connaisseurs de l'auteur de *Les fleurs du mal* ne peuvent s'empêcher de penser à la célèbre strophe de « L'Homme et la mer » : « Homme libre, toujours tu chériras la mer !/ La mer est ton miroir; tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame/Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer [...] ». L'écriture poétique pour Baudelaire est le seul miroir où se reflète son moi. Évidemment, il faut voir cet espace du jeu de réflexion et de distance que Varda établit avec l'intertexte du poème de Baudelaire, aspect que nous développons par la suite.

¹⁰ Tel qu'indiqué dans notre introduction, la longueur limite de l'article ne nous permet pas d'aborder les innombrables jeux intertextuels avec d'autres disciplines artistiques tel que la peinture, par exemple. Nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'importance que le peintre surréaliste Magritte acquiert. Nous trouvons dans ce récit filmique une réécriture de son tableau *Les amants* et dans le discours sur la question de l'autoportrait de l'artiste, le spectateur avisé peut également déceler des réminiscences très intéressantes. *Les plages* interpellent souvent les autoportraits de Magritte, l'autoportrait de dos qui offre la ligne de la silhouette du peintre et l'espace de la tête étant seul rempli de ciel/mer. La tête de l'artiste étant l'espace où transite la « mer » – « cet Azur » selon Stéphane Mallarmé... Nous reprendrons cette question dans un prochain article.

¹¹ La filmographie d'Agnès Varda présente de nombreux titres qui abordent le voyage comme quête identitaire et le voyage à travers les textes.

¹² Cf. séquence (28:09-28:26).

textes, les siens et ceux des autres qui l'intéressent comme artiste¹³. Pour une « rêverie autobiographique » cela peut sembler étrange. Le spectateur avisé prend cependant bien conscience que l'enjeu du film se situe ailleurs.

Si, tel que nous l'avons commenté antérieurement, Varda avoue à plusieurs reprises qu'elle n'aime pas parler d'elle, qu'elle ne le fait que de façon voilée, la séquence de la visite de sa maison de naissance occupée par d'autres propriétaires depuis des décennies apporte une clé de lecture supplémentaire. Revenir à ses origines pour se définir et construire son identité n'a pas beaucoup de sens pour la réalisatrice, puisqu'elle « n'a pas la nostalgie de son enfance » et n'a « [...] ni souvenirs de peines ou de larmes », vouloir retrouver ses racines non plus puisque toute tentative de définition d'une identité personnelle repose sur une construction et avec elle une part d'invention. De fait, avoue-t-elle, que son prénom d'origine fut celui d'« Arlette » qu'elle changea pour celui d'« Agnès ». « Tenter de reconstruire des scènes de son enfance sont en fait un contresens » dit la narratrice. Donc aucun intérêt à vouloir récupérer par la représentation cette étape. *Les Plages*, ainsi, dès les premières minutes dévoilent que Varda va s'éloigner en tout et pour tout du récit autobiographique et de l'autoportrait conventionnel. Ce n'est pas le moi biographique qui l'intéresse, elle préfère plutôt l'artistique. La mention à Gaston Bachelard est dans ce sens révélatrice. Se souvenant des cours de la Sorbonne et de l'explication reçue du mythe de Jonas, Varda reconstruit à la façon d'une installation sur la plage une immense baleine, se présente comme un personnage dans un plan rapproché à l'intérieur de sa création, avoue à la caméra que c'est à l'intérieur du ventre de l'animal qu'elle se sent protégée et qu'à l'instar de Jonas elle se résiste à en sortir. C'est dans le « ventre » de l'art qu'elle veut rester¹⁴.

Nous l'annonçons précédemment, Paul Valéry occupe à notre avis une place de prime importance dans ce discours sur la création et la question de la présence de l'auteur/créateur dans l'œuvre d'art. Un texte filmique qui aurait pour but d'offrir une suite d'autoportraits et de revisiter les œuvres et la trajectoire professionnelle de son réalisateur comporterait en principe selon la convention un certain égotisme, un égotisme absent tout du moins à la façon traditionnelle dans cette aventure textuelle que constitue les *Plages* de Varda. Le fragment du *Cimetière marin* récité est à notre avis très éloquent pour deux raisons. D'une part, c'est une malade d'Alzheimer qui fait une récitation par cœur des vers. Aspect, certes, non négligeable quant à sa portée. Il est fort connu que cette maladie entraîne une dégénération de la mémoire à tel point que les individus perdent la conscience de leur identité et de celle des autres. Andrée Vilar récite par cœur ces vers sans avoir conscience de leur auteur.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes,
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée ! (Cf. séquence 27:06-28:02).

D'autre part, en écoutant ce fragment, les spectateurs lecteurs avisés et connaisseurs de l'œuvre poétique de Valéry ne peuvent manquer l'allusion à la réflexion sur la condition humaine et la finitude, et à l'art comme absolu. De fait, le célèbre vers « La mer, la mer toujours recommencée » interpelle d'innombrables textes poétiques qui ont exploité la mer comme symbole de l'art qui, lui, est éternel. Une mer qui au rythme des flots déversent à l'infini sur les plages les œuvres d'art.

Cependant, pour apprécier davantage la portée de cette séquence en rapport au symbolisme de la mer, les spectateurs lecteurs doivent tenir compte du commentaire de la voix off de la narratrice. Ainsi affirme-t-elle « La poésie est ce qui reste quand la mémoire s'en va ». Si, effectivement, il nous semble que par « poésie » nous devons également concevoir amplement la création artistique tel que Cocteau l'a définie (poésie de poésie, poésie de roman, de cinéma, poésie de peinture...), ces paroles nous renvoient à la question de la création artistique et du but de celle-ci. La mention des vers de Paul Valéry constitue une mise en abyme de l'un des fils thématiques du texte filmique de l'art comme témoin du temps et de son caractère textuel dans lequel le créateur – la personne biographique dotée d'une psychologie, de sentiments, etc. – n'a aucune place. Nous l'avons signalé, Andrée Vilar remémore les vers sans savoir à qui ils

¹³ Le plan qui culmine la séquence de l'homme et l'enfant nus regardant la mer est dans ce sens très révélateur, la réalisatrice apparaît tournant le dos à la caméra et s'approchant des personnages pour les couvrir.

¹⁴ Cf. séquence (35:29-36:09).

correspondent, donc ceci renvoie d'emblée à ce manque d'intérêt et de pertinence de la présence de l'auteur dans l'œuvre d'art. Il s'agit surtout de l'« état poétique » que le « poète » a été capable de retransmettre à ses lecteurs à travers le langage poétique et que les lecteurs actualisent constamment.

Nous rappelons que l'état poétique pour Paul Valéry n'est pas celui qui résulte de l'expérience sensorielle (à prendre au sens littéral, propre aux sens) directe et immédiate de l'artiste à la façon des romantiques voire même encore des symbolistes¹⁵ qui, dans leur besoin d'exprimer leur moi intime et leur subjectivité, eurent recours à un langage fondé sur des images, des symboles et des formes particulières, un langage très alambiqué. L'état poétique, par contre, est le résultat d'un processus de transformation rationnelle de premiers états mentaux substantiellement irrationnels. Pour l'auteur du célèbre *Cimetière marin* la création doit compter fondamentalement sur l'activation consciente de l'intellect, et à partir d'un effort d'abstraction et d'épuration pouvoir choisir les formes et les structures linguistiques capables de recréer dans le versant lecteur cet état poétique.

C'est dire que cet état de poésie est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, et que nous le perdons comme nous l'avons obtenu par accident. Mais cet état ne suffit pas pour faire un poète, pas plus qu'il ne suffit de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit.

Un poète – ne soyez pas choqué de mon propos – n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres (Valéry, 1957 : 1321).

Conscient de sa fonction, conscient de sa tâche et de son savoir-faire, le poète, voire l'artiste, doit être capable de détecter en soi-même cet état poétique et à l'aide du langage – dans le cas de Valéry, le poétique, dans le cas de Varda le filmique, doit construire lucidement, comme s'il s'agissait d'un labeur, de façon calculée le poème capable de déchaîner dans le lecteur une expérience similaire basée sur une expérience mentale consciente et lucide, un lecteur qui selon Valéry est « le ressort de la puissance poétique ». Nous soutenons que la séquence qui récupère les vers de Paul Valéry est de prime importance car elle permet au spectateur lecteur avisé d'appréhender définitivement d'une façon beaucoup plus nuancée la portée du longmétrage vardien qui s'est proposé boucler toute une trajectoire professionnelle. Nous l'avons vu précédemment, son richissime texte filmique est tissé à l'aide de nombreux autres textes antérieurs, les siens et ceux de ses amis, et nous le rappelons, des textes qui relèvent de diverses disciplines artistiques. Dans toutes les séquences la voix de la narratrice – soit in soit off – narre, commente et explique les aspects liés aux œuvres d'art revisitées. Une voix douce et tendre qui prédispose le spectateur lecteur à récupérer cet état poétique expérimenté par chaque « plage » revisitée ainsi que par *Les plages*, des émotions senties par ses spectateurs lecteurs car, Varda, depuis ses débuts a bien cherché dans son langage filmique l'émotion : J'ai travaillé si dur à chercher depuis la *Pointe courte*, quelque chose qui vienne de l'émotion, de l'émotion visuelle, de l'émotion sonore, en sentant et trouvant une forme, une forme qui tienne du cinéma et de rien d'autre [...] (Varda in Quart, 1986/1987 : 4, c'est notre traduction).

Les plages – film d'art et d'essai – que Varda a légué en fin de carrière à son public, qui tisse et combinent « des images qui l'ont habitée depuis longtemps » selon la réalisatrice, au rythme de la progression, d'un enchaînement et d'un entrelacement très calculé des séquences, nous l'annonçons dans les premières lignes de notre analyse, attrape le spectateur lecteur par cette émotion qui émane du langage filmique. Une émotion qui procède de la création artistique et de cet état poétique que ces vers de Paul Valéry nous ont rappelés. Pour le poète originaire de Sète, le poème :

[...] ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement (Valéry, 1957 : 1331).

¹⁵ Paul Valéry concède une importance incontournable à l'intellect dans l'acte créateur au détriment du sensible. Le poète de Sète dépasse les symbolistes rompant avec le recours abusif aux symboles, à la magie et à la sorcellerie évocatoire liée à la musique, renonçant à l'expression de l'intérieur du poète, de ses sentiments, de sa perception du monde et de la multiplicité des sens à travers le langage, les images et les formes. Pour l'auteur du *Cimetière marin*, les symbolistes certes ont fait de grands efforts pour frayer les chemins des innovations du langage poétique et de la poésie, des innovations annonciatrices de toute une poésie à venir dans les décennies suivantes. Pourtant chez certains poètes symbolistes l'œuvre est encore considérée comme le fruit d'une imagination et d'une sensibilité, de là l'espace encore dédié à la subjectivité. Un espace de subjectivité que Paul Valéry s'est proposé d'évincer en parlant de la « poésie pure ».

[...] Un beau vers renaît, indéfiniment de ses cendres, il redevient comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même (Valéry, 1957 : 1510).

Les plages dans leur tissage ont bien repris ces « beaux vers » qui renaissent indéfiniment de leurs cendres, *Les plages* viennent donc intégrer cette « Mer sans cesse recommencée ».

Références bibliographiques

- BLUHER, Dominique (2009). « À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda », dans Fiant, Anthony ; Hamery, Roxane et Thouvenel, Éric (sous la direction de) *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 177- 188.
- CORBI-SAEZ, M^a Isabel (2012). « Reflexividad en *Les plages* de Agnès Varda. Un viaje por los textos como espejo de su cinécriture », dans Bagué Luis (ed.), *Un espejo en el camino*, Madrid: Verbum, 109-129.
- FEVRY, Sébastien (2000). *La mise en abyme filmique*. Liège : Editions du Céfal.
- QUART, Barbara (1986/1987). « Agnès Varda : a conversation », dans *Film Quarterly* (n° 2, 3-10).
- RIAMBAU, Esteve (2009). « La caméra et le miroir : portraits et autoportraits », dans Fiant, Anthony ; Hamery, Roxane et Thouvenel, Éric (sous la direction de), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 135-143.
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2009). « Par-delà le cinéma, installer des images », dans Fiant, Anthony, Hamery, Roxane, Thouvenel, Éric (sous la direction de), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 189-198.
- VALERY, Paul (1980). « Mémoires du poète », dans *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol I, 1980, 1447-1514.
- VALERY, Paul (1980). « Théorie poétique et esthétique », en *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol I, 1980, 1153-1418.

L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans *La Saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans *Les Secrets* (2009) de Raja Amari

Cortijo-Talavera, Adela

Universitat de València Adela.Cortijo@uv.es

Resumen

*Moufida Tlatli y Raja Amari, son dos directoras de cine tunecinas que recurren al elemento acuático como metáfora visual de la construcción de sus universos femeninos particulares. El agua, en tanto que símbolo de impulsión vital y medio de transformación identitaria, a menudo está presente en el imaginario de los cineastas magrebíes. Mis reflexiones se centrarán en dos films concretos en los que existe un tratamiento antitético del agua : Tlatli presenta, en *La Saison des hommes* (2000), una cartografía del deseo en la que la mirada y la figura femeninas están ligadas a la libertad de un mar mítico y la isla de Djerba. Ella muestra un « ginecine », en un chronotopos contrastado de cierre y de apertura, donde los hombres, que trabajan en tierra firme, visitan a sus mujeres una vez al año. Y Raja Amar, al contrario, encierra a su grupo de mujeres en una casa acuario de paredes azules, en la que el agua mórbida del cuarto de baño refuerza el sentimiento de angustia.*

Palabras clave : cine ; Tlatli ; agua ; identidad ; Amari.

Résumé

*Moufida Tlatli et Raja Amari, deux réalisatrices tunisiennes qui ont recours à l'élément aquatique en tant que métaphore visuelle de la construction de leurs univers féminins particuliers. L'eau, en tant que symbole d'impulsion vitale et moyen de transformation identitaire, est souvent présente dans l'imaginaire des cinéastes maghrébines. Mes réflexions verseront sur deux films concrets où il existe un traitement antithétique de l'eau : Tlatli présente, dans *La Saison des hommes* (2000), une cartographie du désir où le regard et la figure féminines sont liés à la liberté d'une mer mythique et à l'île de Djerba. Elle montre un « gynéciné », dans un chronotope contrasté de fermeture et d'ouverture, où les hommes, qui travaillent sur le continent, rendent visite à leurs femmes une fois par an. Et Raja Amar, par contre, enferme son groupe de femmes dans une maison aquarium aux murs bleus, où l'eau morbide de la salle de bains renforce le sentiment d'angoisse.*

Mots-clés : cinéma ; Tlatli ; eau ; identité ; Amari.

Abstract

*Moufida Tlatli and Raja Amari, are two Tunisian film directors who use the water feature as a visual metaphor for the construction of their particular female universes. Water, while vital drive symbol and means of identity transformation, is often present in the imagination of the Maghreb filmmakers. My reflections will focus on two specific films in which an antithetical water treatment exists : Tlatli presents, in *La Saison des hommes* (2000), a cartography of desire in which the look and female figure are linked to the freedom of a mythical sea and the island of Djerba. She shows a « ginecine » in a contrasting closing and opening chronotopes, where men who work on the mainland, visit their wives once a year. And Raja Amar, on the contrary, locks his group of women in a home aquarium blue walls, in which the water morbid bathroom reinforces the feeling of anguish.*

Keywords : cinema ; Tlatli ; water ; identity ; Amari.

Introduction

Moufida Tlatli et Raja Amari sont deux réalisatrices tunisiennes qui ont recours à l'élément aquatique en tant que métaphore visuelle de la construction de leurs univers féminins particuliers. L'eau, en tant que symbole d'impulsion vitale et moyen de transformation identitaire, est souvent présente dans l'imaginaire des cinéastes maghrébines. Mes réflexions verseront sur deux films concrets où il existe un traitement antithétique de l'eau : Tlatli présente, dans *La Saison des hommes* (2000), une cartographie du désir où le regard et la figure féminines sont liés à la liberté d'une mer mythique et à l'île de Djerba. Elle montre un gynéciné, dans un *chronotope* contrasté de fermeture, la maison de l'île et d'ouverture, la mer. Et Raja Amari, par contre, enferme son groupe de femmes dans une maison aquarium aux murs bleus, où l'eau morte et exigüe de la salle de bains renforce un sentiment d'angoisse et de morbidité.

Les deux affiches des films sont en bleu, mais « le bleu est une couleur chaude » et froide.

Sonia Chamkhi, dans un article paru dans la revue *Africultures* : « Du discours social au discours de l'intime, ou de la démythification de la violence¹ », fait un bref parcours et énumère des femmes tunisiennes cinéastes qui réalisent des films de fiction depuis les années soixante-dix, sans oublier le cinéma documentaire, intéressé surtout à des questions d'anthropologie sociale et culturelle²) et elle établit que ce qui constitue une unité discursive de la majorité de leurs films c'est l'élaboration d'un discours féministe nourri par une revendication de liberté sinon sociale, au moins intime. La cinéaste pionnière, Selma Baccar, a consacré son film *Fatma 75* (1976) au mouvement féministe tunisien, révélant des personnages qui montrent l'émancipation nécessaire de la femme tunisienne malgré leur statut privilégié depuis Bourghiba³. *La Trace* (1988) de Néjia Ben Mabrouk (1949-), *Miel et Cendres* (1996) de Nadia Farès, *Keswa, le Fil perdu* (1997) et *L'autre moitié du ciel* (2008) de Kalthoum Bornaz (1945-), *Khochkhach (Fleur d'oubli)* (2005) de Selma Baccar (1945-), *Satin rouge* (2002) ou *Les Secrets* (2009) de Raja Amari (1971-) et les trois films de Tlatli.

Dans l'imaginaire du cinéma tunisien, en général, l'eau est présente dans la référence inéluctable de la Méditerranée et aussi, bien sûr, du topos exotique du hammam. Le réalisateur Férid Boughedir, par exemple, un des plus célèbres cinéastes tunisiens, nous offre la vue plaisante de la mer des années 60 dans *Un été à la goulette*, et dans *Halfaouine, l'enfant des terrasses*, (1990). Les séquences du hammam abondent avec la figure du voyeur de cet univers féminin intime. Bouguédier a recourt souvent à la pulsion de scopophilie freudienne⁴, où la domination masculine transforme les femmes en objets symboliques, dont leur être est un être perçu. Elle a l'effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou de dépendance symbolique. (Bourdieu, 1998 : 86). Elles existent par et pour le regard des autres. Et la fonction de l'eau là-dessus est évidente, elle est liée au corps-objet féminin, puisque le corps se montre au moment du bain.

Les réalisatrices femmes adoptent aussi, évidemment, des topiques dans leurs films et avec une perspective spatiale fonctionnelle et symbolique, on retrouve les dichotomies des horizons de la mer et des portes et des fenêtres bleues avec les filigranes des jalousies. C'est à dire, l'ouvert et le fermé, la vie publique et l'intimité, d'une façon plus puissante encore.

Le cas de Moufida Tlatli, cette réalisatrice tunisienne connue et primée aux festivals, sert à déchiffrer la fonction et le motif de l'eau dans son gynéciné où les femmes sont objets et sujets, où elles se montrent mais se regardent aussi en même temps et, comble des excès, elles se sentent, se touchent et s'écourent. Chez Moufida Tlatli, nous trouverons l'écho mythique d'une mer verte accueillante, chaude, liée à la féminité et à la liberté.

¹ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11073>.

² Sophie Ferchiou, auteur, en 1970, de *Zerda* et, en 1971, de *Chéchia*. Fatma Skandrani, réalisatrice de *Médina, ma mémoire* ou encore de Kalthoum Bornaz, auteur en 1987 de *Trois personnages en quête d'un théâtre*. Aujourd'hui encore, le documentaire est relevant dans quelques cinéastes femmes à l'instar de Nadia El Fani, auteur de *Ouled Lénine*, en 2007.

³ La société tunisienne, depuis Bourguiba, dès l'indépendance, a entrepris des actions exceptionnelles à l'échelle du monde arabe pour l'émancipation des femmes, entre autres, par l'obligation de la scolarisation des filles, l'interdiction de la polygamie, l'autorisation du divorce et la suppression de l'obligation du port du voile. Il s'agit bel et bien d'un statut singulier où la politique sociale a marqué la vie des femmes tunisiennes bien au-delà du cercle d'une élite.

⁴ Laura Mulvey prend de Freud ce concept de *scopophilie* dans ses deux aspects, actif et passif, et elle l'applique au dispositif filmique (Mulvey, 1999: 154).

Moufida Tlatli est née en 1947, à Sidi Bou Saïd. Issue d'une famille « traditionaliste », elle découvre le cinéma grâce à son professeur de philosophie et fait des études de montage à l'IDHEC⁵ (ancêtre de la Fémis) à Paris, dont elle sort diplômée en 1968. Son parcours est donc similaire à celui de Néjia Ben Mabrouk ou Kalthoum Bornaz, avec qui elle travaillera dans les *Baliseurs du désert*. Après ce fameux 68, elle revient en Tunisie et travaille dans le montage de plusieurs films dont *Omar Gatlato* (1976), premier film de l'algérien Merzak Allouache, *Les Baliseurs du désert* (1984) de Nacer Khémir, *Le Cantique des pierres* (1990) de Michel Khleifi ou *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990) de Férid Boughedir. Ensuite, elle réalise trois films : En 1994, *Les Silences du palais*, en 2000, *La Saison des hommes*, et en 2004, le téléfilm *Nadia et Sarra*.

1. L'eau vivante dans *La saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli

La saison des hommes, comme les deux autres films, c'est une histoire de filiations et de confrontations de générations, des mères, des filles et des grand-mères. Où la protagoniste absolue, la figure forte, l'icône presque sacrée, c'est la mère : Aïcha.

Les réminiscences de harem exotique se retrouvent dans cette histoire qui se passe sur l'île de Djerba, où les hommes qui travaillent sur le continent, à Tunis, rendent visite à leurs femmes une fois par an. Lorsque Aïcha se marie, à 18 ans, avec Saïd, elle lui demande de l'emmener avec lui. Il y consent, à la condition qu'elle lui donne un garçon. Mais elle accouche de deux filles, et elle met plus de dix ans à avoir le garçon si désiré qui est autiste. Aïcha décide de revenir avec sa belle-sœur et ses deux filles adultes à Djerba dont la guérison de l'enfant ne peut venir que du tissage des tapis. Et là se produit, encore une fois, la confrontation avec le passé et les souvenirs de la souffrance d'un espace féminin cloîtré, autour de la figure autoritaire et dominante de la belle-mère qui se bat pour ne pas perdre sa place. *La saison des hommes* décrit un monde de femmes seules, libérées des hommes, mais pas de l'oppression exercée par une belle-mère qui règne avec tyrannie sur le foyer pendant que leurs fils sont absents.

À travers une structure de *flash-backs*, Tlatli arrive à connecter deux époques et deux univers, tout comme dans le film précédent, *Les silences du palais*. Et elle fait usage du huis-clos, de l'espace fermé, du sérail, avec un montage et des plans qui jouent avec la spirale et la circularité intérieures⁶ – le cercle de l'accouchement – et extérieures.

Cette atmosphère et ce paysage intime et étranger a un rapport direct avec les femmes qui peuplent l'univers cinématographique de Tlatli. Elles sont envisageables dans une quête identitaire d'indépendance mais aussi en relation ou en communion avec les autres femmes, et elles se construisent par continuité et par opposition avec leurs générations précédentes, surtout avec leurs mères. Il s'agit d'une symbolique de l'eau quasi amniotique. Rappelons l'essai de Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes* (1985), où elle affirmait que dans le Maghreb et dans toutes les cultures méditerranéennes, la féminité s'est identifiée, et même de nos jours, avec la maternité. Et cette figure, clé de voute, de la mère, et la mer baroque, se présente associée avec le passé et la tradition qu'elle sauvegarde. Et dans le cinéma de ces réalisatrices⁷, et de Moufida Tlatli, en concret, elle rappelle la vieille opposition entre « création » et « procréation ».

Moufida Tlatli présente dans ses films une sorte de Carte du Tendre d'interdits symboliques. L'espace reflète le temps qui oscille, qui se balance entre le passé et le présent. Et ce *chronotope* de fluctuation temporaire se complète avec un prolongement, presque panthéiste, du corps de la femme dans l'espace où la mer condense toute la sexualité ratée de ces mères-épouses enfermées. Dans *La saison des hommes*, Djerba sert à reproduire le mythe de *L'Odyssee*, de l'attente de Pénélope qui tisse et qui défait la nuit le lindeul de son beau-père Laërte, et qui attend son mari ainsi qu'un Télémaque désiré mais autiste. Dans le film, les femmes chantent quand elles se baignent dans la mer une chanson sur les hommes qu'elles attendent et elles font mention des sirènes. Et, dans un clin d'œil, un mari travaille dans *L'Ulysse*. Cette île éternelle, connue depuis l'Antiquité et censée d'être traversée par Odyssee dans son périple, devient une île touristique depuis les années 60.

⁵ Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris. Créé en 1943 par Marcel Lherbier.

⁶ Yuri Lotman fait référence à l'entrée d'un espace fermé et la sortie : « dans la mesure où l'espace fermé peut être interprété comme cave, tombeau, maison, femme (et en conséquence, avec les traits d'obscurité, chaleur, humidité) et l'entrée s'interprète à différents niveaux comme mort, conception, ou retour au foyer (Lotman, 1979 : 188).

⁷ Elles supèrent la « dichotomie entre le refus de la maternité en tant que perte de la condition de sujet » (Simone de Beauvoir) et la « célébration de la maternité en tant que source d'un plaisir ineffable » (Julia Kristeva), et accentuent la « contradiction et ambivalence » de la maternité et des liens entre mères et filles (Tubert, 1996).

Les hommes, qui travaillent sur le continent, rendent visite à leurs femmes une fois par an, pendant la saison des hommes, et le micro univers de ces femmes tourne autour de ce moment de rencontre avec le masculin, avec le sexe et avec la possibilité de la maternité. L'idée de renfermement est encore plus exagérée que dans les *Silences du palais*. Sous la lumière méditerranéenne, avec des palmiers, et le cri assourdissant des cigales, à Djerba, on attend le retour des hommes, qui est vécu comme une fête, ou comme de nouvelles noces pour certaines, mais comme un cauchemar pour d'autres. L'enfermement et la tradition pèsent, la liberté et la modernité font rêver, le passé et le présent se heurtent à l'instar de générations. Il y a soudain, à l'équateur du film un moment de détente, une bulle d'oxygène, de plaisir tout à fait féminin, hors la maison-prison de la belle-mère, quand elles vont à la mer pour nager et laver leurs cheveux teints d'henné.

La réalisatrice montre la mer, dans cette séquence de liberté, de jouissance absolue dans la baignade, en plongée totale, les femmes qui enlèvent le henné dans la mer verte, couleur émeraude, qui font la planche avec leurs habits rougeâtres. Elles se baignent habillées. Elles rient et chantent tandis qu'elles peignent leurs cheveux. À la plage arrivent des amies, « au moins la saison des hommes permet de nous retrouver » disent-elles, et d'autres femmes, plus modernes, qui habitent en France, arrivent et osent même porter un maillot de bain.

La cinéaste réussit, avec ces cadrages en plongée totale, à rendre sensible le sentiment de libération, et en contrepartie la claustration subie par ces femmes. *La saison des hommes* joue avec une chronologie d'événements qui se tissent avec la notion d'hétérotopie, terme de Foucault paru dans *Des espaces autres* (1967) ; ainsi qu'avec l'entrée et sortie de l'espace fermé : Cage, maison, île et sexe féminin.

2. L'eau morte dans *Les secrets* (2009) de Raja Amari

Raja Amari est née à Tunis en 1971, elle fait aussi ses études de cinéma à Paris, elle est diplômée de la Fémis en 1998 et elle devient connue avec son premier long-métrage, *Satin rouge*⁸. En 2004, elle réalise le documentaire *Les traces de l'oubli*. Et son dernier film c'est *Printemps tunisien* (2014).

Les secrets est un film bleu foncé presque noir où encore les espaces sont liés de près aux personnages féminins, et en concret, à la marginalité de trois femmes : la jeune Aïcha, Radea et leur mère, cachées dans le sous-sol d'une immense maison délabrée, proche de l'état de ruine, mais d'une belle décadence exotique, avec ses coupoles orientales comme s'il s'agissait d'un palais de rêverie des *Mille et une nuits*. Symbole d'une Tunisie de carte postale mais qui n'a rien à voir avec le pays d'aujourd'hui. Comme dans le cas de Tlatli, Amari joue avec un espace qui conjugue une temporalité entrecoupée, faite d'écarts, de contrastes ou de sauts du présent au passé. Le film atteste d'une bipolarisation d'un pays à mi-chemin entre les séquelles de la pauvreté – les trois femmes, la triade des sorcières, Hécate tripartite – et les espoirs d'occidentalisation – Selma, la jeune fille bourgeoise, qui porte des talons et qui a un portable.

La triade cloîtrée est en bas, dans un espace étouffant et, en haut, se trouve le couple des jeunes bourgeois. Le cordon ombilical est un escalier en colimaçon, la spirale cauchemardesque, dont les marches sont symboliquement cassées. La vie de ces femmes claquemurées dans un palais arabe de vieille gloire – ou dans une île mythique chez Tlatli – a un rapport avec l'eau dormante à travers la métonymie visuelle de la salle de bains.

Celle d'en haut aux sales carrelages blancs et celle d'en bas, avec des murs peints en bleu. Des salles de bains malpropres, souillées, où on voit la pourriture, les tâches d'humidité et où les troubles de chacune ressortent : où les femmes vomissent, leurs tripes ou leurs aveux, où elles se masturbent avec les robinets qui ne dégoulinent pas, vérifient la virginité de la jeune fille, fument en cachette, se rasent les jambes, avec des plans détail – Aïcha se rase les jambes au début et à la fin du film, et c'est avec cette lame du rasoir qu'elle égorgera sa mère – et, bien sûr, elles se scrutent au miroir. Référence narcissique de l'eau incontournable.

Ce film au féminin où Raja Amari raconte un drame familiale avec des meurtres, se construit avec des lumières froides, avec une photographie bleuâtre, et l'habitat de ces femmes enfermées, qui prennent comme otage une autre femme habillée d'un pull bleu, est une sorte de piscine ou d'aquarium trouble, avec ces murs peints en bleu, irréguliers, fluctuants, ondoyants. Elles nagent et se montrent comme des vieilles baleines, comme des monstres marins au regard malsain du

⁸ Moufida Tlatli et Raja Amari obtiendront l'une et l'autre des financements pour leurs deux premiers. En 2001, Moufida Tlatli fait partie du jury du Festival de Cannes.

spectateur qui observe avec curiosité ces femmes coupées volontairement du monde et qui établissent des rapports bizarres entre elles.

Les seules ouvertures sont les fenêtres – Selma entre par la fenêtre – ou le petit écran de la vieille télévision, qui, en plan détail, montre la pêche des thons, qui sont sur le point de s'étouffer, de s'asphyxier, hors de l'eau. Une image en ricochet d'elles-mêmes. *Les secrets* est un film morbide, aquatique, hypnotique où l'eau propre et fraîche n'est pas présente.

Du robinet en panne il ne sort qu'un maigre filet d'eau. Le film commence avec Aïcha qui se lave le matin sans eau, en se léchant comme les chats. Le seul moment de bain est celui de Selma, la jeune femme kidnappée, qui est lavée dans la baignoire par Radea comme si elle était une possession, une poupée, elle est lavée et frottée précisément par la femme qui la tuera plus tard. La salle de bains est le lieu privilégié dans cette piscine, dans cette prison du souterrain, – Aïcha est ligotée par les autres femmes et à côté, sur la table de chevet, il y a verre d'eau enfermée qu'elle fait tomber et qui provoque à leur tour l'enfermement de Selma –. Cette cage bleue, d'eau morte, c'est le foyer de trois femmes qui gardent un secret douloureux de mort, de maternité et de sexualité manquée.

Par conséquence, que ce soit l'eau vivante, primaire, de Tlatli, ou dormante, hypnotique, même absente d'Amari, l'eau exprime chez elles une certaine tension sexuelle. Les deux réalisatrices ont en commun le thème de la condition controversée de la femme, placée entre la tradition et la modernité, ainsi que du désir d'indépendance d'une femme qui a toujours été l'objet passif du désir masculin. L'approche psychanalytique au cinéma, malgré l'effort de Christian Metz, continue à proposer la femme en tant que but et origine du désir phallique, comme la femme rêvée poursuivie et placée toujours au-delà, entrevue et invisible sur un autre décor (Metz, 1977 : 45).

Conclusion

Selon Marta Segarra, dans *Politiques du désir* (2007), le désir dans la fiction littéraire et cinématographique est lié à l'éros et le thanatos et il agit d'une manière contradictoire. Le désir questionne, de plus, une certaine conception du sujet qui a été dominant dans la pensée et les discours artistiques. Celle qui considère le sujet comme une entité unitaire, stable et cohérente, avec des tensions mais capable de dominer les pulsions qui essaient de le pousser au-delà de « ce qui est propre de l'homme », puisque ce sujet prototypique est éminemment masculin. Les femmes, selon cette tradition, soumises à la nature, ne sont pas des sujets de désir mais elles sont sujettes à leur désir. Mais, est-ce que cette sorte de désir est-elle représentée autrement chez ces femmes réalisatrices tunisiennes ? Comment s'inscrit dans le cinéma de Moufida Tlatli ou de Raja Amari une image de la femme en tant que sujet de désir qui s'éloigne, ou pas, du stéréotype configuré par les valeurs traditionnelles du patriarcat ? Constamment sous le regard des autres, des hommes et des autres femmes aussi, qui les jugent ou les jalouent, les femmes sont condamnées à expérimenter la distance entre leur corps réel, auquel elles sont enchaînées et le corps idéal, auquel elles essaient de s'approcher (Bourdieu, 1977 : 87). Les personnages féminins de Moufida Tlatli et de Raja Amari ne s'écartent pas de ceci. Elles ressentent le besoin du regard des autres pour se construire et sont conscientes de leur manière de présenter leur corps en spectacle pour le plaisir du regard. Teresa de Laurentis, avec une perspective féministe dans *Alice doesn't* (1994) fait référence à la représentation de la femme comme spectacle-corps pour être regardé, lieu de sexualité et objet du désir [...] qui trouve dans le cinéma de fiction son expression plus complexe. (de Laurentis, 1994 : 13). Et l'eau rejoint aussi, entre le mouvement et la pétrification de la femme dans cette dualité sujet-objet, la surface du miroir. Un miroir qui répond à l'idée de Foucault du miroir comme métaphore de la dualité et les contradictions, de l'utopie d'une image qu'on voit mais qui n'existe pas.

Références bibliographiques et filmographiques

- ALLOUACHE, Merzak (1976). *Omar Gatlato*.
- AMARI, Raja (2001). *Satin rouge*.
- AMARI, Raja 2009. *Les secrets*.
- BACCAR, Selma (1976). *Fatma 75*.
- BACCAR, Selma (2005). *Khochkhach (Fleur d'oubli)*.
- BATAILLE, George (2011) [1957]. *L'érotisme*. Paris : Les éditions de minuit.

L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien : la mer dans La Saison des hommes (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans Les Secrets (2009) de Raja Amari

- BEN MABROUK, Néjia (1988). *La Trace*.
- BORNAZ, Kalthoum (1997). *Keswa, le Fil perdu*.
- BORNAZ, Kalthoum (2008). *L'autre moitié du ciel*.
- BOUGHEDIR, Férid (1990). *Halfaouine, l'enfant des terrasses*.
- BOUGHEDIR, Férid (1996). *Un été à la Goulette*.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : éd. du Seuil
- FARES, Nadia (1996). *Miel et Cendres*.
- FOUCAULT, Michael (1984) [1967]. « Des espaces autres » in *Dits et écrits*. Conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- KAPLAN, Ann (1998) [1983]. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid : Cátedra. col. Feminismos.
- KHEMIR, Nacer (1984). *Les Baliseurs du désert*.
- KHLEIFI, Michel (1990). *Le Cantique des pierres*.
- KUHN, Annette (1991) [1982]. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid : Cátedra.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1985). *Des mères contre les femmes*. Paris : La Découverte. [*Las madres contra las mujeres: patriarcado y maternidad en el mundo árabe*, Madrid : Cátedra, 1993.]
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2011). *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad nacional autónoma de México. Col. Las cosechas de nuestras madres.
- LAURETIS (DE), Teresa (1992). *Alicia ya no, feminismo, semiótica, cine*. (trad. de Silvia Iglesias). Madrid : Cátedra. Col. Feminismos.
- LOTMAN, Yuri (1979). « The origin of Plot in the Light of Typology » dans *Poetics today*.
- MEFLAH, Nadia, « La saison des hommes de Moufida Tlatli. » <<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article2792>> [Consulté le 25 juillet 2016].
- MERNISSI, Fatima (2001). *El harén en occidente*. Barcelona : Espasa libros.
- METZ, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire*. Paris : UGE.
- MULVEY, Laura (1999). « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Film: Psychology, Society and Ideology*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York : Oxford UP.
- PEYSSON-ZEISS, Agnès (2006). « Chants et vies de femmes dans *Les Silences du palais* de Moufida Tlatli » dans *International Journal of Francophone Studies*, volume 9 Issue 2. September.
- ROLLET, Brigitte. « D'une rive de la Méditerranée à l'autre : financement, diffusion et reconnaissance des réalisatrices du Maghreb » dans *Africultures*. <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11209>> [Consulté le 25 juillet 2016].
- SALHI, Kamal (2007). « Imaging Silence-Representing Women: Moufida Tlatli's Silences of the Palace and North African Feminist Cinema », dans *Quarterly Review of Film and Video*. Volume 24, Issue 4, 2007.
- SEGARRA, Marta (1998). *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*. Barcelona : Icaria.
- SEGARRA, Marta (2007). *Políticas del deseo*. Ed. Marta Segarra. Barcelona : Icaria. col. Mujeres y culturas.
- SEGARRA, Marta (2008). « ¿Las madres contra las mujeres? La maternidad en las novelistas del Magreb », dans *Lectora, Revista de dones i textualitat*, n° 14: 65-73.
- SEGARRA, Marta (2008). *Traces du désir*. Paris : Campagne Première.
- SEGARRA, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid : Melusina.
- SHERZER, Dina. « Remembrance of Things Past: "Les Silences du palais" by Moufida Tlatli » *South Central Review* Vol. 17, No. 3, *Cinema Engage: Activist Filmmaking in French and Francophone Contexts*. (Autumn, 2000), pp. 50-59.
- TLATLI, Moufida (1994). *Les Silences du palais*.
- TLATLI, Moufida (2000). *La Saison des hommes*.
- TLATLI, Moufida (2004). *Nadia et Sarra*.
- TUBERT, Silvia (1996). *Figuras de la madre*. Madrid : Cátedra.
- ZECCHI, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid : Cátedra. col. Feminismos.

De *Mektoub?* de Ali Ghanem à *Harragas* de Merzark Allouache: ce *mare nostrum*, mer porteuse de civilisations à une mer tombeau

García-Casado, Margarita

Universidad de Cantabria, garciaacm@unican.es

Resumen

*Partiendo de la concepción del decorado y de la naturaleza como elementos activos en la escritura cinematográfica, este artículo se propone abordar a través de la visión y del concepto del Mediterráneo, los cambios producidos en el ámbito de la inmigración argelina en Francia. En el primer largometraje sobre la inmigración argelina, *Mektoub ?* (1970) de Ali Ghanem, el Mediterráneo es visto como un espacio abierto cuya función es permitir el paso desde el país de origen hacia el país de inmigración. Por lo contrario, en *Harragas* (2010) de Merzak Allouache, el Mediterraneo se ha convertido en una última frontera, un inmenso cementerio donde se hunden los sueños de toda una generación de argelinos que vive su país como una inmensa cárcel.*

Palabras claves : *harraga ; Mediterráneo ; inmigración.*

Résumé

*Partant de la conception du décor et de la nature comme des éléments actifs dans l'écriture cinématographique, cet article se propose d'aborder à travers la vision et la conception de la Méditerranée, les changements advenus dans le cadre de l'immigration algérienne en France. Dans le premier long métrage produit sur l'immigration algérienne, *Mektoub ?* (1970) d'Ali Ghanem, la Méditerranée est perçue comme un espace ouvert dont la fonction est de permettre le passage du pays d'origine vers le pays d'accueil. Bien au contraire, dans *Harragas* (2010) de Merzak Allouache, la Méditerranée s'est transformée en une ultime frontière, un immense cimetière où coulent les rêves de toute une génération d'Algériens qui vivent leur pays comme une immense prison.*

Mots-clés : *harraga ; Méditerranée ; immigration.*

Abstract

*On the premise that settings and nature act as active elements in the making of a movie, this article aims to approach the changes that took place in the Algerian immigration in France through the image and the representation of the Mediterranean Sea. In the first movie about Algerian immigration in France, *Mektoub ?* (1970) by Ali Ghanem, the Mediterranean Sea is perceived as an open space whose function is to allow the crossing from the land of origin to the land of immigration. However, in *Harragas* (2010) by Merzak Allouache, the Mediterranean Sea has become a last frontier, an immense cemetery where have sunk the dreams of a whole generation of Algerians fleeing a country that has become an immense cell.*

Keywords : *harraga ; Mediterranean Sea ; immigration.*

« Le mektoub a fait que c'est l'exil que j'ai embrassé
Mais un jour je te reviendrais, ô mon pays »
« Bledi ya bledi », Baâziz

À l'heure actuelle, et ce grâce aux travaux d'historiens tels que Marc Ferro, nul ne saurait nier la valeur des productions cinématographiques comme éléments permettant d'aborder l'histoire. Pour Ferro, le film doit être considéré « comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques » (Ferro, 1973 : 114). Si l'historien fait feu de tout bois, et est capable de « faire parler [des] troncs d'arbres, [ou] des vieux squelettes », la lecture du premier film portant sur l'immigration maghrébine en France nous explique pourquoi, 40 ans plus tard, un autre réalisateur originaire du Maghreb en vient à produire un film aussi poignant que *Harragas*¹ (Ferro, 1973 : 109). En effet, lire *Harragas*, à l'aune de *Mektoub ?*, film de fiction qui a acquis, malgré les intentions de son auteur, le statut d'archive historique, nous donne la possibilité de comprendre ce qu'est devenue la Méditerranée² pour ces nouveaux damnés de la terre dépeints par *Harragas* (Pinçonat, 2014 : par. 5). En effet, en ce XXI^e siècle où l'immigration illégale est à l'ordre du jour et constitue une des plus grandes injustices, *Mektoub ?* se transforme en une des clefs à travers lesquelles nous pouvons appréhender la tragédie migratoire car selon Ferro, « le cinéma nous éclaire sur notre présent, même s'il s'agit du passé »³ (Ferro, 2009 : par. 8).

Depuis l'antiquité, la mer Méditerranée ou « mer entre les terres » (Sağlamer, 2013 : par. 1), a été définie comme un espace de communication et d'échange entre tous ses peuples riverains. Elle est, et à juste titre, le berceau de grandes civilisations : « On ne peut imaginer une histoire du monde sans les civilisations égyptienne, grecque, romaine et ottomane » (Sağlamer, 2013 : par.2). Si bien la Méditerranée a été et est encore, un espace d'échanges et de dialogues entre des peuples de cultures différentes, il faut toutefois admettre, que « l'idée méditerranéenne n'a pas le même sens » de chaque côté des rives qui la constituent (Basfao et Henry, 1991 : 44).

En effet, l'histoire de l'espace méditerranéen démontre que les relations entre les pays des rives du nord et les rives du sud n'ont pas toujours été pacifiques. S'il en est, l'histoire de la France a mis en évidence que ses « inspirations méditerranéennes » sous-tendaient une politique d'expansion coloniale (Grenier, Jean ctd in Henry, 2000 : par. 6). De fait, la question de l'immigration constitue la pierre d'achoppement entre la France et les pays du Maghreb. Alors que les premières vagues migratoires en provenance de l'Afrique du nord étaient dues à la « faim et au désespoir », les déplacements de populations, comme le montre *Harragas*, surtout en ce qui concerne les jeunes, sont la résultante «[d'un] désir d'accomplissement social. [Car il s'agit avant tout] d'une immigration de promotion. Le moteur des flux migratoires est moins le différentiel de richesse que les représentations [d'une vie plus pleine] qui l'accompagnent » (Lacroix, 2002 : 13) :

Le harrag est en train de devenir un archétype [...] de notre jeunesse [...] on pensait que c'était la misère qui les poussait à partir, mais, en réalité, c'est surtout le rêve d'un autre mode de vie. [...] les jeunes vivent avec beaucoup d'interdits et la destination – l'Europe et l'Occident en général – est sublimée par les chaînes de télévisions occidentales [...] leurs parents avaient aussi des rêves d'émancipation, mais ces rêves s'enracinaient dans une Algérie où il y avait plus de liberté, plus de mixité... (Kouidri Mohammed ctd in Dumont, 2009 : par. 8)

La situation de l'immigration « fait émerger l'une des plus grandes sources d'inégalité [actuelle] : le pays où l'on est né » (Wihtol de Wenden, 2015 : par. 2). En effet, alors que les citoyens européens peuvent se déplacer de par le monde sans

¹ Présenté au Festival du film de Dubai, *Harragas* reçoit le Prix spécial du jury, le Prix Fipresci et le Prix de Droits de l'homme. Il est aussi présenté au Festival de Valence en Espagne et il y reçoit le Palmier d'or ainsi que le Prix de la meilleure BO. Le titre de ce film, qui est en fait un néologisme, provient du verbe « *h'rag* » qui signifie brûler en arabe dialectal algérien (ctd in Redouane, 2008 : 14). L'expression de brûleurs ou *harragas* se rapporte à ces jeunes qui quittent leur pays de façon clandestine et qui, avant de partir, brûlent ou détruisent leurs documents d'identité afin de ne pas être renvoyés dans leur pays d'origine s'ils sont pris par la police espagnole. Pour ces jeunes, brûler a un sens global, il faut brûler des frontières, brûler ses documents ou sa propre vie. L'essentiel étant de partir.

² Selon Catherine Wihtol de Wenden du CNRS-CERI, 20 000 personnes ont trouvé la mort en Méditerranée entre 1998 et 2008. Selon un article du Monde, en date du 6 juin 2016, près de 2 500 personnes ont perdu la vie en Méditerranée, soit 15,8 morts par jour depuis janvier 2016. Voir Maxime Vaudano, « Migrants : la Méditerranée redevient un cimetière ».

³ Traduction personnelle.

trop de tracasseries administratives, il n'en est pas de même pour les citoyens des pays du sud et de l'est méditerranéen⁴. En effet, la « convention de Schengen a été le symbole d'une rupture radicale dans le traitement par les États de la question des étrangers (Marie, C. V. ctd in Clochard, 2003 : par. 21). Cela a signifié pour les citoyens des PSEM, la mise en place de conditions restrictives pour pouvoir venir en Europe, des politiques qui font les beaux jours de l'immigration illégale (Clochard, 2003 : par. 21). À l'heure actuelle, le contrôle des flux migratoires confronte le nord au sud. L'Europe vieillissante, affaiblie par la crise économique, en proie à une psychose sécuritaire, ne voit plus en l'immigration un élément clé pour sa prospérité mais plutôt un « agent déstabilisateur de l'identité nationale, une menace d'invasion, un facteur d'insécurité et de chômage » (Lacroix, 2002 : 11). De mer entre les terres, la Méditerranée a « généré l'image d'une frontière » (Clochard, 2003 : par. 26).

Ali Ghanem est le premier réalisateur franco-algérien à avoir produit un « cinéma militant » et à avoir dénoncé les conditions de vie des immigrés maghrébins en France (Yahi, 2012 : 133). Tandis que *Mektoub ?* narre l'arrivée d'un immigré et sa cruelle déception face à la réalité de l'immigration, *Harragas* de Merzak Allouache met en scène le départ de ces brûleurs qui n'attendent rien de leur pays. Tout en sachant que leur vie en Occident sera difficile, ils préfèrent affronter la mort plutôt que de vivre dans un pays qui ne leur offre qu'une « mal-vie » (Allouache ctd in Staali, 2010 : par. 7). *Harragas* reprend la trajectoire cinématographique principale d'Allouache : ses films traitent plus spécifiquement « de la jeunesse algérienne, son mal de vivre, ses doutes, ses espoirs en une vie meilleure » (*Jour2fête*, 2012 : 4).

Ghanem a un parcours un tant soit peu particulier. Il arrive en France en 1965. Autodidacte courageux, c'est là qu'il apprendra le français et qu'il écrira et réalisera *Mektoub ?*, son premier long métrage (Yahi, 2012 : 133). Sa production cinématographique reproduit en trois volets les moments clés de la vie des migrants algériens.

Alors que *Mektoub ?* décrit la perte progressive des illusions d'Ahmed Chergui, un immigré récemment arrivé, *L'Autre France* (1975) aborde les conditions de travail des migrants et met en évidence « la solidarité des ouvriers maghrébins et français » dans un contexte social délétère suite à la crise économique (*Algériades.com*, 2014 : par. 3). Le dernier volet, *Chacun sa vie* (2014), clôt le parcours migratoire. Ici, Ghanem se penche sur la douloureuse question de la fin du parcours, de la vieillesse des immigrés et sur le vide existentiel de ces hommes dont la vie se résumait à leur activité professionnelle.

Comme Ghanem, Allouache est un réalisateur franco-algérien qui partage son temps entre la France et l'Algérie. Allouache est tenu pour un « cinéaste témoin de l'Algérie contemporaine » (*Jour2fête*, 2012 : 7). Scénariste et romancier⁵, il a à son actif, 18 films ainsi que des documentaires. Sa production cinématographique comprend deux types de films. Nous avons d'une part des films humoristiques qui traitent sur un ton de comédie les problèmes que traverse l'Algérie mais il sait aussi, et *Harragas* s'inscrit dans cette veine, produire des films sombres sur les composantes les plus noires de la réalité algérienne.

1. *Mektoub?* ou le premier pas vers la lente prise de conscience du mythe de l'immigration

La mer Méditerranée en tant qu'élément participatif et personnage cinématographique marque les premiers instants de *Mektoub ?*. Si bien sa présence ne va pas au-delà de la séquence introductrice, elle représente dans la trajectoire migratoire, plus particulièrement dans la direction sud-nord, l'espace qui résume la dimension contradictoire de l'immigration. La Méditerranée est à la fois un lieu de passage, l'élément qui rattache l'immigré à son pays d'origine mais elle est aussi ce qui l'en sépare. Elle constitue cet espace intermédiaire, entre une réalité que l'on fuit et un rêve à construire. On retrouve dans cette première séquence, une des significations de la Méditerranée comme « la mer entre les terres », cette frontière liquide qui unit et sépare à la fois (Sağlamer, 2013 : par. 1). Elle est ce lieu par lequel l'immigré arrive et par lequel il repartira. Elle n'a point encore acquis cette dimension d'ultime frontière comme dans *Harragas*.

Le peu d'importance accordée à la Méditerranée dans *Mektoub ?* est symptomatique de la situation de l'immigration lors des Trentes glorieuses. Dans ces années de prospérité, l'immigration se concevait encore comme un phénomène provisoire. L'immigration ne se vivait, à tort on le sait maintenant, qu'au provisoire : « Un immigré c'est essentiellement une force de travail, et une force de travail provisoire, temporaire, en transit » (Sayad, 2006 : 50).

⁴ Pays regroupés par le sigle PSEM.

⁵ Il est l'auteur de *Bab el Oued City* publié aux éditions du Seuil en 1995.

La structure narrative de *Mektoub ?* se construit à partir de deux mouvements concomitants et opposés qui sous-tendent le conflit interne au cœur de tout projet migratoire. Le premier mouvement se rapporte au départ. Celui-ci ne se conçoit et ne se vit qu'à partir de l'image d'un retour que l'on veut glorieux de manière à compenser tous les sacrifices. Ce déplacement qui se déroule dans le temps et l'espace, est un mouvement ascendant qui va vers l'avant et qui résume tout projet migratoire. Ce dernier, en tant que représentation mentale, laisse dans l'ombre toutes les vicissitudes qui accompagnent toute immigration. Entre un avant et un après, l'immigré ne tient pas compte du pendant, de toutes ces années qu'il va passer en terre d'accueil. Le deuxième mouvement retrace la prise de conscience du prix réel de l'immigration. Il nous place dans un espace intermédiaire, entre l'avant et l'après, un espace auquel l'immigré tournait le dos lors de l'élaboration de son projet migratoire.

Dès les premières séquences, Ghanem met l'accent sur l'importance du déplacement, de la mouvance et de l'opposition entre la traversée du territoire et la disparition graduelle des illusions d'Ahmed. En effet, *Mektoub ?* s'ouvre sur l'image du port de Marseille. C'est ici que débute à nouveau les vies de ceux qui ont pris le chemin de l'immigration. Le personnage principal nous est montré depuis le pont du navire. Mais il ne s'agit pas d'une figure parmi d'autres car comme va le signifier Ghanem, il ne peut entrer librement dans ce nouveau territoire. En effet, d'une manière indirecte, le réalisateur donne à voir que le parcours migratoire est semé d'entraves et ce dès l'arrivée. Effectivement, notre personnage doit passer un contrôle de police ainsi qu'un contrôle sanitaire. Une fois franchi avec succès ces premières barrières, il poursuit son chemin. Il marche dans les rues de Marseille et se dirige vers la gare. Puis, nous le voyons dans le train en direction de la capitale.

Il arrive à Paris. La caméra donne à voir sa sortie de la gare. Il est seul mais cette solitude ne lui pèse pas car il se sent à cet instant, partie prenante de la ville. Paris correspond à son rêve. Pendant ce bref instant, ces quelques minutes qu'il mettra pour trouver une bouche de métro, Paris est encore pour lui la ville lumière. Elle brille de tous ses feux. Il regarde émerveillé les rues, les vitrines et la circulation. Tout est mouvement, vitesse et éblouissement lumineux. Il regarde intensément un monde dont il ne fera jamais partie. En effet, tout changera dès la sortie du métro.

La séquence suivante nous le montre seul dans le métro. La lumière est appauvrie. C'est la lumière grise des couloirs du métro, cet espace souterrain qui préfigure sa condition de marginal. Il est pris dans un espace réduit, dans une rame de métro en mouvement. Il se déplace certes mais à partir de maintenant son rêve ne fera que s'éloigner. Paradoxalement, l'arrivée au cœur de l'hexagone marque le début du mouvement descendant, soit la perte des illusions d'Ahmed.

Ses véritables déboires commenceront dès la sortie du métro. Il devait se rendre à Nanterre mais il s'est perdu. Il a abouti au Château de Vincennes. Il est désorienté et regarde autour de lui. Cet espace ne correspond visiblement pas à ce qu'il avait imaginé. Il n'est plus qu'un pauvre homme sans repères, seul, dans un endroit inconnu.

D'une manière très significative, Ghanem utilise l'espace et l'absence de lumière pour préfigurer la condition de l'immigré. À la sortie du métro, Ahmed est seul. Il fait nuit. Les lumières qui l'éblouissaient et qui lui avaient donné l'impression de faire partie de la ville, ne sont plus. Ahmed ne s'y retrouve plus. Il n'a aucun point de repère. Ahmed n'a pas su lire cet espace.

C'est à Paris qu'il découvrira le racisme, la difficulté à trouver un emploi, les difficiles conditions de vie dans les bidonvilles, le rejet et ces compatriotes qui sont devenus des marchands de sommeil. Il finira quand même par dénicher un travail sur un chantier mais sa joie sera de courte durée. Comme si, paradoxalement, tout pas en avant devait être accompagné d'une perte. Lorsqu'à la fin du film, tout heureux d'avoir enfin obtenu un emploi, il se dirige sur le chantier où travaille Ali le boxeur, un autre immigré devenu son ami, ce sera pour assister à la mort de ce dernier.

Mektoub ? s'achève sur cette image tragique. S'il est exact que ce long métrage fait preuve de grandes limitations en ce qui concerne la technique et le jeu des acteurs, il n'en demeure pas moins vrai qu'il contient «une grande dimension politique» (Gaertner, 2012 : 67). En effet, bien que le personnage d'Ahmed constitue une sorte de Candide dans le monde de l'immigration, il est aidé et éclairé sur la réalité de l'immigration par un *alter ego*⁶. Par le biais de ce dernier, Ghanem met en évidence que l'immigration n'est pas une fatalité, contrairement au titre du film⁷. Si *Mektoub ?* s'achève sur la

⁶ Personnage de Salah Ganoucha, interprété par Ali Ghanem.

⁷ Mektoub signifie le destin, ce à quoi on ne peut échapper.

mort d'un ouvrier, victime d'un accident de travail, les premiers pas de la lutte pour la reconnaissance des droits des immigrés feront l'objet de *L'autre France*.

2. *Harragas* ou la fuite en avant vers nulle part

Harragas constitue le prolongement tragique de *Mektoub ?*. Si dans *Mektoub ?*, nous avons affaire à un adulte venu en France de façon légale afin d'améliorer ses conditions de vie et celle de sa famille, *Harragas* met l'accent sur une génération de jeunes qui ne rêvent que de quitter un pays devenu une prison. Alors que dans *Mektoub ?*, le personnage d'Ahmed ne fuyait que la misère et le manque d'opportunités, les jeunes brûleurs de *Harragas* n'ont d'autre idée en tête que de fuir un pays qui ne leur propose qu'une « mal-vie ». En effet, l'Algérie a tourné le dos à sa jeunesse : malgré la richesse du pays, « les jeunes sont laissés à l'abandon ce qui provoque la mal-vie, le désespoir » (Staal, 2010 : par. 7).

Le projet migratoire de *Harragas* est aux antipodes de *Mektoub ?*. Ce film s'ouvre sur l'image du corps d'Omar, un brûleur prêt au départ qui s'est suicidé. Dans une lettre laissée à sa sœur Imène, il exprime le désespoir de toute une génération acculée à l'impasse : « Si je pars je meurs, si je ne pars pas je meurs » (*Harragas*). Comme tous les brûleurs, il a détruit ses papiers d'identités. Ils sont sur le sol, à ses pieds. Cela devait être sa quatrième tentative.

Si bien *Harragas* met en scène la fuite de trois jeunes : Rachid, Nasser et Imène ; c'est en réalité tout un pays qui monte dans une embarcation de fortune vers l'Europe. Comme l'indique Sami Naïr, le peuple algérien a été privé de son histoire, de son pays et de sa liberté :

La crise que vit l'Algérie est [...] une crise d'identité [...] Ce peuple qui a lutté avec l'espoir d'une libération totale se trouve aujourd'hui pris dans des tenailles aussi inflexibles que celles du passé : il voulait se libérer par lui-même et pour lui-même, et aujourd'hui il se débat en plein cauchemar (Naïr, 1998 : 68)⁸.

Les personnages de *Harragas* constituent un microcosme de la situation algérienne. Il y a au total 10 candidats à l'immigration. Outre les trois personnages principaux qui représentent l'élite francophone, nous avons aussi deux figures significatives : Hakim, un jeune qui incarne la mouvance islamique mais aussi le sombre personnage de Hydargos⁹, un individu qui fuit un passé de violence. Ces deux hommes qui mourront lors de la traversée ont pour fonction de rappeler au spectateur un des moments les plus sanglants de l'histoire d'Algérie : la « décennie noire » qui aurait causé la mort de 200 000 personnes (Dutour, 2007 : par. 15). Et enfin, les autres passagers d'infortunes, cinq pauvres hères que le passeur, dénommé Hassan mal-de-mer, maintient cachés dans de mauvaises conditions au bord de la mer. Ces pauvres hommes dont on ne connaîtra pas le nom sont probablement originaires des zones les plus défavorisées du pays. Ils viennent du Sahara, ils ne savent pas parler français, ils n'ont jamais vu la mer et ne savent pas nager. Certains mourront lors de la traversée.

De fait, *Harragas* constitue, à travers le choix des personnages, une critique acerbe contre un régime qui n'a rien fait pour empêcher le pays d'aller à la dérive. L'emplacement des personnages dans l'embarcation est significatif de la situation sociale. Les laissés pour compte du système, Hakim et les hommes venus du Sahara ne sont pas ceux qui dirigent la barque. Ils se trouvent à la proue. Ceux qui mènent la barque sont Nasser et Rachid, ces deux jeunes qui ont bénéficié d'une éducation francophone et à côté d'eux, les dirigeant par la menace de son arme, le sombre Hydargos. Effectivement, les personnages clés ne sont pas uniquement ces jeunes brûleurs. C'est aussi à travers la fin tragique de Hydargos et de Hakim qu'il faut interpréter ce film. Hydargos et Hakim sont la représentation d'un passé qui poursuit l'Algérie et dont elle n'arrive pas à se défaire. Hydargos est un policier, un homme du système. Il fuit le pays car il a commis une faute irréparable. Il a certainement participé à la répression du mouvement islamiste car comme il le dit lors de sa première confrontation avec Hakim, les barbus étaient sa spécialité. Peu avant de mourir, entraîné par sa haine, il crie son mal. Lui aussi est victime d'un système qui l'a coupé des siens et qui a fait de lui un tortionnaire. Lorsque Rachid lui demande

⁸ Traduction de l'auteur.

⁹ Personnage de la série animée japonaise Goldorak réalisée en 1975 par Toei Animation. Hydargos fait partie des forces du mal dirigées par Véga, dictateur mégalomane qui veut s'approprier la terre.

pourquoi il les déteste, il lui répond qu'il les déteste du fait même de leur existence, de ce qu'il a enduré à cause d'eux, de ce qu'il a été obligé de leur faire. Lorsque Hydargos et Hakim tomberont à l'eau, Hydargos tuera Hakim puis se laissera mourir. D'une manière significative, personne n'ira secourir Hakim. On entend la voix-off de Rachid : « J'ai honte. On criait tous mais personne n'a eu le courage d'aller aider Hakim » (Allouache, *Harragas*, 2010). À travers la mort de Hakim et de Hydargos, Allouache donne à voir que la récupération du pays viendra de la clôture de ce passé de violence.

À travers les personnages de Hakim, Imène, Rachid, Nasser et Omar, Allouache met en scène l'éclatement de l'Algérie et le désarroi de toute une génération. Hakim était le meilleur ami de Rachid, Nasser et Omar mais tout a pris fin quand il a voulu épouser Imène et qu'elle l'a refusé. Par le biais d'Imène et de Hakim, Allouache renvoie le spectateur aux années de la guerre civile, à l'utilisation de la religion à des fins politiques et à la question douloureuse de la condition féminine. Le personnage de Hakim qui est ici une figure positive, est significatif du recours à la religion de la part d'une génération privée de perspectives et de liberté d'expression. En fait, ce personnage est comme tous. Il rêve d'une vie meilleure. En ce sens, son attitude est révélatrice de l'impact des médias sur la jeunesse algérienne : « L'Europe [...] devient la source d'inspiration, de rêve et d'illusions les plus belles » (Koudri, 2008 : par. 17). Le jour du départ, il a changé sa tenue musulmane pour un survêtement de sport et une casquette américaine, « pour faire cool » selon les mots de Rachid (Allouache, *Harragas*, 2010). Ce changement de tenue est révélateur de l'impact des médias sur ces jeunes qui rêvent d'une autre vie. Il est significatif de souligner que Rachid a choisi d'affubler l'homme du système du nom d'un personnage de la série animée japonaise Goldorak. En outre, lorsque Rachid fait ses derniers préparatifs chez lui, la télévision est allumée. Il s'agit d'une chaîne française et on entend, en voix-off, la voix de la présentatrice faire référence au président américain, Barack Obama. Aux yeux de ses frères qui le regardent comme un héros, Rachid est devenu l'incarnation d'acteurs comme Steven Seagal ou Bruce Willis.

L'impact des médias sur l'imaginaire des jeunes algériens est mis en évidence lorsque la barque de Rachid croise un bateau qui se dirige tous feux allumés en sens inverse. Pour ces derniers, l'Europe symbolise le bonheur et le luxe : on voit une scène de fête, on entend de la musique. Les passagers sont en pleine lumière alors que l'embarcation des harragas reste dans l'ombre. On se croirait devant une annonce publicitaire vantant un parfum pour femme. Rachid regarde émerveillé une jeune femme debout un verre à la main. Elle les salue. Mais les a-t-elle vraiment vus ? Rachid est persuadé que c'est lui qu'elle regardait. En ce moment, à l'instar de Salah, personnage clé de *Mektoub ?*, son rêve se concrétise : « C'était comme un ange dans la nuit. Et c'est moi qu'elle regardait. J'ai même senti son parfum. Shalimar de Guerlain » (Allouache, *Harragas*, 2010). Comme on s'y attend, aucun d'entre eux n'achèvera son rêve. Ils seront tous arrêtés par la police espagnole.

Conclusion

Comme le montre cette étude, entre *Mektoub ?* et *Harragas*, la situation de l'immigration a changé de façon drastique. Ces films mettent en évidence, au niveau humain, une des plus graves injustices humaines en ce début du XXI^e siècle. En effet, ils somment l'Occident à revoir sa politique migratoire. De fait, reprenant la pensée de Javier de Lucas, la globalisation de l'économie de marché s'est faite aux dépens des droits de l'homme (De Lucas, 2008). Il convient, comme il l'indique, de penser la globalisation de l'économie parallèlement à l'universalisation réelle des droits de l'homme (De Lucas, 2008 : 57).

Références bibliographiques

- ALGERIADES.COM (2014). « Ali Ghanem ». <<http://www.algeriades.com/ali-ghanem/article/ali-ghanem>> [Consulté le 05 juin 2016]
- BASFAO, Kacem et HENRY, Jean-Robert (1991). « Le Maghreb et l'Europe : que faire de la Méditerranée ? » dans *Vingtième siècle*, n° 32, p. 43-52.
- CLOCHARD, Olivier (2003). « La Méditerranée : dernière frontière avant l'Europe » dans *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 222, Avril-Juin. <<http://com.revues.org/862>> [Consulté le 24 mars 2016]
- DE LUCAS, Javier (2008). « La globalización y los derechos » dans *Enrahonar*, 40/41, <<https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn40-41/0211402Xn40-41p55.pdf>> [Consulté le 04 mars 2016].

- DUMONT, Gérard-François (2009), « Le système migratoire méditerranéen » dans *Outre-Terre*, n° 23, <www.cairn.info/revue-outre-terre1-2009-3-page-257.htm> [Consulté le 3 janvier 2016].
- DUTOIR, Nasser (2007). « Nous ne pouvons pardonner si on ne nous demande pas pardon » dans *Confluences Méditerranée*, n° 62. <<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2007-3-page-71.htm>> [Consulté le 19 mars 2016].
- FERRO, Marc (2009). « Marc Ferro 'El cine es una contrahistoria de la historia oficial' » dans *El Mercurio de Chile*, 20 décembre 2009. <<http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial>> [Consulté le 11 avril 2016]
- (1973). « Le film, une contre-analyse de la société ? » dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. n° 28, p. 109-124. <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333> [Consulté le 13 février 2015].
- GAERTNER, Julien (2012). « Vitalité artistique et poids économiques des Français d'origine maghrébine dans le paysage cinématographique français » dans *Migrance*, 08/02/2012, n° 37, p. 64-73. <www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/20_37_7.pdf> [Consulté le 13 janvier 2016].
- HENRY, Jean-Robert (2000). « 3. Métamorphoses du mythe méditerranéen » dans Henry, Jean-Robert. *Politiques méditerranéennes entre logiques étatiques et espace civil: Une réflexion franco-allemande*. Aix-en Provence: IREMAM. <<http://books.openedition.org/iremam/194>> [Consulté le 10 avril 2016].
- JOUR2FETE (2012). « Dossier de presse *Harragas* » dans *Jour2fête*, 22/08/2012, <http://www.jour2fete.com/index.php/films/34-harragas>> [Consulté le 15 octobre 2015].

Prise de parole et quête de liberté: les espaces de l'eau dans *Aïcha* de Yamina Benguigui

Haderbache, Ahmed

Universitat de València, Ahmed.haderbache@uv.es

Resumen

Aïcha es una serie de cuatro capítulos realizada por Yamina Benguigui entre 2008 y 2011. Aïcha es una joven francesa de origen argelino que vive en un arrabal de la periferia parisina. Los diferentes capítulos narran su vida, su lucha y sus sueños en su barrio en el cual convive diversas comunidades. Busca su identidad por medio de la afirmación y su negativa en aceptar una boda tradicional. Esta joven Sheherazade de los tiempos modernos de los suburbios del este parisino intenta imponer sus valores frente a la rigidez de su comunidad. En el seno de estos espacios ligados al agua los deseos y las ambiciones se vuelven visibles. A lo largo de los cuatro capítulos, el hammam se convierte en un espacio de libertad para Aïcha y para las demás mujeres de cualquier edad y religión. Es también en la peluquería donde se resolverán los conflictos personales y culturales que se desarrollarán a lo largo de los diferentes capítulos. Los espacios, ligados al agua, masajes y la belleza corporal entre mujeres se alzan como un elemento central para hablar y encontrar por ende la libertad.

Palabras clave : agua ; inmigración ; identidad ; Yamina Benguigui ; cultura.

Résumé

Aïcha est une série française de quatre téléfilms de Yamina Benguigui réalisée entre 2008 et 2011. Aïcha est une jeune française d'origine algérienne habitant dans une cité de la banlieue parisienne. Les différents épisodes nous retracent son parcours personnel et sa lutte sociale au quotidien, tout comme ses rêves et ses aspirations, dans une cité où diverses communautés cohabitent sous le regard des autres. Elle cherche son indépendance par le biais d'un positionnement identitaire qui s'oppose aux principes du mariage traditionnel, sans renier pour autant entièrement aux traditions familiales. En effet, cette Shéhérazade des temps modernes du périphérique parisien essaie de faire valoir ses propres normes face à la rigidité des préceptes de la communauté à laquelle est appartenir. C'est dans des espaces liés aux rituels de l'eau que ces désirs et ces ambitions se rendent visibles. Ainsi, tout au long des quatre épisodes, le hammam devient un lieu de liberté pour Aïcha et toutes ces femmes de tous âges, religions et origines qui tâchent, grâce à une prise de parole au féminin, de résoudre les problèmes de ces êtres oubliés par l'État : le racisme vis-à-vis des jeunes diplômés issus des différentes générations d'immigrés, la sécurité dans les cités ou les mariages mixtes. C'est également au salon de coiffure entre deux shampoings que d'autres conflits interpersonnels et interculturels vont trouver des solutions. Les espaces, liés aux rituels corporels de lavage et de mise en beauté entre femmes où l'eau est un élément central, deviennent de la sorte des lieux privilégiés de prise de parole et de quête de liberté.

Mots-clés : eau ; immigration ; identité ; Yamina Benguigui ; culture.

Abstract

Aïcha is a French series of four television films of Yamina Benguigui realized between 2008 and 2011. Aïcha is a French young person of Algerian origin living in a city of the Parisian suburb. The various episodes redraw us its personal route and its social struggle on a daily basis, just like its dreams and its aspiration, in a city where diverse communities live under the other people's opinion. She looks her independence by means of an identity positioning which opposes the principles of the traditional marriage, without denying for all that completely in the family traditions. Indeed, this Shéhérazade of the modern

times of the Paris ring road tries to assert its own standards in the face of the rigidity of the rules of the community.

Keywords : *water ; immigration; identity ; Yamina Benguigui ; culture.*

Aïcha s'inscrit dans le nouveau panorama des feuilletons télévisés de la chaîne publique française France 2¹. Si nous jetons un coup d'œil, à la manière d'une rétrospective autour de la création de fiction dans la culture française audiovisuelle, nous constatons que ces quatre téléfilms réalisés par Yamina Benguigui² s'inscrivent dans une volonté de montrer les minorités qui composent la société française.

À partir du nouveau millénaire, France Télévision passe un cap et montre les différentes couches de sa société dans leurs habitats naturels. Fini le prisme d'une première partie de soirée avec un film qui sera décortiqué en deuxième partie par des experts en psychologie³. Ce qui avait été, la gloire de la télévision publique française dans les années 70 et du début du premier septennat de François Mitterrand, est délaissé au milieu des années 80 au détriment des séries américaines .

La télévision française de fiction tourne le dos à sa société au profit de la fiction d'outre-Atlantique. On aime élucider les crimes scientifiques à toute heure et sur n'importe quelle chaîne. Néanmoins, cet engouement laisse place très vite à des fictions *made in France* qui tente de rivaliser avec les séries américaines. Les chaînes privées essaient de fabriquer et de présenter des feuilletons policiers avec un certain succès.

Passé cet engouement, la fiction française revient en force avec des thèmes plus encrés avec les droits civiques de certaines minorités. C'est en 2000 que le petit écran connaît sa première révolution avec le téléfilm *Juste une question d'amour*⁴ qui pulvérisera les parts de marché lors de sa première diffusion. Plus de 600000 spectateurs regardent cette histoire d'amour entre deux garçons dans une petite ville de province. Deux ans après le vote houleux du Pacs⁵ en pleine cohabitation du septennat de Jacques Chirac, ce téléfilm normalise la vision de l'homosexualité pour la ménagère de moins de cinquante ans.

Aïcha met en scène les péripéties d'une Amélie Poulain de l'autre côté du périphérique de l'est parisien. Française d'origine algérienne, elle ne se considère pas beurette. Cet adjectif, par ailleurs renvoie aux années 80 et à la naissance du mouvement de *Touche pas à mon pote*⁶. Le terme beur n'a plus sa place aujourd'hui dans la société française. Car en effet, *Aïcha* est française de confession musulmane qui comme toute jeune de son âge est en quête de liberté et son aspiration est de travailler et de vivre en France : ce qui veut dire dans son jargon : *Vivre, aimer et travailler à Paris*. La force du scénario de Yamina Benguigui est d'avoir présenté des jeunes de banlieues diplômés et parlant parfaitement la langue de Molière.

Les épisodes qui composent cette quadrilogie présentent une famille franco algérienne de confession musulmane dont la mère a gardé l'accent de marseillais, lieu d'une première étape de sa vie. La construction de la série renvoie aussi à la trilogie de Marcel Pagnol : *Marius, Fanny et César*. La trilogie Marseillaise, où l'eau était omniprésente par le bar, la mer et les quantités d'eau que l'on doit servir dans une verre de pastis. Ce clin d'œil de Benguigui est là pour faire rappeler aux spectateurs que les personnages de Pagnol tout comme la famille Boumaza se trouvent en dehors de la France : ce qui veut dire en dehors de Paris.

Les quatre épisodes ont chacun une fonction de divertissement et de pédagogie de citoyenneté : le premier qui porte le prénom de l'héroïne, trace le portrait de son personnage et de sa construction en tant que femme et aussi les difficultés

¹ Le deuxième septennat de François Mitterrand est marqué par une volonté de créer de la fiction enclin avec la réalité sociale : la plus connue restera l'Institut qui présentera et mettra à l'honneur le métier d'instituteur.

² Yamina Benguigui, née Yamina Zora Belaïdi, voit le jour le 9 avril 1957 à Lille. Elle commence sa carrière en 1990 comme assistante réalisatrice et produit de nombreux documentaires pour la télévision. Elle réalise deux documentaires : *Mémoires d'immigrés* (1998) et *9/3 Mémoire d'un territoire*. Le 16 mai 2012, elle est nommée ministre déléguée de la Francophonie et des Français de l'étranger.

³ Je fais référence à l'émission *Les dossiers de l'écran*.

⁴ Film réalisé par Christian Faure en 2000 pour la chaîne privée M6.

⁵ Le pacte civil de solidarité (Pacs) est un contrat. Il est conclu entre 2 personnes majeures, de sexe différent ou de même sexe, pour organiser leur vie commune.

⁶ *Touche pas à mon pote* est un slogan créé par SOS Racisme en 1985 et on le retrouvera au premier concert à la suite de la création SOS Racisme.

d'être une citoyenne de seconde zone à cause de son lieu d'habitat. Le deuxième volet pointe les travers du monde du travail et les clichés sur la banlieue et les origines sociales, religieuses et ethniques, Aïcha souhaite réussir dans le monde du travail et dans sa vie amoureuse tout en respectant les traditions de sa famille. Cette quête sera de nouveau le point d'ancrage du déroulement narratif du troisième épisode : *la grande débrouille*. Le troisième épisode raconte le douloureux problème du déracinement et de l'exclusion sociale par des différences. Le dernier épisode met en scène les vacances de la famille et les déboires de l'héroïne pour tenter, réussir son émancipation et vivre avec son amoureux.

1. Le hammam

Le hammam est le lieu où se retrouvent toutes les femmes de la cité de toutes nationalités confondues afin de médire et/ou pour résoudre des problèmes.

Ainsi dans le premier épisode, il est question de la destruction des tours de logement de la cité et dans le deuxième épisode de la non réparation des ascenseurs. Ces questions de la vie en communauté sont abordées par ces femmes entre massages et rinçages : l'eau permet alors de libérer la parole et de se convertir en une sorte d'exutoire pour s'affirmer.

Chaque réunion, dans cet espace humide, fait surgir des diatribes au sujet de questions de société : la question du voile, les jeunes filles dans les cités et la montée de l'intégrisme sont les thèmes choisis par l'ancienne ministre de la francophonie. Il est intéressant de mettre en exergue le parti pris par la réalisatrice Yamina Benguigui en présentant son héroïne. En effet, Aïcha est une fille d'une vingtaine d'année française d'origine algérienne et qui ne parle ni algérien, ni arabe et ni kabyle. Cette série cherche à concilier tradition et modernité pour un mieux vivre ensemble dans cette société française multiculturelle. Il faut donc bannir des esprits de présenter l'héroïne comme une beurette, terme qui n'a plus sa raison d'être pour la génération de garçons et de filles comme Aïcha. C'est la raison pour laquelle Yamina Benguigui dans tous les épisodes réfléchit et porte un regard critique aussi une politique gouvernementale qui sévit depuis 2007 en France. La création d'un nouveau portefeuille ministériel : *le Ministère de l'immigration⁷, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire* en est un exemple flagrant. La création de ce ministère en grande partie par une promesse de campagne du candidat Sarkozy pour contrecarrer la montée du FN a créé de vives polémiques tout au long de son existence durant ce quinquennat : « La politique de l'immigration, c'est l'identité de la France dans trente ans⁸ » haranguait le futur président lors de ses manifestations publiques devant ses électeurs. « Mais quelle identité » comme dirait Biyouna à sa nièce revendiquant le port du voile comme élément identitaire. Le hammam devient une sorte de tribune révolutionnaire où ces Olympe de Gouge, Théroigne de Méricourt ou Madame de Roland en falbalas mouillés réinventent le concept de ce ministère si décrié tout au long de ces deux ans d'existence. Ces femmes se revendiquent en grande partie comme des françaises musulmanes d'origines algériennes et non comme des citoyennes de secondes zones. Le hammam devient ici le lieu de la contre-culture dominante. Ces femmes qui sont souvent considérées comme analphabète prônent les valeurs de la République et tentent de se frayer un chemin entre la tyrannie de la société et celle de leur famille. *Aïcha* est un film de femmes et de toutes les femmes que l'on peut rencontrer dans les tramways qui longent les périphériques de l'est parisien. Ces femmes qui sans éducation pour la plupart ont su éduquer et élever de nombreux enfants. Elles sont les Latifa ibn Ziaten, mère du premier militaire mort en 2012 à Toulouse par Mohamed Merah⁹, des mères courageuses inconnues et sans voix durant de nombreuses décennies. C'est la raison pour laquelle, dans chacun des épisodes, l'eau est un élément omniprésent dans le déroulement du discours narratif et de l'intrigue. Dans le hammam, l'eau sert comme catalyseur des problèmes de la famille et de la société. C'est dans ce lieu que la force de cette série prend tout son envol à la vue des récents et tragiques événements que la France subit. Comme Cassandra prédisant la fin de Troie, ces femmes de la cité semblent prédire le futur que vont vivre leurs enfants. Revoir *Aïcha*, un lustre après sa première diffusion, nous fait prendre conscience que les peurs de ces mères sont devenues réelles dans la société française.

⁷ Ministère phare du quinquennat de Nicolas Sarkozy de 2005 à 2011

⁸ De nombreux articles de presse ont étudié ce ministère éphémère dans l'histoire de la V^{ème} République <http://www.lefigaro.fr/politique/2010/11/15/01002-20101115ARTFIG00751-l-identite-nationale-vie-et-mort-d-un-ministere-conteste.php>.

⁹ Première attaque de Daesh en France.

2. Les enfants de la troisième génération

Yamina Benguigui met en exergue dans ses épisodes la dure réalité des enfants d'immigrés surdiplômés et sans emplois. Selon une récente étude menée par des syndicats de l'enseignement, l'école ne serait plus l'ascenseur de la République si chère à Jules Ferry. En effet, seulement 10% des enfants des classes sociales les plus défavorisées réussissent à trouver un travail et par conséquent une qualification supérieure à celle de leurs parents. Pour l'héroïne et sa cousine Nedjma, le travail représente l'unique moyen honorable de s'intégrer dans la société française et aussi de s'affranchir du joug de la famille. En raison de son identité civile et malgré ses nombreux diplômes, Nedjma se heurte à l'impossibilité de trouver un stage.

3. L'intégrisme

Le nouveau nid de l'intégrisme français : Byouna rappelle aux mères de la cité, l'importance de l'éducation chez les garçons afin que ceux-ci ne succombent pas aux sirènes des imams. Le point de départ de cette réflexion est l'éducation des jeunes filles au sein de la cité et les problèmes de la moralité de ces dernières. En effet, la cousine de Aïcha fait une tentative de suicide car elle est enceinte. Ce drame fait les beaux jours de commères des différentes tours de la cité. L'après-midi du hammam devient alors un exutoire de médisance et par la même une réflexion sur la dualité homme/femme dans la vie des cités. La réflexion du rapport homme/femme naîtra du tsunami verbal de Byouna face à ses sœurs de la cité. Telle une Marianne guidant le peuple, Byouna exhorte les mères à éduquer leurs fils pour que ces derniers ne finissent pas comme l'aîné d'une des voisines qui va être retrouvé découpé dans un congélateur en Afghanistan.

Le hammam est aussi un décor qui souligne les faits et les habitudes de la cité et de la vie en banlieue. L'exemple, dans le premier épisode de la série, du hammam, est à ce sujet éloquent. Il est le lieu non pas de l'érotisme mais de la réflexion. Benguigui veut casser et briser dans cette scène toute assimilation avec l'érotisme ou l'exotisme du XIX^{ème} siècle. Ces femmes ne sont plus montrées comme objet de phantasme ou de désir pour la gent masculine. Cette réunion hebdomadaire sert à réfléchir et à véhiculer des idées sur des faits et des sujets de société. Ici le lieu devient un espace de contreculture dominante. Ces femmes qui sont souvent considérées comme analphabètes prônent les valeurs de la République et tentent de se frayer un chemin entre la tyrannie de la société et celle de leurs familles. *Aïcha* est un film de femmes et de toutes les femmes que l'on peut rencontrer dans les tramways qui longent les périphériques de l'est parisien. Ces femmes qui sans éducation pour la plupart ont su porter et élever de nombreux enfants. Elles sont les Latifa ibn Ziaten de la fin du XX^{ème} siècle.

Les lieux et les espaces sont bien évidemment identifiables par les images (le hammam, les différentes tours de la cité, le périphérique, les réunions familiales ou prônent les tapis représentant la Mecque). Dans *Aïcha*, le premier volet, par exemple, les différents espaces correspondent aux différents lieux où se retrouvent les protagonistes afin de parler de problèmes personnels ou de société. Par le biais d'images, Yamina Benguigui fait réfléchir les téléspectateurs derrière son petit écran sur les changements que vit la société française dans cette première décennie du nouvel millénaire. L'importance des lieux comme espace politique est d'ailleurs relayée dans le discours de Byouna dans chaque épisode des quatre volets de la série.

Au premier abord, le hammam et le salon de coiffure semblent perpétuer les clichés des femmes méditerranéennes bruyantes, causant de banalité : parlant fort et narrant les tragédies familiales que chacune d'entre elles vivent. Paradoxalement, l'eau a pour effet le rétablissement de l'équilibre entre les hommes et les femmes de la cité. Le Hammam et par conséquent le jeu avec l'eau forment dans cet espace un lieu de liberté. Les femmes se retrouvent dans deux lieux clos : le hammam et le salon de coiffure de Biyouna « *Coiffure 2000* ». Ces deux espaces se construisent et se hissent comme des espaces de réconfort et d'apaisement. Et comme nous l'avons cité ultérieurement pour partager angoisses, soucis et débattre des divers problèmes de la cité. Les hommes sont cantonnés dans une salle de sport de fortune. Cette division territoriale entre les sexes contraste aussi par les moyens d'expressions que ces personnages ont pour résoudre les problèmes de la cité. Dans chaque épisode, les femmes vont trouver la solution aux difficultés rencontrées dans leur vie quotidienne. Ces dernières seront résolues entre le hammam et le salon de coiffure.

Ainsi, dans *Aïcha : la grande débrouille* qui narre les mésaventures que vit la cité par la non réparation des ascenseurs et le non investissements des pouvoirs politiques à améliorer la vie de ces personnes, montre que ces amazones méditerranéenne trouvent dans le salon de coiffure ou dans le hammam la solution aux difficultés vécues. Il est intéressant

de souligner la critique de Yamina Benguigui envers la politique migratoire de l'ancien président. Entre 2007-2012, les roms seront les victimes d'une multitude d'attaques : démantèlements de camps, remise en question du traité de Schengen. Cette communauté devient les boucs émissaires afin de justifier la montée de la délinquance et des infractions. Dans l'épisode, *Aïcha la grande débrouille*, les habitants de la cité se trouvent confrontés aux problèmes de la panne des ascenseurs qui gâche la vie des locataires. Selon les pouvoirs publics de la ville, aucune pièce de rechange existe à cause de la vétusté des appareils. Grâce aux amours d'antan de la grande séductrice Biyouna avec un chef roumain, la pièce manquante des ascenseurs arrivera et changera la vie quotidienne de la cité. L'eau et particulièrement l'eau insalubre du camp où vivent ces populations sert aussi dans la mise en scène de la réalisatrice comme vecteur et connecteur de pacification entre ces femmes. En effet, la famille Bouamaza dans le premier épisode est confrontée au déshonneur comme le souligne le père de famille car la cousine de Aïcha fait une tentative de suicide. Cet acte tragique est critiqué dans le hammam par les femmes. L'éducation laxiste de la famille est mise en exergue. La jeune cousine a fait une tentative de suicide car elle est en réalité enceinte. Le ressort comique qu'emploie la cinéaste pour le dénouement de la situation est double : en effet, la voisine et bonne amie critique le laxisme de la famille Bouamaza envers leurs filles. Cette brave Najva, voisine et commère trouvera un rentrant chez elle son fils travesti en danseuse orientale. Elle décidera afin de calmer la rumeur de marier son fils à la cousine de Aïcha. Les deux tabous des religions monothéistes : l'homosexualité et la virginité sont présentés de nouveaux de façons humoristiques.

En regardant Aïcha, le téléspectateur verra dans un premier temps voler les clichés dont souvent sont affublés les immigrants, leurs enfants et dans les lieux où ils résident. Aïcha et sa famille traversent et vivent les mêmes épreuves que les autres membres de la société française. C'est dans ce contexte que le hammam n'est plus ce lieu d'érotisme souvent vu par le prisme européen mais un salon intellectuel dans lequel les femmes parviennent sans l'aide des hommes à résoudre tant les problèmes personnels comme ceux liés à la vie publique. L'eau devient alors ce catalyseur du vivre ensemble, permettant à tous de s'épanouir, de se respecter malgré les différences dans une même société. Élément crucial dans la vie des hommes au fil de l'histoire, l'eau dans cette série se hisse comme le tuteur, le guide et le sage qui unie les différentes communautés qui composent la vie de cette jeune fille française en quête de liberté.

Références bibliographiques

- BENGUIGUI, Yamina . <<http://www.yaminabenguigui.fr/aicha-la-grande-debrouille/>> [Consulté en avril 2016].
- Genre en action*. <<http://www.genreenaction.net/Banlieue-sans-femme-banlieue-s-enflamme.html>>. [Consulté en février 2016].
- Histoire d'immigration*. <<http://www.histoire-immigration.fr/magazine/2009/5/aicha-un-film-de-yamina-benguigui>> [Consulté en avril 2016].
- LIBERATION. <http://www.liberation.fr/societe/2000/05/19/le-mouvement-de-l-immigration-et-des-banlieues-expulse_326266> [Consulté en janvier 2016].
- MEDIAPART. <<https://blogs.mediapart.fr/madjid-messaoudene/blog/080911/aicha-ou-comment-yamina-benguigui-qui-nest-pas-photographe-colle>>. [Consulté en mars 2016].
- Mémoires d'immigrés l'héritage maghrébin 1 - 2 - 3*. <<https://www.youtube.com/watch?v=mXbmjmO5rX8>> [Consulté en mars 2016].
- VIE PUBLIQUE. <<http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/>>. [Consulté en mars 2016].

Déversement du regard fluide: esquisse d'une méthodologie pour approcher théoriquement le cinéma

Molina-García, Érika Natalia

Université Toulouse II Jean Jaurès – Université Charles de Prague, aruthmos@gmail.com

Resumen

En su obra de 2010, Éric Thouvenel analiza la profusión de imágenes líquidas en un periodo preciso del cine francés, interpretándola como un síntoma, no solamente de un tiempo turbulento como fue el transcurrido entre las dos guerras mundiales, sino que del tiempo en sí mismo. En efecto, a comienzos del siglo XX el desarrollo de las tecnologías cinematográficas y el fin del cine mudo se vieron acompañados por un redescubrimiento del conjunto de la realidad como líquida, y en el mismo movimiento de un reposicionamiento de las cuestiones de la temporalidad y el devenir al centro de todas las áreas del pensamiento. Un umbral es así atravesado, desde un paradigma simbólico telúrico a uno acuoso. Este pasaje justifica suficientemente la obra de Thouvenel que busca penetrar el cine con una mirada en sí misma líquida, pero justifica igualmente una sistematización de dicha mirada, y su aplicación a un caso concreto como es el cine de Philippe Garrel.

Palabras clave : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; mirada fluida ; filosofía del cine.

Résumé

Dans son ouvrage de 2010 (Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20), Éric Thouvenel interroge la profusion des images de la liquidité dans une période bien précise du cinéma français, tout en l'interprétant comme un symptôme du temps ; non seulement de l'époque trouble de l'entre-deux-guerres, mais du temps en tant que tel. En effet, le développement des technologies cinématographiques et la fin du cinéma muet s'accompagne d'une redécouverte de l'ensemble de la réalité comme liquide, et ainsi d'une remise du dynamisme, de la temporalité et du devenir, au centre de la pensée. On traverse ainsi un seuil, engageant un changement de paradigme symbolique, d'un modèle tellurien vers un modèle aquatique. Ceci justifie non seulement la démarche de Thouvenel qui s'emploie à analyser le cinéma d'un regard lui-même fluide, mais également une systématisation de ce regard pour l'appliquer au cinéma de Philippe Garrel.

Mots-clés : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; regard fluide ; Philosophie du cinéma.

Abstract

In his book from 2010, Eric Thouvenel analyses the profusion of liquidity images in a specific period of French cinema, by interpreting it as a symptom of times; not only of a troubled era, but of Time itself. In the early twentieth century the development of film technology and the end of silent movies is indeed accompanied by a rediscovery of the whole of reality as fluid. This puts again the questions of temporality and becoming at the center in all areas. We seem in this manner to undertake a change of symbolic paradigm, leaving a tellurian model to immerse ourselves in a liquid one. This justifies Thouvenel's work, wanting to analyze cinema with a look itself fluid, but also the systematization of this fluid look and its application to Philippe Garrel's cinema.

Keywords : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; fluid look ; Film philosophy.

Introduction

Depuis au moins deux siècles on assiste à un devenir liquide progressif de notre regard sur le monde, la réalité mettant en question nos anciens dogmatismes telluriens et nous contraignant à une souplesse et un dynamisme aquatiques. Les témoignages d'un tel changement de paradigme symbolique, comme l'ouvrage collectif paru en 2013 sous le titre *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*, sont nombreux, et il nous semble important de les analyser. C'est ainsi que nous allons nous concentrer sur l'ouvrage *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20* d'Éric Thouvenel, paru en 2010. Il s'agira de mettre en valeur l'effort entrepris par l'auteur à penser le cinéma comme art d'immersion qui convoque tous nos sens lorsque nous pénétrons dans le noir de la salle.

De la traversée de cette véritable sculpture aquatique que Thouvenel bâtit en 9 chapitres, répertoriant, analysant et interprétant 72 films français de la décennie de l'entre-deux-guerres, évoquant comment opère la mutation liquide du paradigme symbolique dans des champs aussi divers que celui du social, de l'art, de la philosophie (notamment grâce à la pensée bergsonienne) et de la science (avec la mécanique des fluides) – de cette traversée donc, nous allons distiller une méthode, une sonde théorique au moyen de laquelle forer les films, en l'occurrence ceux du réalisateur Philippe Garrel, né en 1948 et très actif encore dans la scène filmique française.

Mais avant de commencer, on peut demander à Thouvenel quels sont les motifs de son choix. Pourquoi a-t-il préféré cet espace-temps précis qu'est le registre filmique de la France des années 20, afin d'entamer une recherche sur un motif aussi universel que celui de l'eau. Et la réponse sera que précisément la présence et la valeur symbolique de l'eau au cinéma étant tout simplement massive, exige bien un choix, une délimitation du terrain d'analyse, et ensuite que cette période de l'après-guerre est celle qui voit la fin de la gestation du cinéma -le cinéma muet-, donnant lieu au septième art en tant que tel, avec des voix et des bruitages, c'est-à-dire du cinéma actuel. Cette période de gestation du cinéma comme art, en France a été vécue largement comme une expérience hydroponique.

Enfin, ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un "ciné-œil" (Deleuze, 1983 : 115, 116).

1. Première partie: Epistémologie des fluides

Reprenant le titre d'épistémologie des fluides formulé par Thouvenel en page 234, nous tentons d'exsuder une méthodologie simplement : observant pas à pas ce qui a été fait par l'auteur. Dans son travail il présente 3 sections que nous pouvons dénommer Territoire, Qualité et Parole. Dans cette méthode à trois vitesses il s'agit dans un premier temps de situer géographiquement, et dans le monde réel et dans la scène artistique, les images filmiques de l'eau ; dans un deuxième temps, de faire une analyse qualitative des rôles et fonctions de cet élément ; et finalement de repérer les images aquatiques dans la parole de ceux qui font du cinéma, dans une sorte de métalangage littéraire des réalisateurs à partir de la langue déjà émise dans leurs *corpus* d'images-mouvement. Territoire, Qualité et Parole : voilà la structure de la méthode qu'il nous faut suivre.

La première partie de l'ouvrage « Les territoires du cinéma : Une histoire des représentations de l'eau comme Paysage », consiste en trois chapitres et montre comment l'auteur, loin de se livrer à une analyse purement esthétique, explore les explications historiques et sociologiques de la profusion des images de l'eau dans les films. La crise de l'après-guerre et le succès du style américain au cinéma, auraient ainsi été des facteurs déterminants pour imprimer dans les pellicules les éléments aquatiques. En effet, le cinéma de l'eau en milieu naturel aurait été à la fois une réponse économiquement bien adaptée, car filmer en extérieur devenait clairement plus accessible, et une réponse identitaire, lorsque cette sortie du studio permettait une découverte du paysage français par l'écran. L'eau commence alors à jaillir dans les salles de cinéma grâce à l'élan d'auto-préservation du cinéma français. Mais Thouvenel amène cette analyse du contexte social bien plus loin, lorsqu'il rapporte les anecdotes de l'émergence concrète des grands studios Pathé puis Gaumont à Nice (1910-), et leurs rapports avec les cinéastes d'avant-garde. Ces artistes auraient bien profité des commandes à tendance commerciale pour développer leur modernité. Ce genre de narrations en guise d'explication, nous permet de voir comment aux yeux

de Thouvenel aucun détail, quoiqu'il semble accessoire, ne doit être laissé de côté par celui qui cherche la cause d'un trait du cinéma, tel le déluge d'images aquatiques dans les années 20.

Contextualiser les forces en présence est en effet indispensable si l'on cherche à mieux comprendre comment cet ensemble de choix stratégiques a pu favoriser à la fois la multiplication des tournages en bord de mer ou de rivière et l'apparition d'une cinématographie consciente de sa portée théorique, engagée dans une posture d'autojustification et pour laquelle la fluidité de l'élément aquatique, sa propension à accueillir les multiples configurations de lumière, seront décisifs dans ce qui fut aussi une bataille pour la reconnaissance (Thouvenel, 2010 : 26).

De cette façon, ce à quoi nous assistons avec ce livre c'est à une inondation de la scène sociale par ce regard fluide : toute dimension et tout facteurs peut et doit être exploré. Thouvenel va même jusqu'à analyser le tourisme, l'expansion des routes ou les innovations techniques et leur rapport au cinéma en tant qu'industrie, pour rendre compte des images de l'eau. Ainsi nous pourrions résumer cette mer profonde de causalités entrecroisées, en trois aspects : individuel (le cinéaste en quête de devenir artiste, de la définition et la réalisation du septième art), identitaire (l'Etat et l'industrie qui cherchent à exalter le sentiment de patriotisme) et urbain, avec des citoyens souffrant de plus en plus de la migration urbaine et de leur enfermement dans les grands villes, ayant besoin de l'air et de l'eau dans l'échappé qui procure ce cinéma, « dont les vertus descriptives et l'impact sur l'imaginaire collectif ne sont plus à démontrer » (Thouvenel, 2010 : 31).

Tout en construisant une cartographie, non pas homogène, mais en soulignant les hauts lieux susceptibles d'être repérés, Thouvenel prolonge cette partie par une analyse des genres de film français à tendance aquatique parus dans cette période, et dégage ainsi 4 catégories, correspondant chacune à des personnages et des scénarios assez déterminés, ainsi qu'à des rapports spécifiques à des expressions corrélatives dans les champs de la littérature et la peinture.

Les genres du film aquatique seront déterminés grâce aux cinq grands lieux de la cartographie aquatique, à savoir, premièrement, les cours d'eau –fleuves, canaux, ruisseaux, système sanguin et nerveux du territoire (Éric Thouvenel, 2010 : 45) ; deuxièmement, le port et l'expérience du voyage ; troisièmement, le rivage et l'expérience des limites ; quatrièmement, l'île, le phare et les territoires indécis ; et en dernier terme, le jet d'eau et la synthèse symbolique qu'il opère au cœur de la transition mécano-philosophique de tout cinéma.

Ainsi, les films des années 20 pourraient être rangés dans une première catégorie naturaliste ou idéaliste (films de péniche, à penchant bucolique) ; une deuxième dénommée Marines, empruntant le nom à l'éponyme pictural et se déroulant évidemment dans la mer ou au bord de mer, dans son immensité violente et conflictuelle ; une troisième catégorie, prenant comme sujet et décor la montagne, ses eaux aussi bien vives que solides ; et une quatrième catégorie d'avant-garde, où les cinéastes sont touchés par le paradoxe universel de la théorie et la praxis, du concret et l'abstrait, cherchant d'un côté à dénoncer leur société grâce à des images d'eaux troubles ou fluviales, évoquant le changement, et d'un autre côté, cherchant à utiliser le cinéma comme heuristique philosophique, par l'utilisation d'une récurrence extrêmement variée des flaques, brume, remous, écume, jets, reflets, gouttes, vagues, et de toute substance aquatique au service d'un décryptage du monde.

Ces quatre catégories seront ainsi des réverbérations de ce que Thouvenel continue à développer jusqu'à la fin de cette première partie : la modernisation esthétique, voire la variation moderne de la perception qui abandonne grâce au cinéma une vision picturale bien plus statique du monde, et avance vers un dynamisme hydraulique. Cet abandon entamé déjà avant les années 20, se serait développée avec une force prodigieuse pendant les dernières années du muet, notamment par la mutation dans l'idée de paysage, à laquelle l'auteur dédie la dernière partie du premier chapitre.

Le mot paysage, apparu en langue française au cours du XVI^e siècle, renvoie à l'invention d'une vision, non pas du monde tel quel, mais d'une mise en scène contrôlée de ses éléments, et serait un concept proprement pictural. Mais dès qu'avec le cinéma nous avons eu la possibilité de capturer le mouvement dans le temps, de varier les points de vue par le cadrage, le montage ou les mouvements de l'appareil filmique, nous avons eu accès à un tout autre degré d'invention, et ainsi à un tout autre concept de paysage, non pas contrôlant seulement l'espace, la lumière et la disposition des objets, mais aussi les rythmes, vitesses, profondeurs, et quasiment tous les éléments qui font d'une perception une perception vive. Processus de perfection de la perception filmique qui continue de nos jours avec les outils de réalité virtuelle.

Pour Thouvenel la question du cinéma en général réside dans ce rapport perceptif au monde réel, et il questionne tout au long du livre la base de la croyance à la dichotomie réel/idéal. C'est ainsi qu'il se demande à la page 84 comment continuer à inventer des paysages, à inventer le monde pas encore existant avec le cinéma, c'est-à-dire, avec un dispositif de représentation si proche de la réalité. Et sa réponse sera notamment liée à l'eau.

[Les caractéristiques de l'eau] font en effet l'instrument idéal d'un va-et-vient constant entre la forme et l'informe, le réalisme et l'abstraction [...] il faut alors se demander comment l'ensemble des variations plastiques mises en jeu par les images de l'eau permet de donner corps à un paysage spécifiquement cinématographique [...] (mais) –continue l'auteur- Ces images qui ne cessent de transformer, d'hésiter entre le réel et son envers, peut-on dire encore que ce sont des "paysages" ? Assurément, si on les rapporte à l'acception picturale du terme, puisqu'il s'agit bien de mettre en forme la nature, d'en proposer une interprétation par la mise en place des cadres de vision qui sont à la fois matériels – l'opération du cadrage-, plastiques et conceptuels. Et oui encore si l'on considère le paysage, au sens plus général du terme, comme une vue découpée par le regard (Thouvenel, 2010 : 89)

L'eau faciliterait ainsi particulièrement aux cinéastes la tâche classique de l'art, à savoir : répondre à la double contrainte de représentation fidèle et d'innovation ou transformation plurivoque.

Dans la deuxième partie du livre, ayant pour titre *À l'épreuve des images : statut et fonctions du motif aquatique*, l'auteur s'occupera de deux questions (Chapitres 4 et 5) : d'une part, du dépassement qu'opère le motif aquatique de la vision dichotomique de l'art que nous venons d'évoquer (l'art soit comme reproduction de la réalité, soit comme art fictif, révolutionnaire), et d'autre part, de la question de savoir comment les propriétés optiques de l'eau sont au service d'une quête de ce qu'on peut appeler *le visuel cinématographique*.

Pour la première question Thouvenel montrera comment dans les années 20 le motif aquatique exprime une transformation du rôle des images des éléments naturels en général, passant du statut de simples décors à celui de véritables personnages, et comment ce motif indique une démultiplication des rapports au réel, plutôt que d'en faire une narration déterminée, signalant que :

[Quand on montre l'eau] placide ou furieuse, opaque ou limpide, mobile ou statique, dans et par le mouvement des images, on la donne à voir comme un acte à la fois narratif, figuratif et épistémologique. [...] [il s'agit d'une] volonté de faire concourir la nature au geste cinématographique, d'en dépasser la pure et simple saisie (Thouvenel, 2010 : 113) [...].

que les cinéastes l'envisagent comme personnage, support d'expression plastique ou cadre cinématographique à recomposer/atomiser dans l'espace du studio, c'est toujours la multiplicité de ses caractéristiques que les films exposent et valorisent (Thouvenel, 2010 : 148).

[...] La fiction est aussi ce qui permet au réel de s'affirmer autrement (Thouvenel, 2010 : 127).

Pour ce qui est du deuxième point (c'est-à-dire : comment les propriétés optiques de l'eau servent à vitaliser une mouvance non mimétique et antinarrative de l'art contemporain) Thouvenel cadre l'analyse de ces propriétés dans un large geste conceptuel, à savoir, le renversement de la logique aristotélicienne qui privilégia l'aspect mythologique ou l'intrigue de l'art sur l'*opsis*, sur son effet tangible sur le public. Il s'agit ainsi d'un changement du régime rationnel au régime sensible, des histoires aux affects, auquel contribuent les images de l'eau grâce à leurs propriétés de réflexion de la lumière, devenant eau-miroir, eau-écran et eau-tombe ; grâce à leurs modalités opaques et transparents, colorées après-coup ou en noir et blanc.

Enfin, Thouvenel traite dans la troisième et dernière partie de son ouvrage (*L'eau et la figuration du mouvement, ou comment Penser en mots et en images les puissances du cinéma comme art visuel* -qui continue à développer l'importance de l'eau dans la constitution de l'art cinématographique) de quatre questions (chapitres 6, 7, 8 et 9) : premièrement, de la place de l'eau dans les théories cinématographiques des années 20 ; deuxièmement, du rapport de l'eau à la question du

rythme dans ce contexte ; troisièmement, de quelques mots importants du langage ou lexique cinématographique ; et quatrième, de ce que Thouvenel appelle en reprenant le terme de Deleuze, une *perception liquide*.

Pour ce qui est de la première question, à savoir la fonction de l'eau dans les théories sur le cinéma, l'auteur aura l'occasion d'argumenter en faveur de l'affinité profonde qu'il perçoit entre l'élément liquide et le cinéma lui-même, grâce à la fréquence extrême de la métaphore aquatique dans les thématiques écrites sur le cinéma.

Les ondulations, les reflets, l'accélééré et le ralenti, les gros plans sur les vagues, la course des nuages, les plans en négatif, les surimpressions, le ruissellement, les écrans de brouillard, les miroitements, les jets, la buée, tous les avatars de l'eau deviennent la matière sensible à partir de laquelle les cinéastes déploient les ressources de leur moyen d'expression (Thouvenel, 2010 : 194)

Thouvenel esquisse ainsi un inventaire du foisonnement des images de l'eau dans la critique du cinéma, approfondissant notamment deux lignes discursives, celle de la *photogénie* (selon la notion d'Epstein, c'est-à-dire considérant la photogénie comme la majoration morale d'une chose mobile dont la personnalité est révélée par le cinéma) et celle du *cinéma pur*, comme doctrine expérimentale du visuel qui à l'époque radicalisa l'avancée non langagière, anti-scénariste et militante, en proposant une optique puriste (évoquée plus haut, . Thouvenel, 2010 : 193).

[...] L'accélééré, le ralenti, la réversibilité du temps filmique et "l'échange des substances et des propriétés" sont les axiomes à partir desquels Epstein construit sa lente et rigoureuse démonstration, centrée autour d'une idée fixe : affirmer la primauté du devenir sur la permanence, et faire de la variabilité, de la fluidité, les points d'appuis d'une conception du monde que le cinéma éclaire et renouvelle (Thouvenel, 2010 : 201)

L'auteur finira ce point sur l'eau dans le discours des cinéastes autour du cinéma avec un recensement de l'aspect proprement philosophique du cinéma d'Epstein, comme figure majeure de la quête hydroponique du 7ème art, de cet art en devenir, se légitimant comme tel.

[...] c'est bien pourquoi les images de l'eau sont si présentes dans tout l'œuvre d'Epstein. Plus que la métaphore d'un système, l'élément figure le calque direct de sa pensée, dont il emprunte les formes, les états et la structure, autant qu'il y recourt à titre d'exemple. Epstein ne se contente donc pas d'affirmer "la nature foncièrement colloïdale de la matière" : c'est sa pensée elle-même qui adopte ce principe (Thouvenel, 2010 : 210)

Pour ce qui est de la deuxième question de cette dernière partie, le rythme, Thouvenel abondera dans l'élaboration de tautologies et leur expression en pléonasmes. Revenant à l'étymologie du terme rythme, signifiant littéralement « couler » (Thouvenel, 2010 : 212), évoquant l'idée d'un flux continu, les arts rythmiques en général, musique, danse et cinéma, devront chercher à définir leur autonomie, étant tous des mises en scène du temps, du mouvement lui-même. L'auteur nous rapportera ainsi à l'ancienne définition d'Abel Gance du cinéma comme musique de la lumière (Thouvenel, 2010 : 214) et analysera l'importance des images de l'eau dans la dichotomie rythmique du cinéma, entre les rythmes intérieurs du plan et les rythmes extérieurs du montage.

[...] tout film est un flux dont le contenu définit les reliefs, marque les accents [...] Quand nous regardons des plans d'une extrême simplicité, comme ceux des bouillonnements de l'eau dans un caniveau, de nuages qui traversent le cadre à des vitesses variables, d'une cascade ou d'un torrent, des clapotis de la mer contre un quai, du ressac de l'océan sur une grève ou de remous dans le sillage d'un bateau, nous ne voyons finalement rien d'autre que des mouvements en travail [...] "le temps apparut". Et quand, à quelques années de distance, Abel Gance isole en gros plan l'image d'une stalactite qui goutte dans *La Roue*, et Joris Ivens celle de gouttes blanches qui tombent au sol à intervalles réguliers dans *Pluie*, l'un et l'autre ne font rien d'autre que mettre en scène, eux aussi, cette comparution du temps (Thouvenel, 2010 : 221)

Pour ce qui est de la troisième question, Thouvenel s'appliquera à chercher dans certains termes du langage cinématographique les traces de ce que les cinéastes ont pu apprendre grâce aux images de l'eau en termes de technique et de création artistique concrètes, voire non pas une réflexion théorique sur l'eau et le devenir, mais une « mise en signes du monde » (Thouvenel, 2010 : 240) du point de vue du développement technique que les avatars de l'eau ont exigé pour se donner à imprimer en pellicule. Ainsi Thouvenel finit sa décomposition de la perception liquide en tant que telle, analysant certains avatars de l'eau, notamment les nuages, la brume et la neige, ainsi que certaines figures cinématographiques comme le flou, l'arrêt sur image, le gel d'images et certains mélanges d'images, sans manquer en analyses des surimpressions et des fondus enchaînés (Thouvenel, 2010 : 273).

2. Deuxième partie: Regard extravasé

Nous nous proposons maintenant d'étendre le point de vue de Thouvenel aux films de Philippe Garrel, et souhaitons identifier les territoires, les qualités et les paroles qui tourbillonnent autour de l'eau présente dans ses films. Pour territorialiser et contextualiser l'œuvre de Garrel nous devons rappeler qu'il s'agit d'un travail très intuitif, réalisé dès un très jeune âge avec *Les enfants désaccordés* en 1964, quand Philippe Garrel ne compte que 16 ans, jusqu'à nos jours. Ce travail sera largement imprégné des événements de mai 1968, qui reviendront non seulement représentés dans certaines scènes, comme dans *Les amants réguliers* de 2005, mais aussi et surtout dans sa disposition de réalisateur. En effet, dans ses conférences les plus récentes on observe un Garrel extrêmement conscient de que ses spectateurs sont des bourgeois, des gens disposant d'assez de temps et d'argent pour aller dans les salles de projection. Il s'agit encore d'un réalisateur qui, tout en étant assez restrictif du point de vue des analyses théoriques, rapidement jugées prétentieuses, ira jusqu'à penser les films d'amour et désamour, de couples et d'individus – Nouvelle vague et autres – comme une action de résistance contre ce qu'il appelle le cinéma de Pétain (Philippe Garrel, 2014) : cinéma grandiloquent de l'élitisme et la patrie. Ses films seront ainsi ceux des blessures à portée de peau, à taille humaine et telles qu'elles se manifestent dans un croisement de regards. Dans ce sens les images de l'eau auront dans ses films souvent une présence ordinaire, celle du quotidien, mais décisive par leur qualité expressive.

Nous avons l'impression de voir se développer chez Garrel, de plus en plus et en sourdine les idéaux des années soixante qui l'ont habité dans sa jeunesse, jusqu'à arriver à un réalisateur qui redécouvre le cinéma non seulement comme art à part entière et subjectif, impuissant à s'imposer à personne comme valeur de vérité, mais aussi comme art procédant de la subjectivité de chacun de ses personnages, et non seulement du protagoniste principal. C'est ainsi une déhiérarchisation opérant à tous les niveaux du 7^{ème} art qui voit le jour grâce au cinéma de Philippe Garrel.

Or grâce à l'application de la méthode de Thouvenel nous pouvons apprécier que dans le cinéma de Garrel les avatars concrets de l'eau se concentrent sur la plage et la mer, les quais de Seine et les ponts où se retrouvent les amoureux ou ceux qui sont prêts à se suicider. Nous trouverons aussi souvent de la pluie, l'eau sur la table, celle de tous les jours, transparente et calme, mais aussi dans le court métrage de 1984 *Rue Fontaine* l'on observera de l'eau dans un rôle mortifère : eau ciguë, empoisonnée. On retrouve aussi fréquemment l'eau des baignoires, mais sans oublier que ce sont des bains de personnages qui ne parviennent jamais dans les films de Garrel à nettoyer leurs soucis ou leurs folies. Finalement, il faut porter notre attention sur un certain conflit entre deux avatars de l'eau à portée presque cosmologique, qui -au-delà du bien et du mal- vont être constamment en conflit dans les premiers films de Garrel : il s'agit du conflit entre le liquide amniotique, l'eau vive des ventres, l'eau intérieure de la grossesse des femmes, des enfants qui dorment et se développent, et les eaux démesurées de la mer, pure extériorité, eaux chaotiques d'infinies promesses ou d'un vide engloutissant. Entre ces deux sortes de liquidité, la liquéfaction de la mer chaotique va toujours gagner la bataille.

Ce dernier cas de figure nous permet d'aborder l'aspect qualitatif des eaux dans ces films, puisqu'il montre que même si les apparitions liquides jouent souvent des rôles contradictoires, c'est toujours une seule version du bleu des origines qui s'impose : l'immensité de la mer. De là la structure du film de 1979 *Le bleu des origines* : c'est le bleu de la pellicule, dépourvu de toute humanité, celui duquel ce film -et le grand tournage qui est l'existence même- va commencer et auquel il retournera.

Non pas une eau maternelle ou féminine, mais l'infini des possibles et des impossibles, inqualifiable, sans connotation positive ni négative, hors du binarisme sexuel. Ce bleu des origines est toujours le bleu de la machine ou de la nature.

C'est pourquoi, lorsqu'on tente de s'échapper sur terre et non pas vers la mer chaotique, on ne peut que tourner en rond. Il est nécessaire que l'évasion soit faite dans l'élément liquide. C'est ce qui arrive dans *Le lit de la vierge*, tourné en 1969 dans la baie des Trépassés en Finistère, quand le comédien Pierre Clémenti laisse doucement la vierge enceinte sur le sable et s'interne dans les vagues. En contraste, Garrel tente en vain de s'échapper par terre dans *La cicatrice intérieure* (premier film avec Nico des Velvet underground, tourné entre 1970 et 1972) où le couple nous livre une des scènes les plus sublimes du cinéma : dans le désert du Nouveau-Mexique, sur fond de la voix de Nico qui chante Janitor of lunacy, priant à l'huissier de la folie qu'il la garde de la déraison, tandis que son corps crie et brimbale, vaincu.

Nico tient la main de Garrel. Il regarde ailleurs, nulle part. Sans enthousiasme mais avec persistance et force, Garrel arrache sa main de celle de Nico et entame une marche totalement épuisée et sans attente. Ses pieds se lèvent à peine et sans s'en rendre compte il accomplit l'étonnant tour complet d'un chemin qui semblait indéterminé, mais qui ne reconduit qu'à nouveau face à ce qu'il venait de quitter. Cercle symbolique de l'enfermement tellurique, anhédonie : Garrel revient sans avoir avancé à Nico, qui continue à se convulser. Sa tête doit se pencher violemment pour ramener son regard de ce nulle part au monde des faits où après une simple boucle il retrouve la même femme pleurnichante. Il fallait partir dans l'eau pour partir vraiment.

Pour finir et concernant le troisième point de la méthode (la parole), il faut souligner que Garrel rejoint tout à fait, par son discours, la lutte de reconnaissance du cinéma comme septième art que Thouvenel avait identifié comme fond des motivations de la présence des images de l'eau dans le cinéma des années 20. Avec Garrel le cinéma continue à s'auto-fonder ; ses films n'étant rien de moins que l'incarnation de tous les débats théoriques analysés par Thouvenel qui opposent le réel et le fictif, l'authentique et le faux. Non seulement derrière, mais souvent devant la caméra, Garrel accomplit un cinéma autobiographique, où la notion d'auto- renvoi à la fois à sa propre subjectivité, au cinéma lui-même, à chaque personnage et chaque comédien, souvent conviés à improviser leurs dialogues.

Sur ce fait est surtout parlante la comparaison qui revient sans cesse dans la bouche du réalisateur avec la peinture, car elle n'est pas là seulement pour justifier le statut artistique du cinéma et légitimer sa propre démarche, ni non plus seulement pour faire voir comment il travaille avec des matières aussi liquides et déprédicatives que l'huile (le jeu des comédiens), mais surtout pour revendiquer le passage d'un régime rationaliste à un régime sensible si cher aux premiers avant-gardistes.

Quand je crée avec une caméra j'ai vraiment l'impression que je ne peux pas faire autrement par rapport à ce que j'ai devant les yeux et la scène que je fais, donc je n'ai pas de théorie sur ce qui doit être le résultat du film [...] c'est comme la peinture, ce n'est pas de l'hyper-lucidité. [...] C'est gestuel, ce n'est pas forcément intellectuel. [...] C'est un habilité des sens. [...] Ce n'est pas forcément quelque chose qui naît de l'intelligence [...] Parce que c'est un art, ce n'est pas juste le résultat d'un savoir ou d'un travail. (Garrel, 2014 : min. 34)

Conclusion

Les images de l'eau dans le cinéma sont un élément fondamental aussi bien au niveau expressif que d'autolégitimation de cette forme d'art. L'ubiquité et la variété de ces images exige une méthodologie relativement stricte et exhaustive, comme celle que nous avons présentée grâce à l'ouvrage d'Éric Thouvenel. L'application de ce regard aux films de Garrel -regard fluide autant par son objet thématique que par sa disposition à couler dans les divers registres qui composent un objet cinématographique- requiert un travail bien plus long que celui que nous avons pu accomplir dans ces quelques lignes, où nous avons pu évoquer juste quelques avatars aquatiques importants. Une analyse beaucoup plus longue des techniques cinématographiques liées à l'élément liquide et leurs rapports aux archétypes optiques de l'eau dans les films tels qu'ils ont été traités par Thouvenel (eau-miroir, eau-écran et eau-tombe), s'impose.

Pareillement, il faut approfondir les philosophies par lesquelles cette traversée nous a fait passer, car rendre notre méthode et notre œil liquides signifie de lui permettre d'exprimer sa nature d'humeur aqueuse attrapé dans des membranes, c'est-à-dire lui permettre d'interpréter les images de l'eau au-delà des structures et binarismes théoriques. Ce n'est que l'eau qui consentira un tel développement, car les éléments comme la terre, l'air et le feu, sont tendus entre la vie et la mort, et donc entre des connotations négatives et positives, alors que seule l'eau, entre tous les éléments dynamiques – entre tous les éléments qui ne sont pas telluriques donc – expose le chaos non-humain d'infinités perçu aussi bien par un Deleuze

que par un Garrel. D'un point de vue symbolique, l'air et le feu sont encore des éléments actifs qui relèvent, selon une certaine lecture philosophique, d'un humanisme phallique qui hiérarchise et préfère l'activité à la passivité. Seule l'eau garantie dans ce sens une issue, seule l'eau qui n'est ni féminine ni continent, ni masculine ni fécondante ; ni vertige qui effraie, ni mystère qui attire ; ni « l'eau verte » (Arthur Rimbaud, 2001 : 40), ni l'eau claire comme les « larmes d'enfance » (Arthur Rimbaud, 2001 : 60) ; seule l'eau, qui n'est rien de cela et tout à la fois, car elle reste un abyme insondable d'infinies virtualités.

Deux ruisseaux de recherche restent ainsi ouverts : d'un côté, celui des images de l'eau dans le cinéma, notamment chez Garrel, ses miroirs et ses fantômes liquides imprimés en pellicule, ses rythmes et sa plastique, et d'un autre côté, celui des philosophies adaptées à ce nouveaux paradigme aquatique non-binaire. Ces philosophies sans source et sans écluses, pourront nous aider à explorer le cinéma, symétriquement à l'exploration que le cinéma peut faire des divers paradigmes de pensée. N'oublions pas qu'il existe une fraternité profonde entre cinéma et philosophie, non seulement car les deux confluent dans leur souci commun pour thématiser le mouvement, mais parce que les deux portent au cœur de leur sens une quête radicale de justesse et justice. Le cinéma n'étant rien de moins que la guerre contre les images fausses dans une compossibilité infinie de toutes les formes d'art (Badiou, 2014).

Références bibliographiques

- BADIOU, Alain (2014). *Cinema and Philosophy*. Sydney : Université de Nouvelle-Galles du Sud, Faculté d'Arts et sciences sociales. <<https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M>> [Consulté le 21 juin 2016].
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement, Cinéma 1*. Paris : Minit.
- GARREL, Philippe (2014). *Rétrospective avec Philippe Azoury, cinéma Nimas*. Lisbonne : Lisbon and Estoril Film Festival 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=UXa51k2C2Es>> [Consulté le 21 juin 2016].
- RIMBAUD, Arthur (2001). *Poèmes et textes mis en images par Gabriel Lefebvre*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- THOUVENEL, Éric (2010). *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Traversées migratoires: *Des étoiles* (2013) de Dyana Gaye

Monleón-Domínguez, Ana

Universitat de València, ana.monleon@uv.es

Resumen

Recuperado por la literatura y el cine, el fenómeno de la inmigración clandestina y de las migraciones generales constituye hoy día un corpus específico. Una nueva tipología de relatos y de personajes que presenta en su organización características comunes han ampliado las literaturas de expresión francesa. Volveremos a encontrar esta intención de dar visibilidad a las experiencias de los migrantes en algunas películas que representan esta realidad para la gran pantalla. Dyana Gaye parte de estas premisas y elabora una nueva versión de estas referencias transformando el espacio de las migraciones, por lo general cerrado, en una dinámica abierta en la que los viajes y los movimientos inscriben a los personajes en el contexto intercultural de los desplazamientos migratorios actuales.

Palabras clave : *Inmigración clandestina ; movimientos migratorios ; interculturalidad ; Des étoiles ; Dyana Gaye.*

Résumé

Récupéré par la littérature et par le cinéma, le phénomène de l'immigration clandestine et des migrations générales constitue de nos jours un corpus spécifique. Une nouvelle typologie de récits et de personnages, présentant dans leur organisation de base des caractéristiques communes et fixes qui ont élargi le champ de la représentation des littératures d'expression française. Nous retrouverons la même intention de donner une visibilité aux situations que traversent les migrants dans certains films qui reconstruisent ces réalités pour l'écran. Dyana Gaye, tout en partant de ces références, réélabore ces données en transformant l'espace des migrations, habituellement clos, en une dynamique ouverte où les voyages et les déplacements des personnages les situe dans le contexte intercultural des mouvements migratoires actuels.

Mots-clés : *Immigration clandestine ; mouvements migratoires ; interculturalité ; Des étoiles ; Dyana Gaye.*

Abstract

Gathered by literature and cinema, the phenomenon of clandestine immigration and common migrations constitutes nowadays a specific corpus. A new type of stories and characters which show in their basic organisation common and fixed characteristics that have increased the representation field of French expression literatures. We will find the same intention of giving visibility to situations the migrants suffer in many films that reconstruct those realities for the big screen. Starting from those references, Dyana Gaye, reformulates these data transforming migrations spaces, usually closed, to an open dynamic where the travels and shifts of the characters locates them in the intercultural context of the current migrational movements.

Keywords : *clandestine migration ; migrational movements ; interculturality ; Des étoiles ; Dyana Gaye.*

Dans cette approche au premier long métrage de Dyana Gaye, *Des étoiles*, nous voulons mettre en valeur le déplacement que la réalisatrice opère par rapport aux textes ou encore aux films, qui à partir des années 2000, prennent en charge la représentation des migrations clandestines. Dyana Gaye renvoie, d'ailleurs, à cette thématique en situant, cependant, son film bien plus sur l'axe du mouvement, que sur les repères textuels que génèrent les récits sur l'immigration. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette réflexion de l'auteure dans les lignes qui suivent.

1. La brûlure de l'eau

1.1. Récits sur l'immigration clandestine

En ce qui concerne les textes portant sur l'immigration, nous mentionnerons, entre autres, des récits tels que *le Néant Bleu* (2000) de Did El Hamri ou encore *Il était parti dans la nuit* (2004) de Youssef Amghar. Pour ce qui est des films citons : *Harragas* (2009) de Merzak Allouache, *Clandestins* (1997) de Denis Chouinard et Nicolas Wadimoff, *Welcome* (2009) de Philippe Lioret, *Nulle part, terre promise* (2008) d'Emmanuel Finkiel. Et finalement nous pouvons ajouter également à ce corpus constitué de nombreuses références, l'album du rappeur d'origine congolaise Abdel Al Malik : *Gibraltar* (2006).

Tous les ouvrages que nous venons de mentionner, avec des styles différents, partagent un dénominateur commun qui pourrait-être exprimé au moyen de l'image de « la brûlure de l'eau » que nous posons en reprenant l'expression algérienne « h'rag », mot de l'arabe dialectal désignant ces jeunes qui brûlent leurs papiers pour éviter de se faire reconnaître par la police espagnole et par conséquent se faire reconduire dans leurs pays d'origine. La brûlure, dans l'acception que nous lui donnons à partir des éléments constitutifs des récits sur l'immigration, est l'acte irréversible qui plonge volontairement l'immigré clandestin dans la dépersonnalisation, l'anonymat absolu et qui voue son être existant à la seule faveur d'un destin qui le confronte à un élément majeur : la mer, la barrière ou encore frontière naturelle qui sépare les deux rives entre l'espace de la misère et celui d'un prétendu confort. Obstacle contre lequel ces clandestins ne sont que faiblement préparés, navigant sur des embarcations frêles ou encore ne sachant pas nager.

Au-delà de tout ce que l'imagination peut se représenter, par ailleurs ces écrivains construisent leurs narrations à partir de témoignages, il n'y a pas à notre connaissance de récits élaborés à partir d'une expérience personnelle de la traversée, les récits amènent les différentes phases de ces voyages au bout du désespoir et de la mort. La décision, qui est en quelque sorte l'acceptation d'une probabilité de mort isole le futur voyageur, car il le faut bien. De la même manière que celui-ci brûlera tout document qui signalerait son identité, sa provenance aux autorités, le clandestin doit également « brûler » tout rapport d'émotions affectives à son entourage qui pourrait nuire à son projet. Phase d'une « quarantaine » affective que le migrant clandestin s'inflige. Le voyageur clandestin largue les amarres, coupe les attaches de son humanité bien avant d'accomplir le voyage. Il sera déjà, avant la traversée, ce noyé potentiel échoué sur une plage de galets ou de sable.

Le voyage par mer est un élément essentiel de ces récits. On en retrouvera de très amples descriptions dans ce type de récits. Ces passages tentent de traduire le dénuement extrême de ces personnes qui défient tous les dangers au risque de leur vie. L'image de la mer « bouche » insatiable qui engloutie, qui dévore ces êtres est récurrente ainsi que l'obstination de ce désir à surmonter les rouleaux de vagues afin d'atteindre la terre ferme. Derrière, il n'y a que le soleil calcinant qui cloue les êtres à la misère et le plus souvent dans un contexte d'oppression. Ces deux éléments de la nature possédant la même force d'anéantissement cèle le rite sacrificiel du clandestin : mourir pour mourir, il choisit d'accomplir ce rite de vie et mort :

Soudain le passeur jeta un coup d'œil furtif sur les mains de sa victime, toujours crispées au bord la barque ...il crut que sa main droite éclatait, puis à sa gauche le bâton venait de s'abattre sur ses doigts. K jeta un cri si terrifiant qu'on dit le hurlement d'un fauve. Son corps s'était effondré dans la mer. Il se débattait de toutes ses forces contre les lames géantes. Mais l'eau pénétrait sa bouche, cravatait sa gorge ; il toussait à s'en déchirer les poumons. Puis il serrait les dents, contractant les mâchoires comme pour soulever un énorme poids. Dans cette lutte tellement inégale, l'effort de l'homme paraissait misérable, infini et vain. K était perdu au milieu du désert liquide ; il avait beau regarder dans toutes les directions, il ne parvenait pas à distinguer le nord du sud, l'est de l'ouest ; il avait perdu tous ses repères. Une peur sans nom le submergeait, en l'inondant d'écume. Il ne savait ni où aller, ni vers quel point se diriger, et il ne

pouvait demeurer immobile. Il suffoquait, nageant contre les vagues dévorantes. Le vent qu'il avalait à grandes goulées l'étouffait presque et, dans la visibilité quasi nulle, ses yeux fouillaient l'ombre sans déceler le moindre signe (El Hamri Rachid, 2005 : 63-65).

1.2. Quelques films sur l'immigration clandestine

La deuxième partie du film *Harraga* de Merzak Allouache se déroule entre ciel et mer. Le bleu du ciel et de la mer se fondant pour créer un contexte irréaliste, sans limites et sans repères. Littéralement les personnages se diluent entre ces deux espaces dans lesquels ils errent à la dérive. On assiste alors à la perte des repères temporels, de leur repère identitaire, et finalement au spectacle d'une dépersonnalisation. Ce qui préfigure aussi les situations qu'ils traverseront à leur arrivée en Europe, pour ceux qui arriveront à surmonter cette barrière liquide.

Dans *Welcome* de Philippe Lioret, la rencontre d'un français de Calais, dans la cinquantaine, séparé de sa femme qui, elle, a refait sa vie d'un point de vue sentimental sur le point de signer son divorce et qui fait la connaissance d'un jeune adolescent iraquien qui a quitté son pays en guerre pour rejoindre la jeune fille qu'il aime et qui est déjà installée avec sa famille à Londres.

Deux amours, l'un frustré et l'autre dans la splendeur et la fougue de la jeunesse, sont le point de rencontre qui unit ces deux personnages. Et deux mentions à l'eau, le bassin de la piscine dans laquelle travaille le Calaisien en apprenant à nager aux enfants, exercices aquatiques, également, pour des groupes de femmes âgées et autres activités semblables. Le bassin de la piscine, eau domestiquée, à l'image des commodités que les européens peuvent se procurer et l'autre masse liquide immense, houleuse de l'océan atlantique du canal de la Manche.

Ce sont les deux références pour l'adolescent : l'apprentissage de la natation, le crawl, le désir de traverser le canal pour l'amour qu'il porte à la jeune fille. En contrepoint, la fascination du Calaisien pour ce projet inouï, lui qui n'est pas arrivé à retenir sa femme. Le jeune iraquien apprendra finalement à nager, et fera pratiquement deux fois la traversée. Il n'accomplira pas finalement

2. Des étoiles: une géopoétique de l'immigration

Dyana Gaye est une jeune réalisatrice qui a commencé à produire en 2000. Diplômée en études cinématographiques de l'Université de Paris 8. En 1999, elle est lauréate de la bourse d'étude Louis Lumière – Villa Médicis Hors les Murs pour son scénario *Une femme pour Souleymane*¹, qu'elle réalisera l'année suivante, film qui obtient de nombreux prix dans des festivals internationaux. Parallèlement, elle travaille pendant plusieurs années comme programmatrice pour l'ACID (Agence pour le Cinéma Indépendant pour sa Diffusion).

En 2004, elle réalise *J'ai deux amours* pour le projet « Paris la métisse », série de 15 courts-métrages, et elle est finaliste du programme Rolex de mentorat artistique. En 2006, son court-métrage *Deweneti*² connaît une large diffusion nationale et internationale. Il reçoit le Prix du Jury au Festival International du Film de Clermont-Ferrand en 2007 et fait partie des cinq films nommés aux Césars 2008 du meilleur court-métrage. Elle produit ensuite *Un transport en commun* (2009), comédie musicale présentée au Festival de Films de Locarno en compétition « Cinéastes du présent », et sélectionnée entre autres aux festivals de Sundance et de Toronto. Il fait partie des cinq films nommés aux César 2011 du meilleur court-métrage. C'est en 2013, qu'elle réalise *Des étoiles*, premier long-métrage tourné entre Dakar, Turin et New-York qui sera présenté en première mondiale au Festival de Toronto dans la section Contemporary World Cinema.

¹ Dans ce court métrage, la réalisatrice présente la situation de Souleymane Diallo, un jeune Sénégalais habitant à Paris depuis trois ans et qui tente de surmonter sa solitude. Pour ne pas décevoir les siens, il préfère leur mentir, inventant dans ses lettres une vie d'employé de banque et une fiancée nommée Jeanne. Tout le monde s'en réjouit à Dakar. En réalité, Souleymane est serveur dans une brasserie, et sa seule confidente est Machami, une fillette astucieuse. Adama Diallo, 18 ans, sœur cadette de Machami, trouve suspect le peu de nouvelles et d'enthousiasme de Souleymane. Il avait promis de la faire venir en France. Le film montre les angoisses et la détresse du personnage dans le piège d'une double vie.

² Le court métrage focalise Ousmane, un petit garçon talibé, qui mendie dans les rues de Dakar et qui sans savoir écrire veut envoyer une lettre au Père Noël pour lui demander d'exaucer les vœux des personnages de son entourage. Choc entre deux cultures, deux mondes riche et pauvre dont la valeur est inversement proportionnelle dans l'optique de l'enfant qui ne possédant rien ne demande que le bonheur des autres à ce Père Noël qui se transforme dans son imagination en une sorte de dieu qui peut pourvoir aux nécessités des Dakarais.

Le film reçoit le Grand prix du Jury et le prix du public au Festival Premiers Plans Angers 2014. Finalement en 2014, elle réalise *Un conte de la goutte d'or*, court-métrage musical pour les Talents Adami Cannes.

Les critiques que reçoivent ses travaux, et les prix qu'elle obtient depuis le début de sa carrière, font d'elle une réalisatrice prometteuse.

En ce qui concerne ce premier long métrage, *Des étoiles*, Dyana Gaye le définit dans le Making off du CD comme un film plus sur le mouvement, le transit des personnages, de visages anonymes qui caractérisent le monde actuel. Il y a comme nous l'avons dit, un rapport à ce contexte de l'immigration clandestine, cependant le film met l'accent sur le mouvement, déplacements des personnages et les points de rencontre qu'ils effectuent. Elle utilise, pour définir son film, l'image d'un train en marche qui déversent un flot de gens, les croisant et qui font surgir dans cette intersection des profils d'existence éloignés de la dureté et du pessimisme des textes et films des années 2000. En ce sens le film de Dyana Gaye libère le personnage de la bipolarité spatiale des récits sur l'immigration dans laquelle il se trouvait pris.

En effet les espaces et leur valeur ont été généralement utilisés selon des axes de confrontations qui peuvent être résumés sous les signes de la richesse Vs. pauvreté, domination vs. liberté, déchéances vs. dignité, etc. D'autre part encore, c'est à des espaces fonctionnalisés et typifiés auxquels nous avons affaire généralement. Lieux de départs et de destinations qui inscrivent une toponymie de l'immigration, ces espaces ne parlent pas ou peu du personnage, ne l'exprime pas dans son mouvement intérieur, dans les transformations qu'il subit.

Signalons également que pour la réalisatrice la construction de ce film renvoie à des expériences personnelles et familiales qui rattachent cette création en quelque sorte à son vécu :

Je suis partie de Souki et Malick, deux des personnages d'*Un transport en commun*, mon précédent film. Souki allait à l'enterrement de son père quand Malick s'apprêtait à émigrer en Italie. Je souhaitais prolonger cette idée du voyage, des trajectoires que l'on trace dans une existence. Je suis vraiment partie de la jeunesse en mouvement et des parcours de l'exil; j'avais aussi une envie précise de travailler sur un personnage féminin, Malick s'est donc transformé en Sophie. Tout cela entre en résonance avec mon histoire. Mon père est sénégalais, il est arrivé en France par la musique au début des années 1970. Ma mère est une métisse franco-italo-malienne-sénégalaise, qui a grandi entre la France, l'Italie et le Sénégal. Mon grand-père paternel était boursier de l'Etat sénégalais et a été envoyé en France à 16 ans, au Lycée Louis-le-Grand, juste après la génération Senghor, Césaire. Ses propres parents avaient fui le Mali pour s'installer au Sénégal au début du siècle dernier. Dans le Paris d'après-guerre, mon grand-père fréquentait beaucoup les cercles littéraires de Saint-Germain des-Prés, (Genet, Prévert) et les clubs de Jazz... C'est à cette époque qu'il a rencontré ma grand-mère qui arrivait d'Italie. Il a été le premier noir dans une petite localité du Nord de l'Italie près de Bergame, ce qui évidemment ne passait pas inaperçu. Je suis née à Paris mais l'italien est ma langue maternelle après le français. J'ai toujours eu un rapport d'« étrangeté » avec ce pays mais aussi une très grande familiarité. Tourner en Italie était une évidence (Entretien avec Dyana Gaye).

Nous retrouvons ainsi dans l'ascendance de la réalisatrice des mouvements de migrations. C'est donc un contexte qui lui est familier par ce qu'elle a pu apprendre autour d'elle et qui s'inscrit dans la réalité historique, sociale et culturelle en mentionnant les cercles littéraires de St. Germain des Prés et plaçant les noms de Senghor et Césaire ainsi que le jazz. Nous n'avons pas pour le présent travail l'occasion de nous pencher sur l'utilisation de la musique, des chansons qui couvrent le réseau musical du film, mais notons toutefois que celui-ci répond au souci de représenter l'interculturalité au moyen d'un assemblage particulièrement vivant du playlist du film.

Dyana Gaye établit dans son film un dialogue entre trois villes où les cultures ne se confrontent pas mais s'expriment et se parlent à travers les personnages principaux. Soucieuse également de rendre crédible le jeu des acteurs, elle les choisit soigneusement en rapport étroit avec l'espace dans lequel ils auront à interpréter et représenter leur personnage :

Chaque acteur a vécu d'une certaine manière le déplacement de son personnage. Marème Demba Ly (Sophie) n'était jamais allée en Europe, Ralph Amoussou (Thierno) découvrait le Sénégal et Souleymane Seye N'Diaye (Abdoulaye) New York. Chacun appréhendait ces lieux à la fois dans son personnage et dans son être, ce qui constituait une

alchimie particulièrement intéressante ; la rencontre d'une altérité. L'incarnation qu'ils avaient à accomplir pour le film rencontrait leur intimité (Entretien avec Dyana Gaye).

3. Dakar-Turin-New York: Abdoulaye-Sophie-Thierno

Le film met en place ainsi un contraste sur trois villes qui servent de toile de fond au récit des déplacements et de l'évolution des personnages : entre Dakar, Turin et New York, les destins de Sophie (Marème Demba Ly), Abdoulaye (Souleymane Seye N'Diaye) et Thierno (Ralph Amoussou) se croisent et s'entremêlent, comme les rails du chemin de fer. Des premières désillusions aux rencontres décisives, leur voyage les mènera à faire le choix de la liberté. Les villes représentées dans le film acquièrent également une valeur nouvelle en ce sens qu'il s'établit des rapports d'interactions différentes de celles-ci aux personnages principaux. Les villes de Turin et de New York convergent sur le même sens qui fait d'elles des espaces de la modernité. Nous constatons ici un déplacement important car les personnages sont bien plus motivés par une quête identitaire que par une nécessité urgente de recherche de moyens de survie. Ils vivent, traversent, s'approprient ces villes ou encore errent dans ces deux villes selon le projet qui oriente leur vie.

Abdoulaye est le personnage qui montre un déplacement erratique qui le fait voyager de Dakar à Turin passant ensuite en France, il arrive finalement à New York. C'est le seul personnage du film qui pourrait être rattaché au destin du type d'immigré clandestin dont parlions au début de ces pages. Fermé au monde, l'expression de son visage est marquée par une tristesse empreinte de dureté. À son dépaysement intérieur, à l'inconsistance de ses valeurs morales correspond un voyage qui est l'équivalent d'une fuite et d'une errance. Les raisons pour lesquelles il quitte Dakar sont diffuses ; le spectateur est en mesure de les rattacher au cadre de l'immigration, cependant très vite il aura remplacé son épouse qu'il a quittée à son départ de Dakar pour une autre femme à Turin qu'il abandonnera à son tour, pour aller à New York dans le but de trouver un travail mieux rémunéré. Le choix de New York répond à cette double motivation que nous avons pu constater dans les réflexions de la réalisatrice à propos de son film ; à nouveau une inscription personnelle en consonance avec le paysage des migrations actuelles car New York est une ville fréquentée par la réalisatrice. Ville lumineuse pour elle et source d'inspiration, elle représente une référence culturelle faite également d'intersections diverses. De plus, New York « demeure une sorte de point de fixation et d'ancrage pour la figure du migrant, un lieu d'invention avec sa part fantasmagique. Cette idée perdure, ce qui confère à la ville un côté toujours poétique et séduisant. » (Entretien avec Dyana Gaye. <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/des-etoiles,287533>)

Cependant Abdoulaye tourne le dos à New York, espace de croisées interculturelles. Il n'est pas en mesure de s'ouvrir à la vie. La plupart du temps il fixe un regard neutre et opaque vers nulle part. Les plans dans le métro qui le mène à son travail le montre de profil alors que par la vitre l'on peut voir le port et ses docks qui, dans l'aménagement industriel, ont domestiqué l'océan. Il se dirigera juste avant son départ pour la Californie sur une promenade maritime. Vu de dos le personnage échappe au spectateur livré à la contemplation du mouvement des vagues de l'océan. Abdoulaye échappe et fuit vers la Californie, comme le lui avait indiqué un *homeless* avec lequel il partage un renforcement de porte pour passer la nuit dans la rue, dans le but d'accomplir son rêve de richesse matérielle, mais surtout pour échapper au devoir de reconnaissance et de confiance qui l'a fait trahir la générosité d'un vieux dakarais qui l'aide à New York. C'est un personnage à la dérive, sans attaches qui a perdu progressivement ses traces identitaires sans parvenir à substituer ce manque par d'autres signes susceptibles de le construire en tant qu'être humain.

Sophie et Vadim (Adreï Zayats) pour leur part évoluent intégralement dans le récit du film dans l'espace européen et à Turin concrètement. Dyana Gaye apporte les raisons de ce choix qui retombe sur cette ville italienne en complétant les informations rapportées dans la citation antérieure :

Dans l'histoire de l'Italie, Turin a une place intéressante puisqu'elle a été une ville d'accueil pour une immigration intérieure liée à l'industrialisation d'après-guerre. Je trouvais cet écho émouvant, fort symboliquement, et en résonance avec New York, où l'on trouve notamment « Little Italy » mais aussi « Little Senegal »... Depuis une quinzaine d'années, c'est aussi à Turin que j'ai pu observer une immigration largement féminine - aussi bien d'Afrique que d'Amérique latine ou d'Europe de l'Est - et un tissu associatif et culturel très dense en relation avec les migrants. Avec l'hiver, l'enclavement lié aux montagnes qui l'entoure et son architecture imposante, c'était particulièrement fort de plonger Sophie dans cette ville dont elle ne connaît ni les codes ni la langue (Entretien avec Dyana Gaye).

Sophie part de Dakar à Turin pour y retrouver Abdoulaye. Elle traversera les différents espaces du circuit des migrants dans la ville de Turin. Espaces officiels d'accueil où elle rencontre Ada (Maya Saisa), aide sociale pour les nouveaux migrants arrivant dans la ville. C'est à grâce à celle-ci qu'elle parviendra à surmonter ses réticences à abandonner les traditions qui la rivent à un mari infidèle dans l'espoir que ce dernier prendra la prendra en charge. Grâce au soutien qui lui est dispensé elle arrive finalement à trouver un travail, apprend l'italien. Le spectateur peut ainsi contempler l'évolution positive du personnage qui fait d'elle une femme autonome, pouvant disposer de son argent.

L'autre espace de solidarité et d'entre aide entre migrants qu'elle connaîtra est le salon de coiffure de Rose qu'elle visite en cherchant les traces du passage de son mari ne sachant pas qu'elle s'adresse à la maîtresse de son mari. L'hostilité de cette première rencontre se transformera par la suite en une relation de complicité féminine dans laquelle Sophie gagne finalement une place dans une relation d'égalité avec les autres femmes et très particulièrement avec Rose.

Cependant Sophie réussira à se défaire des conflits qui l'accompagnaient à son arrivée à Turin. Le souvenir d'Abdoulaye, son mari, s'estompe et laisse place à nouvel horizon amoureux. L'expression de la joie et du bonheur de vivre sur son visage est déjà bien loin aussi du sentiment de crainte et de méfiance qui la caractérisait au début de son séjour dans la ville italienne. Ainsi le démontre la dernière séquence du film qui nous renvoie le reflet du jeune couple formé par Sophie et Vadim. Ils sont dans un train qui doit les mener à Gênes « pour aller faire un tour à la mer » comme Vadim avait suggéré. La mer dans ce cas appartient au registre de la plénitude amoureuse. Ces plans consacrent le succès de la jeune femme qui rejoint la symbolique du mouvement enfin mis à l'œuvre et qui lui a permis de s'éloigner des entraves qui l'immobilisait. Située de plus dans le wagon d'un train, la séquence dégage une impression de dynamisme et de mouvement grâce aux paysages fuyants qui défilent à travers la fenêtre. À l'opposé du trajet de l'aéroport en autobus vers Turin où l'on perçoit l'expression absente et tendue ne regardant pas les paysages qui défilent à la vitre de l'autobus. Finalement le gros plan de la main noire de Sophie dans celle blanche de Vadim scelle la nouvelle direction dans le destin de ces deux personnages.

Le voyage que réalise Thierno à Dakar accompagnant sa mère pour assister à l'enterrement de son père représente le mouvement inverse que les exemples d'Abdoulaye, de Sophie et Vadim nous ont donné. Venant de New York, Thierno représente la deuxième génération dans sa famille. L'adolescent afro-américain découvre la réalité dakaroise et plonge dans le passé de sa famille maternelle qu'il vient de connaître. Il possède également deux prénoms, Thierno pour ce qui est de son identité sénégalaise et Tyler qui le rattache à l'identité du pays dans le lequel il est né et a grandi, les États Unis. Alors que pour Abdoulaye l'enjeu est couper tous les liens avec son passé et tandis que Sophie, qui éprouve de la nostalgie toutefois pour la ville de Dakar, et Vadim mettent à distance leur famille et se réinventent à Turin, pour Thierno-Tyler il s'agira au contraire de découvrir et de tendre un pont entre son identité afro-américaine et celle de sa famille sénégalaise.

C'est d'ailleurs dans cette intention que sa mère lui fait faire ce premier voyage au Sénégal pour qu'il « puisse découvrir son pays ». Le regard que pose l'adolescent sur Dakar est pleinement ouvert. Il se laisse imprégner par tout ce qui l'environne et prend contact sans transition avec les habitudes de sa famille maternelle dans la scène où Aminata sa mère distribue tous les cadeaux qu'elle a rapportés de New York. Parmi ceux-ci, en clin d'œil à l'actualité politique des États-Unis un T-shirt avec l'impression du visage du président Barack Obama.

Thierno est suivi depuis son arrivée à l'aéroport jusqu'au moment où il prépare sa valise et nous assisterons avec lui à tous les événements importants pour sa famille ; l'enterrement du père, dont il ne garde que très peu de souvenirs comme il le dira à sa cousine Dior (Johana Kabou), selon le rite musulman se déroule avec la seule présence des hommes qui accompagne le défunt au cimetière. La cérémonie des condoléances réunit un groupe nombreux de personnes et permet à Thierno de faire la connaissance de Dieynaba Fall, la seconde épouse de son père, et à son grand étonnement il rencontre également Adya et Bakary, ses jeunes demi-frères de onze et neuf ans. Surprise également pour les deux enfants qui savaient que leur père avait séjourné aux États-Unis mais n'y croyaient pas trop pensant que c'était encore une histoire inventée par les adultes.

En tant qu'adolescent Thierno-Tyler permet également d'ouvrir la perspective des jeunes sénégalais. C'est ainsi que l'on assiste à la rencontre culturelle des deux mondes improvisée lorsqu'il effectue une visite dans la classe de sa cousine Dior. Questionné par les garçons et les filles de la classe, il répondra qu'il n'est pas marié, étant trop jeune

encore, et que de plus n'est pas obligatoire aux États-Unis pour former un couple ; qu'il ne connaît pas personnellement le président Barack Obama car un président ne peut pas se rencontrer facilement dans la rue ; qu'il étudie dans une école d'informatique mais que sa passion c'est la musique. Et finalement, répondant à la professeure, il dira que ce qui l'a le plus impressionné de Dakar ce sont les odeurs. Réponse qui provoque l'hilarité générale des élèves prenant la réponse dans le sens le moins poétique évidemment.

Toutes les différentes expériences que traverse Thierno dans ce premier séjour à Dakar présentent une grande naturalité et sont emboîtées par le ressort de la curiosité et de l'étonnement. En aucun cas ne surgissent des réactions hostiles, des préjugés ou encore des refus. Les personnages évoluent dans une atmosphère fluide et non contraignante.

La dernière séquence, très significative, dans laquelle est situé Thierno, juste avant son départ, correspond à la visite à l'île de Gorée qu'il effectue avec sa cousine Dior, déjà bien intéressée par ce beau cousin américain. Le petit voyage en bateau qui les éloigne du port de Dakar avec la rencontre d'un couple afro-américain de Washington D.C et prise de photo, prend l'apparence d'une excursion pour touristes. Vue de loin, l'île de Gorée entourée par l'étendue miroitante de l'océan ressemble à une jolie carte postale exotique. Cependant à l'arrivée sur l'île la voix d'un guide fixe la perspective historique de la colonisation et la traite des noirs signalant aux visiteurs que ce sont les Portugais qui en 1767 ont édifié les bâtiments et indique ainsi la maison des esclaves. Dior et Thierno s'éloignant du groupe découvre la porte d'entrée donnant sur le petit quai d'où l'on faisait descendre les esclaves des bateaux pour les introduire dans l'enceinte du fort.

Les deux jeunes adolescents, de dos, encadrés par l'embrasure de l'étroite porte et regardant le bleu de l'Océan traduisent, dans l'organisation spatiale de la scène le questionnement postcolonial attaché à l'espace historique de l'immigration et des migrations. L'efficacité narrative de Dyana Gaye déplace le spectateur au gré d'un montage très agile sur différentes perspectives humaines, géographiques et historiques.

Références bibliographiques

AMGHAR, Youssef (2004). *Il était parti dans la nuit*. Paris : L'Harmattan

EL HAMRI, Rachid (2005). *Le néant bleu*. Paris : L'Harmattan

Entretien avec Dyana Gaye. <<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/des-etoiles.287533>> [Consulté le 15 avril 2016].

GAYE, Dyana (2012). *Des étoiles* (film). Dist. Haut et Court.

REDOUANE, Najib (2008). *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Paris : L'Harmattan.

Rites et rythmes de l'eau et du désir dans *Mossane* de Safi Faye

Pujante-González, Domingo

Universitat de València, Domingo.Pujante@uv.es

Resumen

La historia de Mossane (1996) de la realizadora senegalesa Safi Faye (1943-) se desarrolla en territorio serer, en Mbissel, entre mar y sabana, donde las tradiciones y los ritos religiosos marcan el ritmo de la vida del pueblo. La película comienza y acaba con el mismo movimiento de la cámara alrededor de la bella Mossane en el agua. El agua es, en efecto, un componente primordial de la narración filmica pero posee un valor simbólico ambivalente, en continua transición entre la vida y la muerte. El elemento acuático se muestra como un preciado bien en esta zona de África que, sin embargo, puede ser premonitorio de un final funesto. La película está marcada por una serie de imágenes en las que el agua está muy presente : en la belleza de los paisajes de esta entrada de mar cercana al pueblo, en los rituales de los baños de las mujeres o en el pozo excavado en medio de las tierras áridas donde otras mujeres van a por ella para traerla a la aldea. En este trabajo, analizaremos esta rica presencia del agua que marca no sólo la memoria colectiva y los ritmos de la comunidad en espacios naturales sino también los rituales íntimos en los que las mujeres desnudas hablan de sus deseos y se abren a la sexualidad.

Palabras clave : ritos ; agua ; mujer ; deseo ; Safi Faye.

Résumé

L'histoire de Mossane (1996) de la réalisatrice sénégalaise Safi Faye (1943-) se déroule en pays Sérère, à Mbissel, entre mer et savane, où les traditions et les rites religieux marquent le rythme de la vie du village. Le film s'ouvre et se termine par le même mouvement de la caméra autour de la belle Mossane dans l'eau. En effet, l'eau est un composant primordial de la narration filmique mais elle possède une valeur symbolique ambivalente, toujours en transition entre la vie et la mort. L'élément aquatique est montré comme un bien précieux dans cette région africaine, pouvant, toutefois, être prémonitoire d'une fin funeste. Le film est donc ponctué d'images où l'eau est très présente : dans la beauté des paysages de cette branche de mer à proximité du village, dans les rituels des bains des femmes ou dans le puits au milieu des terres arides où d'autres femmes vont la chercher pour l'apporter au hameau. Nous analyserons cette riche présence de l'eau marquant non seulement la mémoire collective et les rythmes de la communauté dans des espaces naturels mais également les rituels intimes où les femmes nues s'ouvrent aux désirs et à la sexualité.

Mots-clés : rites ; eau ; femme ; désir ; Safi Faye.

Abstract

The story of Mossane (1996), directed by the Senegalese film producer Safi Faye, takes place in Mbissel, Serer territory, between the ocean and the savannah, where traditions and religious rites have an impact on people's way of life. The film both begins and ends with the camera moving across the water in the stunning Mossane. Water is certainly an essential component of the film's narrative, but it has an ambivalent symbolic value, in the continuous transition between life and death. In this area of Africa the water element is considered a precious property, which can be, however, the premonition of a fatal end. The story is imprinted by a series of images in which water is always present : in the landscape around the beautiful estuary near the village, in the bathing rituals of women or in the water well excavated in the middle of arid lands, where other women go to collect water to take back to their village. In this study we will analyze this rich presence of water that marks not only the collective memory and rhythms of the

community in natural areas, but also the intimate rituals where naked women talk freely about sex and their desires.

Keywords : *rites ; water ; woman ; desire ; Safi Faye.*

1. Filmer en tant que femme : une lecture genrée

Le premier cinéma « au féminin », comme celui des réalisatrices belges Agnès Varda et Chantal Akerman, était fortement imprégné des idées féministes. La femme prenait enfin la parole dans le cinéma, très souvent d'une manière impudique, pour parler de sa « différence », de son corps, de son intimité, de ses désirs, de ses relations amoureuses et familiales, de son aliénation et de sa réification par le regard de l'homme. Il s'agit d'un cinéma intellectuel, d'introspection, revendicatif, qui cherche un langage propre. En effet, le fait de poser au cinéma la question de l'identité de genre est une façon aiguë d'interroger cette pratique. L'artiste, quel que soit son genre, regarde le monde avec son expérience propre, « travaille sur des relations humaines où la séduction, l'érotisme, les fantasmes aussi, ont leur part » (Benhamou, 2007 : 4). Sa singularité est essentielle mais aussi la façon dont il/elle « sait se mettre au point de confluence des imaginaires des autres » (Benhamou, 2007 : 5).

Nous avons voulu dans ce travail que cette idée d'une lecture genrée de la production cinématographique traverse nos propos et savoir comment « dans toutes ces dimensions se vivait (ou non) le fait d'être une femme » (Benhamou, 2007 : 5), en l'occurrence une femme d'Afrique noire. S'il est vrai que les nouvelles générations d'artistes préfèrent que l'on parle de leur travail artistique plutôt que de leur identité ou de leur origine et que les féminismes historiques s'effacent progressivement des consciences, il n'est pas moins vrai que la perspective de genre, et les théories sur la construction mouvante et performative de l'identité sexuelle sont au centre des réflexions et des pratiques artistiques aujourd'hui, spécialement dans des domaines particulièrement propices à ce type de questionnement, comme le sont les arts visuels. Dans toutes ces réflexions, la thématique du désir et de la sexualité, historiquement liée au regard masculin, d'un côté, et à la représentation, voire à la caméra, de l'autre, ne pouvait qu'enrichir ce vif débat.

Pour approfondir cette réflexion par rapport à la « spécificité » de la réalisation filmique au féminin, nous voudrions mettre en valeur l'idée d'Estelle Bayon (2007) pour qui les cinéastes femmes disent autrement le discours des désirs de la chair à l'image. Sur ce « dire autrement le désir », la réalisatrice belge Marie Mandy a produit en 2001 un excellent film documentaire intitulé *Filmer le désir (voyage à travers le cinéma des femmes)* où elle donne la parole à quinze femmes cinéastes de différents pays (Catherine Breillat, Jeanne Labrune et Agnès Varda pour la France, Paule Baillargeon et Léa Pool pour le Québec, Moufida Tlatli pour la Tunisie, Safi Faye pour le Sénégal, pour ne nommer que les francophones) afin qu'elles s'expriment précisément sur cette question du regard ou du cinéma « au féminin ». À partir de la question « être une femme change-t-il pour vous votre manière de filmer le corps, l'amour, le désir et la sexualité ? » et illustrant leurs propos par des extraits de leurs films, elles réfléchissent sur la possibilité d'un langage cinématographique de femme et le désir de fantasmer et rêver une nouvelle image d'elles-mêmes. Elles abordent donc ouvertement leur propre vision de la sexualité, des tabous et des interdits, et signalent, d'une manière générale, que le fait de vivre dans un corps de femme joue son rôle dans leurs choix artistiques, dans leur travail sur le cadrage et le traitement de l'image et, bien évidemment, dans les histoires qu'elles racontent. Toutes partent de leur frustration en tant que spectatrices et le constat du manque d'authenticité dans la représentation de leurs désirs ou de l'absence du regard de la femme sur le sexe dans les films faits par les cinéastes hommes. Elles insistent sur les rapports de pouvoir étroitement liés à des questions comme le sexe et la maternité. Une autre constante est le recours, sous un autre prisme, à la sexualité, plus ou moins crue, plus ou moins voilée, selon les pays et la personnalité de chaque réalisatrice. Elles essaient toutes de rendre visible cet autre regard, un miroir plus fidèle à ce qu'elles ressentent intimement (Pujante, 2013 : 30-31). Quant à l'écriture des histoires qu'elles racontent, comme le souligne Marta Segarra, au-delà du fait que « ces réalisatrices écrivent souvent les scénarios de leurs films, ou que parfois elles se consacrent de même à l'écriture littéraire, le cinéma déploie désormais une énorme influence non seulement sur l'imaginaire des lecteurs mais aussi sur celui des écrivains » (Segarra, 2010 : 8).

2. Filmer en tant qu'africaine : une lecture postcoloniale

Olivier Barlet signale que le cinéma (africain) « essentiellement fait par des hommes passe souvent par les femmes pour interroger la virilité de la société » (Barlet, 1996 : 116). Il ajoute que, face à la supériorité, au paternalisme et à l'extériorité du regard, le premier mouvement des cinéastes africains sera « de revendiquer l'authenticité de leur regard sur leur propre réalité » (Barlet, 1996 : 18). La question du regard ethnographique, comme l'affirme le cinéaste sénégalais Joseph Gai Ramaka dans un entretien avec Barlet, « n'est pas de savoir qui le porte mais quel est le contenu de l'ethnographie elle-même. Il faut savoir ce qu'on a envie de voir avant de savoir comment le regarder : l'Autre pour ce qu'il est et que je vais décortiquer ou bien l'Autre en ce que je me sens proche de lui et en ce qu'il est proche de moi » (Barlet, 1996 : 19). En ce sens, Safi Faye, en tant que femme noire, ethnologue et cinéaste s'intéresse moins aux archives qu'au témoignage, à l'écoute. Pour elle, les frontières entre la fiction et le documentaire restent diffuses : « La fiction est jouée mais provient tant de la vie quotidienne que de l'imaginaire. On fait une mise en scène pour respecter le temps du cinéma » (Barlet, 1997 : 8). Et elle précise : « Tout est imagination, la mienne. Pourquoi n'y aurait-il que des films à message, didactiques ou éducatifs ? Créer n'est pas un calcul. Pour moi, un film provient de l'imaginaire. Dans *Mossane*, les cérémonies, je les ai inventées et elles n'ont rien à voir avec mes études d'ethno » (Barlet, 1997 : 11). Ce n'est pas aussi évident qu'elle le prétend.

A propos de son film *Lettre paysanne* (1975), le premier long métrage tourné par une femme africaine, elle déclare : « J'étais observatrice, je n'ai fait que les écouter. Je ne bougeais pas de ma place et j'ai tout filmé comme si j'étais celle à qui l'on s'adressait » (Barlet, 1996 : 19). À notre sens, cette technique perdure en quelque sorte dans le film *Mossane*, même si l'histoire de fiction est déjà écrite auparavant par l'auteure. La vision militante de Safi Faye serait d'affirmer une politique du quotidien « sans pour autant faire l'impasse sur les questions sociales ou économiques » (Barlet, 1996 : 22). Bien qu'elle prétende à l'universalisme, pour décoloniser les écrans, il faut « proposer au public africain une nouvelle vision de son propre espace » (Barlet, 1996 : 53). La colonisation avait signifié une dépossession de l'espace et une perte d'identité. Il s'agit de « se réapproprier le territoire pour que le public puisse s'y identifier. En lui montrant des images « de chez lui », le cinéma l'aide à retrouver son identité culturelle » (Barlet, 1996 : 53).

Ainsi, Safi Faye montre dans ses films de longs panoramiques du paysage africain mais pour s'arrêter finalement sur les personnages et leurs travaux. En ce sens, André Gardies souligne que « à la différence du cinéma occidental qui montre pour raconter, le cinéma africain me semble raconter pour montrer » (Gardies, 1987 : 27). Le récit n'est donc que « prétexte pour que l'image serve de miroir, dévoilant un espace et des comportements supposés connus et qu'il s'agit de se réapproprier » (Barlet, 1996 : 54). Comme le précise Barlet, l'espace, qu'il qualifie « d'espace-miroir », est en réalité le personnage principal du film. Le geste est certes idéologique. Or, cette volonté de filmer les réalités africaines du point de vue de la femme ne fait pas du cinéma un pur reflet du réel : « une certaine image du monde se construit sur l'écran, un projet politique se fait jour tendant vers un nouvel imaginaire » (Barlet, 1996 : 54).

3. Safi Faye et Mossane

Safi Faye, qui écrit ses propres scénarios, précise au sujet de l'écriture dans le documentaire de Marie Mandy dont nous avons fait allusion :

Moi, je travaille en fonction d'une idée qui me préoccupe. Voilà, une idée me préoccupe, m'empêche de dormir, m'empêche de penser à autre chose... Si... je fais à manger, ça il faut parce que toutes mes idées arrivent dans la cuisine, pendant que je fais à manger, la radio tourne, tout tourne et les phrases arrivent, donc tout papier qui traîne, j'écris dessus et même les chiffons j'écris dessus pour pas perdre l'idée parce que je pense... c'est très dur d'écrire. (Mandy, 2001).

Nous voudrions rappeler rapidement que Safi Faye est née en 1943 à Dakar et qu'elle a été institutrice au Sénégal durant sept ans. En 1970, elle décide d'entreprendre des études d'ethnologie et d'anthropologie à l'Université de la Sorbonne à Paris. Son objectif était, comme le signale le livret du film *Mossane*, de « mieux connaître l'Afrique », avouant ainsi en quelque sorte une certaine méconnaissance de ce vaste territoire, tout en étant africaine. Cette formation se matérialise également par un intérêt manifeste pour le monde rural africain et pour la culture et les problèmes des populations d'Afrique noire. Parallèlement à son Doctorat, elle suit des cours de cinéma à l'École Supérieure Louis Lumière. Son

travail a été amplement reconnu et récompensé. A titre d'exemple, on peut souligner que le Festival International des Films des Femmes de Créteil (AFFIF) lui a consacré une rétrospective en 1998.

Mossane, sorti en 1996, était présent au festival de Cannes de 1997 dans la sélection officielle de la section *Un certain regard*. Le film est tourné en wolof (sous-titré en français). L'auteure dit de son film qu'il s'agit d'un hommage à la femme africaine et elle précise que l'histoire retient trop souvent que la femme africaine est dominée : « C'est peut-être vrai en termes de pouvoir, mais ce sont les femmes qui élèvent leurs progénitures, fournissent la plus grosse part du revenu des familles et qui ont la plus forte influence sur la société. Elles portent la culotte. Mossane est l'une d'elles, vivant entre révolte et effacement » (Faye, 1996 : livret du film). En effet, se rebellant contre sa condition, Mossane brise le consensus social qui la détermine. Son « infidélité », aux dires de Barlet, « ouvre une telle brèche dans le jeu des intérêts en place que le groupe s'unit pour casser son énergie vitale et la faire rentrer dans le rang. Le village est alors confronté au drame que provoque son obstination : c'est dans la fuite ou dans la mort que la femme doit trouver refuge » (Barlet, 1996 : 117).

La trame du film tourne donc autour du thème du mariage forcé par intérêt, où la dot devient une arme de répression, d'interdiction de parole et de répression vis-à-vis de la femme. Dès sa naissance, les parents de Mossane l'ont promise en mariage à Diogoye, ayant émigré en France et voulant faire croire qu'il y a fait fortune. Cependant, Mossane est amoureuse de Fara, un jeune étudiant de retour au village pour les vacances. L'amour est réciproque. Pour mettre fin aux révoltes de Mossane, ses parents décident de célébrer le mariage par procuration dans la hâte et le plus grand faste. La belle Mossane prend la fuite mais elle meurt noyée en essayant d'échapper à un tragique destin qu'elle partagerait avec d'autres femmes d'histoire ou de légende, des vierges mythiques sacrifiées dans l'eau dans les mêmes circonstances.

Safi Faye a souvent recours à ce que Barlet appelle des « symboles en mouvement », une symbolique « de la vie ouvrant à une nouvelle façon d'agir » (Barlet, 1996 : 95) et montrant combien elle se sentirait enracinée dans la terre africaine, sorte de « matrice primordiale ». En effet, la lecture de *Mossane*, et c'est le cas pour d'autres films de la réalisatrice, ne peut « sous-estimer l'importance de ces éléments simples et évidents que sont notamment l'arbre, l'eau, la terre, l'air et le feu, dans ce qu'ils symbolisent d'une compréhension du monde, conférant au récit un sens profond » (Barlet, 1996 : 99). La réalisatrice explique que *Mossane* représente pour elle « une superbe créature inaccessible, âgée de 14 ans – dont les esprits, les êtres jeunes et vieux et la nature même tombent amoureux » (Barlet, 1997 : 10).

Dans mon conte, Mossane était de passage. Par contre, Magou Seck, l'actrice, existe. Elle a 21 ans. Son père étant décédé, je m'en occupe depuis. Elle était allée très peu à l'école avant le film. Actuellement, elle fréquente l'école de l'Alliance française à Dakar. Pouvoir maîtriser une autre langue autant que la sienne apporte un plus à l'individu. Se sentir à l'aise en s'exprimant en wolof, français, anglais, est admirable ! [...] L'acculturation est un enrichissement. [...] A 14 ans, la Mossane du film obéit à ses parents mais ressent les pulsions de l'adolescence. Point. Faire une fixation sur la tradition et la modernité seulement parce que Mossane est une Africaine est superflu. Mossane est une adolescente comme tout autre. Vouloir lui faire porter l'étiquette d'adolescente africaine serait aberrant. C'est l'âge où le corps, le visage, l'être changent à chaque instant. J'ai voulu capter ces images dans le film. (Barlet, 1997 : 10).

Or, la réalisatrice raconte, quelques années plus tard, à Marie Mandy que le film est une ode à la beauté et à la pureté des femmes de son pays : « J'ai voulu montrer que la plus belle femme du monde, la plus belle fille du monde était une Africaine. Je rêvais là-dessus. Elle ne peut avoir que 13 ans ou 13 ans et demi et j'ai fantasmé là-dedans et j'ai voulu qu'elle soit belle, pure, propre et tout ça appartient à mon continent, l'Afrique » (Mandy, 2001). En ce sens, le film montre ouvertement les corps nus des femmes et les pratiques et les techniques sexuelles transmises entre femmes, ce qui n'est que complémentaire :

Je pense que l'éducation sexuelle se fait avec les gens de sa génération. Ce n'est pas la mère qui inculque, c'est encore moins le père mais c'est souvent l'amie qui est un peu plus âgée ou même qui a le même âge mais qui s'est mariée avant qui transmet ce qu'elle a vécu. C'est normal. Si non où est-ce qu'on va apprendre à faire l'amour... à parler de sexualité. J'ai des amies qui me racontent ce qu'elles font avec leurs partenaires, je raconte ce que j'ai fait avec mes partenaires et on rigole. On ne peut pas le garder quand c'est bon. On le raconte à sa copine, même si elle n'utilise pas telle ou telle méthode pour faire ça, elle va essayer ce que l'autre a fait, ci et ça. (Mandy, 2001).

La sexualité féminine et la sensualité des corps féminins est donc très présente dans le film : « quand c'est beau, je le montre. Oui, au Sénégal, quelqu'un m'a demandé de couper la « chevauchée » avant de projeter le film aux autorités... Ce qu'il appelle chevauchée, je l'ai appelé la sieste [...]. Quel mal y a-t-il à montrer une bonne sieste ? » (Barlet, 1997 : 10). Et elle ajoute : « peut-être ai-je osé montrer ce qui se fait la nuit et dont on ne parle pas le jour » (Barlet, 1997 : 10). Quant aux traits qui pourraient résulter d'une spécificité ou plutôt d'une perspective féminine, plus que sur la manière différente de filmer ou de raconter, nous voudrions insister sur des choix et des thématiques concrètes qui peuvent être mis en rapport avec d'autres discours de l'exclusion ou de la minorité et qui ont à voir avec la langue et avec la sexualité notamment, mais aussi avec ce positionnement politique déjà mentionné.

4. Cérémonies de l'eau et circulation du désir

En ce qui concerne la présence concrète de l'eau dans le film, celle-ci est assez significative. En effet, l'eau inonde le film, elle y est très présente. Nous allons approfondir notre analyse, en focalisant notre intérêt sur trois aspects : l'eau de la mer liée au paysage et à son symbolisme par rapport aux rites et aux croyances, l'eau douce et souterraine, en état naturel également, mais enfermée dans un puits lié à la femme, et l'eau utilisée dans des espaces intimes de bain entre femmes.

Le film commence avec Mossane dans l'eau de ce bras de mer, sorte de canal ou de détroit que l'on a identifié au Mama Nguedj, couverte d'une lumière dorée aveuglante en fort contraste avec sa silhouette noire. Elle y prend un bain à la fois ludique et rituel et se met à courir ensuite dans l'eau. Cet acte est accompagné de chants traditionnels sérères qui scandent le lavage du corps à moitié nu, évoquant les Pangool, les esprits des ancêtres qui prennent différentes formes, humaines ou naturelles, et qui intercèdent entre le monde des vivants et l'au-delà.

A marée basse, quand Mossane se baigne / Dans les eaux de Mamangueth sur les rives du bras de mer / Les Pangools disparus en pleine jeunesse / Depuis la nuit des temps viennent contempler leur élue / Admirer leur favorite / Le mendiant errant poursuit ces génies de la savane / Qui, poussant d'amers soupirs, / Retourne à Sangomar ou l'embouchure gronde / Où les esprits habitent au sein des eaux mouvantes. (00:00-01:40)

L'empreinte de ces génies protecteurs est donc très visible dans la vie sociale et religieuse du village. Ils permettent une transcendance vers la divinité. Chacun a un pouvoir spécifique que les Sérères ont su réclamer grâce aux rituels souvent liés à l'eau car la sécheresse est l'une des pires malédictions dans ce coin de l'Afrique. Leur apparition au début du film près des eaux anticipe, en quelque sorte, la fin tragique de l'histoire avec le corps inerte de Mossane sur les rives de cette même lagune salée.

Ainsi, les habitants du village vénèrent l'eau sacrée qui les entoure hantée par les esprits. Guidés par le féticheur, tous s'acheminent vers la rive en procession, vêtus des meilleurs habits, chantant et jouant des instruments traditionnels pour lui faire des offrandes afin que la pluie revienne et que l'eau ne manque pas : « Ancêtre premier, jamais tu ne sombreras dans l'oubli. Ô Beep, notre divinité généreuse. Ô Nganiane qui coule sous ton ombre. Nous vous saluons. Accepte ce mil, nous te demandons de l'eau. Accepte ce riz, nous te demandons de la pluie. Accepte ce lait, nous te demandons de l'eau » (21:58-23:13). C'est aussi au bord de l'eau qu'ils vont sacrifier un bœuf blanc. Le sang mélangé à l'eau et à la terre crée une texture visuelle et un jeu chromatique très poétique et inquiétant en même temps : « Je demande pardon à Dieu pour ce couteau. Maïssa, nous t'offrons ce taureau. Nous souhaitons un bon hivernage. Qu'il pleuve à flots sur tout le pays » (23:50-25:03).

Le paysage est très présent dans le film surtout cette sorte de lagune salée à laquelle on a déjà fait allusion. Safi Faye filme de longs plans ouverts où elle montre la beauté de ce lieu magnifique. Les images où Mossane se promène avec Fara dans une barque au milieu des eaux et des petits îlots pleins de végétation sous fond de musique se mêlant au bruit de l'eau des vagues et des oiseaux marins sont vraiment poétiques, ainsi que leur promenade au bord de l'eau où l'on voit les barques des pêcheurs et où Mossane offre une conque à son amoureux toujours sous cette lumière dorée éblouissante qui fait ressortir les silhouettes noires (43:34-45:10)

La famille de Mossane fête d'une manière cérémonieuse, en mangeant à la main un thiep délicieux, l'arrangement du mariage avec les parents de Diogoye. Dans ce rituel, la présence de l'eau pour le lavage des mains après le repas dans un grand bassin est aussi très significative car il tombe par terre et se casse lorsque la mère s'apprête à le retirer, ce qui signifie pour celle-ci un mauvais présage qui l'exaspère. Ce moment funeste à l'intérieur de la maison correspond avec l'arrivée d'un enfant mendiant qui s'approche de la maison pour demander à manger. C'est Mossane qui sort à l'extérieur et s'en occupe. Lorsqu'il reprend son chemin, les chants des femmes en voix off accompagnent la caméra qui le suit de dos : « Ô toi qui reprends la vie errante / Tu traverses les cours d'eau / Tu affrontes les bras de mer / Ô petit mendiant, où est ta mère ? / Ô Mendiant solitaire, quel chemin suis-tu ? / Mendiant errant de rive en rive, qui cherches-tu ? / Mendiant, dans la savane qui poursuis-tu ? » (28:57-29:32).

Mossane se révolte contre ce destin inéluctable et revendique sa liberté : « Dois-je faire mon choix ou suivre l'index pointé de ma mère ? [...] Je ne céderai pas, je choisirai. Ce que je vais te dire tu devrais le savoir : à la seule évocation de Fara, mon cœur bat comme un papillon dans une toile d'araignée. Quand je le vois mon cœur chavire. [...] Je refuse d'être l'hyène qui mange des cadavres » (1:06:40-1:07:40), dit Mossane à Samba le « fidèle griot » envoyé par Mingué, la mère, pour la convaincre. Courageuse, elle affronte sa mère directement : « mon mariage ça me regarde. J'épouserai celui que j'aime, Fara » (1:07:51-1:08:09), mais Mingué finira par la frapper au visage (« qui ça ? Jamais de la vie ») et le père lui jettera un bout de bois à la tête : « Tu nous exaspères. Ne prononce plus tes paroles de diablesse chez moi ! (1:08:10-1:18:18). On voit ensuite Mossane creusant la terre, toute explorée et désespérée : « Je te maudis, terre stérile. Tu ne sers à rien. Pangools mes ancêtres, je me sens seule ici-bas » (1:08:24-1:08:58).

L'eau est aussi présente dans un puits proche au village qui apparaît à deux reprises, le jour et la nuit. Lorsque Mossane, comme d'autres jeunes femmes du village, va chercher ce bien précieux, on voit son image reflétée dans l'eau emprisonnée, une image qui est brisée et défigurée par le seau qu'elle y jette pour faire monter l'eau produisant un sourd bruit, ce qui anticipe encore une fois la fin funeste du personnage en quête d'émancipation. Seule Mam, sa grand-mère, l'aide à poser le grand récipient sur sa tête pour rapporter l'eau à la maison dans un geste de complicité et de compréhension entre elles : « c'est inacceptable ! Nous allons nous battre » (1:00:43) ; ou encore : « Quand Mossane n'est pas joyeuse, je suis triste. Quand elle pleure, je souffre (1:10:10-1:10:25). Après la cérémonie des noces forcées, Mossane s'échappe au beau milieu de la nuit. Dans sa course effrénée où l'on n'entend que le bruit des animaux nocturnes, ses pas accélérés et sa respiration agitée, comme s'il s'agissait d'un animal traqué et menacé, elle crie « au secours » et s'arrête devant le puits où l'eau noire se confond avec la nuit néfaste et le visage de Mossane inondé par la sueur. Seule la lune laisse apercevoir son flou reflet au fond du puits. Dans une barque, tel un spectre errant au milieu des eaux dans l'obscurité la plus complète où seuls ses habits blancs contrastent avec le noir des ténèbres, elle tâche de traverser cette lagune sombre, rappelant clairement le passage symbolique au royaume des morts. Apeurée par les sons de l'eau et des créatures de la nuit et emportée par l'angoisse et la détresse, elle n'aura qu'à crier et à se coucher dans cette barque-berceau-cercueil qui l'emmènera vers son tragique destin. En effet, elle sera retrouvée noyée le lendemain sur les rives de ce bras de mer qui l'a attrapée pour toujours et l'a fait, également, entrer dans le mythe.

Le film est également marqué par des plans généraux extérieurs ou intérieurs où l'on voit le travail des femmes et leur importance pour la communauté : au marché ou en réalisant des tâches ménagères comme faire la vaisselle ou préparer à manger. La réalisatrice aime aussi à placer la caméra derrière le dos des personnages ou à travers des jalousies ou des éléments qui tamisent le regard et qui créent un jeu d'ombre et de lumière. Bien qu'elle fixe clairement le regard sur la protagoniste, elle n'adopte pas son point de vue, prétendant un regard « objectif » ou extérieur, qui met en relief beaucoup d'éléments naturels (arbres, animaux, plantes, terre etc.), sociaux et anthropologiques, à la manière d'un documentaire.

L'eau est également présente dans les rituels intimes entre femmes. À l'heure de la sieste, Dibor fait l'amour avec son mari Daouda. L'arrivée inattendue de Mossane interrompt la scène au moment le plus intense. Alors les deux amies se livrent à un exercice de nettoyage des corps, à la fois complice et érotique, dans une salle de bains improvisée derrière un enclos de paille et de roseaux secs. La caméra s'attarde et se promène sur les corps nus, le sexe toujours couvert par un pagne, sur les dos, sur les cheveux et les visages, pour s'arrêter sur les pieds et la mare d'eau qui se forme par terre. Les deux jeunes femmes, dans une sororité complice, se savonnent entre elles, se jetant ensuite de l'eau sur la tête dans un jeu enfantin et sensuel : « Quand Daouda revient des champs, rompu par le travail et que je porte mon pagne d'amour, il retrouve toute sa vigueur. Et quand je le chevauche, mon cœur saute comme une baguette sur un tam-tam. Je vais me doucher. Mets ce pagne » (30:42-31:58). Après avoir partagé des rires francs et un beau moment d'amitié dans cette douche improvisée, elles rentrent à la maison de Dibor où elles continuent leur toilette à moitié nues, donnant suite au

séchage des peaux à l'aide de sensuels frottements, tout en reprenant cette leçon sur les pratiques amoureuses dans une initiation à la fois innocente et directe.

Mossane : Dis-moi. Comment m'y prendre avec Fara sans arriver au pire ?

Dibor : Ma chère, les amants ça existe ! Fara peut te frotter du bout de son sexe, doucement, et de ton clitoris va monter le plaisir.

Mossane : De quoi tu parles ?

Dibor : L'important c'est d'être prudents, toi surtout. Interdis-lui une seule chose : de « tomber dans ton fruit de mer ». (31:59-32:33).

Il y aura un autre moment intime de nettoyage à l'extérieur, plus bref, entre Mossane et sa mère mais celui-ci sera plutôt marqué par la méfiance et la hiérarchie qui s'établit entre elles. En effet, la communication est presque absente, Mossane ne se déshabille pas et elle ne fait qu'obéir à sa mère qui l'utilise comme une servante : « Mossane. Viens me frotter le dos. Ça suffit merci » (36:49-37:28). En tout cas, c'est une belle excuse pour la réalisatrice qui montre le corps nu de cette femme aux formes généreuses. Elle fixe encore une fois la caméra sur de très beaux détails de la coiffure et du dos mouillé et savonné de la mère où se projettent de capricieux dessins produits par la mousse blanche sur le corps noir et par la lumière qui s'infiltré à travers la grille de paille censée protéger cette nudité du regard extérieur mais s'ouvrant impudiquement à nous yeux. Safi Faye insiste beaucoup sur le visage des femmes, sur les cheveux et leur parure, ainsi que sur des parties du corps, comme le dos, l'épaule ou les pieds, qui sont peu montrées en général. Même si elle montre la femme comme faisant partie de la vie de la communauté dans les rituels et les rythmes de la vie quotidienne, il est évident que l'œil de la caméra se fait aussi solidaire de la « sororité » qui lie ces femmes, bien que la mère, sorte de rivale, soit exclue de cette complicité fusionnelle.

En guise de conclusion

Nous pourrions avancer, pour conclure, que *Mossane* est un film où l'eau et le désir sont très présents. Il s'agit d'une narration riche en éléments qui font de ce conte poétique et social un « chant d'amour » (pour reprendre le titre de Jean Genet) dédié à la femme (africaine, en l'occurrence), symboliquement piégée dans un entre-deux, mais qui montre ouvertement son courage et son désir d'émancipation. Même si nous ne l'avons pas abordé de ce point de vue, il faut mettre en relief que Safi Faye, grâce à son particulier regard ethnographique, a voulu aussi rendre hommage au peuple sérére auquel elle appartient en montrant sa culture et ses rites avec finesse mais portant également un regard critique sur certaines traditions qui emprisonnent la femme. En effet, le film mélange un ton général très mélancolique, voire tragique et prémonitoire, accentué par le symbolisme de l'eau, mais nuancé par de petites touches humoristiques grâce auxquelles la réalisatrice nous fait découvrir les dessous du rituel matrimonial, ou comment le fiancé finit par « acheter » l'ensemble des villageois avec l'argent. Dans ce film, Safi Faye fait donc une vaste place à l'éducation des femmes (africaines) et à la résistance des jeunes générations en sublimant leurs aspirations de liberté et d'indépendance. Le tout habilement porté par une musique très présente dans le film, choisie non sans humour également et regorgeant de couleurs chaudes et vives où tous les détails ressortent, surtout dans les habits et les objets, des images magnifiques signées par Jürgen Jürges, cameraman fidèle, entre autres, de Fassbinder. La cinéaste a fait également preuve de courage et esprit d'indépendance pour mener à terme son projet car toutes ces belles images tournées en 1990 n'ont pu être montées avant 1996, « après une série de désaccords financiers et juridiques avec son producteur français ». Le film a finalement été produit et diffusé en Suisse par Trigon-film (<http://www.trigon-film.org/fr/movies/Mossane>).

Nous voudrions finir avec les mots de Barlet qui souligne que « marquées par le statut d'infériorité que leur imposent nos sociétés patriarcales, les femmes savent souvent mieux que les hommes se mettre à la place de l'Autre et ne pas penser automatiquement que l'Autre pense comme elles ». La femme est « celle qui se soulève, qui refuse un ordre établi qui la réduit ». Et il ajoute que *Mossane* a « la maturité d'une femme cinéaste qui sait puiser dans sa vitalité un regard d'enfance. Même s'il rappelle avec mélancolie que le bonheur n'est pas de ce monde, ce film est un vigoureux et touchant appel contre les immobilismes, une affirmation de vie » (Barlet, 1997 : 9).

Références bibliographiques

- BARLET, Olivier (1996). *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan.
- BARLET, Olivier (1997). « Entretien avec Safi Faye » dans *Africultures. Les Africaines*, n° 2, 8-11.
- BAYON, Estelle (2007). *Le Cinéma obscène*. Paris : L'Harmattan.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (2007). « Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ? » en *OutreScène* n° 9. Théâtre National de Strasbourg : 4-6.
- FAYE, Safi (1996). *Mossane*. Dakar : Muss Cinématographie.
- GARDIES, André et HAFFNER, Pierre (1987). *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles : OCID.
- MANDY, Marie (2001). *Filmer le désir (voyage à travers le cinéma des femmes)*. Bruxelles : Saga Films.
- PUJANTE GONZALEZ, Domingo (2013). « De la pertinence de l'obscène au féminin au tournant du XXI^e siècle » dans *Ob/scena. L'obscène au féminin au tournant du XXI^e siècle*. Paris : L'improviste.
- SEGARRA, Marta (2010). *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Karthala.

La récréation du hammam dans l'univers féminin de Karin Albou

Tamarit-Vallés, Inmaculada

Universitat Politècnica de València, itamarit@upv.es

Resumen

Los personajes femeninos en la filmografía de la realizadora francesa Karin Albou (1968-) viven en busca de su identidad sexual y espiritual. Karin Albou explora las tensiones entre presente y pasado y la negociación de una identidad multicultural, con una mirada marcada por la subjetividad femenina y el deseo. En La petite Jérusalem (2005) y Le chant des mariées (2008) observa las pasiones y la sexualidad de mujeres que evolucionan contra un universo cerrado en el que el deseo cuestionará sus certezas. En ambas películas la recreación del hammam muestra un espacio de intimidad que aúna el calor y la humedad en el agua, elemento femenino por excelencia. El hammam es además un lugar de afirmación femenina y de cuidado del propio cuerpo que tiene que ver con la identidad individual y colectiva. En este espacio de sociabilidad femenina, la mujer libera su cuerpo y se relaja lejos de la presión de la mirada masculina. Asociado a rituales tradicionales como el del matrimonio, el baño de la mujer aúna pureza, fertilidad y festividad, intensificando el placer de la femineidad.

Palabras clave : cine francés contemporáneo ; identidad ; multiculturalidad ; espacio femenino.

Résumé

Dans la filmographie de la réalisatrice française Karin Albou (1968-), les personnages féminins sont à la recherche d'une identité sexuelle et spirituelle. Karin Albou dépeint les tensions entre présent et passé et la négociation d'une identité multiculturelle avec son regard marqué par la subjectivité féminine et le désir. Dans La petite Jérusalem (2005) et Le chant des mariées (2008) elle explore les passions et la sexualité des femmes évoluant contre un univers fermé, dans lequel la confrontation au désir bouleverse leurs certitudes. Dans ces deux films, la récréation du hammam montre un espace d'intimité reliant la chaleur et l'humidité où le corps se laisse aller dans l'eau, élément féminin par excellence. En même temps, le hammam est un lieu d'affirmation féminine et de souci de soi qui concerne leur identité individuelle mais aussi celle collective. Dans ce lieu de sociabilité féminine, la femme se rapproche son corps par la reconnaissance et la libération de celui-ci, loin de la pression du regard masculin. Associé à des rituels traditionnels comme celui du mariage, le bain allie pour les femmes pureté, fertilité et festivité, en intensifiant le bonheur de la féminité.

Mots-clés : cinéma français contemporain ; identité ; multiculturalité ; espace féminin.

Abstract

Female characters in the films by French director Karin Albou (1968-) live in search of their sexual and spiritual identity. Karin Albou explores the tensions between present and past and the negotiation of a multicultural identity with a look marked by female subjectivity and desire. In La petite Jérusalem (2005) and Le chant des mariées (2008) she observes women's passion and sexuality evolving against a closed universe, where desire threatens their certainties. In both films, the recreation of the hammam depicts an intimate space that connects heat and humidity in water, a feminine element par excellence. The hammam is also a place of female affirmation and care for the body related to the individual and collective identity. In this space of female sociability, women free and relax their bodies away from the sight of men. Women's bath, closely related to traditional rituals like marriage, combines purity, fertility and festivity, intensifying the joy of femininity.

Keywords : contemporary French cinema ; identity ; multiculturalism ; female space.

Introduction

Karin Albou est née en France, de père algérien, mais elle affirme avoir voyagé et vécu dans le nord de l'Afrique, en Tunisie, par choix. Dans un entretien elle dit que ses « désirs de film partent d'un non-dit, d'une zone d'ombre et de silence que j'ai besoin d'explorer en moi. Je pensais que ma famille, étant d'origine nord-africaine, n'avait pas du tout été touchée par la guerre. Un jour par hasard, j'ai découvert des lettres de mon grand-père, qui m'a élevée comme sa fille ». Elle a posé des questions à sa grand-mère et elle ainsi appris que les Juifs d'Algérie avaient été déchus de leur nationalité française pendant la guerre. Ces non-dits familiaux l'ont poussée à entreprendre des recherches historiques sur cette période, en même temps qu'elle suivait des études de littérature française et arabe. Elle ne compte personne dans sa famille qui ait vécu l'histoire de la même façon que ses héroïnes mais en revanche, elle partage avec elles une mémoire historique et sensorielle.

L'influence des mémoires du colonialisme à travers les générations a été étudiée dans le travail de Karin Albou, à l'origine du questionnement identitaire (Lechintan, 2011 ; Bourget, 2011). On pourrait donc aborder la question de l'étrangeté des cinéastes émigrées en France, ou de deuxième génération, qui vivent une condition doublement marginale en tant qu'étrangères et en tant que femmes. Il est vrai qu'on pourrait essayer de classer le cinéma de Karin Albou dans le groupe de cinéma de femme, défini comme une narrative visuelle anti-patriarcale qui est axée sur des questions féminines (Caporale, 2012). L'influence des mémoires du colonialisme perdurerait ainsi chez les générations suivantes et y produirait le questionnement des femmes sur leur place dans la société contribuant à créer leur identité. Les femmes comme des agents de réécriture de l'histoire apporteraient un regard féminin sur les images du passé, un regard marqué par la subjectivité féminine et le désir, qui servirait à exprimer les tensions entre présent et passé, construisant de nouveaux espaces pour la négociation d'une identité multiculturelle.

1. Karin Albou et son œuvre

Après son premier court métrage, *Chut...*, et un passage par le documentaire avec *Mon pays m'a quitté* (1998), Karin Albou a réalisé le moyen métrage *Aïd el Kébir* (1999, Grand Prix à Clermont Ferrand), et deux longs métrages, *La petite Jérusalem* (2005, Prix du scénario à la Semaine de la critique à Cannes) et *Le chant des mariées* (2008), primé en France et à l'international. Elle a écrit, puis filmé une adaptation de *La Douleur* de Marguerite Duras intitulé *Après la guerre* (Grand Prix du scénario 2008) et son premier roman, *La Grande Fête* (2010), une adaptation littéraire de son moyen métrage *Aïd el Kébir*. Elle a réalisé le court-métrage *Yasmine et la révolution* en 2011, et le documentaire *Automne tunisien, portrait de minorités* sur les premières élections en Tunisie, sorti en 2014. *Ma plus courte histoire d'amour* est son troisième long métrage sorti en 2015. Elle a interprété aussi des rôles dans plusieurs films, comme celui de Tita dans *Le chant des mariées*.

Son moyen métrage *Aïd el Kébir* montrait déjà les thématiques qu'on va retrouver plus avant, notamment dans *La petite Jérusalem* et *Le chant des mariées*. Dans un village de l'Est algérien, des femmes découvrent sur la plage le cadavre d'un nouveau-né. Les soupçons se portent sur une famille. Afin de couper court aux rumeurs, le père mourant souhaite que sa plus jeune fille, Hanifa, se marie. Il doit aussi la protéger de la loi des hommes. C'est la décennie noire, la guerre civile entre l'armée et les groupes islamistes qui terrorisent la population isolée des villages. C'est aussi l'Aïd el-Kébir, la fête du Mouton, célébrant cet épisode à la fois coranique et biblique : un père doit amener son enfant au sacrifice sur ordre de Dieu. Mais pour Hanifa, presque encore une enfant, c'est le moment de l'éveil à l'amour et à la sexualité avec son beau-frère Sélim, un avocat d'origine berbère qui a fait ses études en France. La passion qui les lie est aussi une façon pour chacun d'entre eux d'échapper au poids des traditions et de la famille. La trame romanesque de l'amour interdit et nocturne sert de fil conducteur à l'exploration d'une société dans laquelle se croisent coutumes et rituels. Hanifa partira enfin en France pour avoir l'enfant de Sélim, après avoir feint de devenir enceinte au hammam suivant une ancienne superstition. En 2010 Karin Albou reprendra cette histoire dans son premier roman *La Grande Fête*.

Les rapports de la femme au sein de la famille et de la religion sont aussi développés dans *La Petite Jérusalem*, film sorti en 2006. Ce long-métrage permet à Karin Albou de valoriser la sensualité et les scènes intimistes. L'histoire a lieu en banlieue parisienne, dans un quartier de Sarcelles appelé « La Petite Jérusalem », car une importante communauté

juive y a émigré. Laura, une fille de 18 ans, est tiraillée entre son éducation religieuse et ses études de philosophie qui la passionnent et lui offrent une autre vision du monde. Alors que sa sœur Mathilde tente de récupérer sa vie conjugale, Laura succombe à ses premières émotions amoureuses avec Jamel, un jeune arabe qui choisira enfin le respect de la famille et de la religion, même s'il doit renoncer à Laura. Cet apprentissage sentimental se produit dans une recherche de liberté de la part de Laura qui doit faire face à toutes ses croyances et qui en même temps découvre l'érotisme dans l'intimité de son propre corps.

Cette approche intimiste a été confirmée par *Le Chant des mariées* (2008). La réalisatrice observe les variations de l'amitié entre deux jeunes filles qui vivent à Tunis, en 1942. Nour est Arabe, de milieu modeste. Myriam, issue d'une famille juive, est élevée par sa mère. Poursuivant la politique de Vichy, les Nazis soumettent la communauté juive à une lourde amende. Tita, la mère de Myriam, n'a plus le droit de travailler, criblée de dettes, elle décide de marier sa fille à un riche médecin. Myriam se rebelle puis se laisse gagner par l'obstination du prétendant. De son côté, Nour est amoureuse d'un jeune arabe qui n'a besoin que d'un travail pour être accepté par sa famille ; l'arrivée des Allemands à Tunis lui en fournit un. Nour découvre la sexualité lors des rencontres interdites avec son fiancé pendant la nuit. Pourtant la montée de l'antisémitisme favorisée par les Nazis provoque l'émergence d'un sentiment nationaliste dans la population arabe. Sous la pression des brutalités des Nazis qui accentuent la division entre Arabes et Juifs, l'amitié de Nour et Myriam se dilue. Myriam rejoint son mari dans sa luxueuse villa pendant que Nour fréquente son amoureux. Il la sensibilise à la haine des Juifs tout en affirmant son ascendant d'homme arabe après le mariage traditionnel. Mais les bombardements américains touchent toute la ville. Myriam dont le mari a été déporté regagne la maison maternelle, près de chez Nour. Les deux amies, poussées par l'entourage à se séparer, trouvent dans les épreuves de la guerre une nouvelle manière de se rapprocher.

A l'analyse des réalisations de Karin Albou on constate un fort attrait de la cinéaste vers l'image de la femme au moment du passage de l'adolescence à l'âge adulte, juste au moment où l'enfance quitte le corps féminin pour laisser place au désir et à la sexualité acceptée dans sa totalité. Les personnages féminins restent toujours dans une dualité, ni femmes ni enfants. Les protagonistes de Karin Albou sont des jeunes filles appartenant à des univers fermés marqués par le poids de la religion, dont la dominante familiale est féminine. L'absence du père renforce ainsi le rôle patriarcal dans la famille, où les images masculines du frère ou du beau-frère remplissent à peine la fonction du patriarche ou chef de famille. De la même façon que dans beaucoup d'œuvres de la littérature écrite par des femmes, il se produit donc un effacement de l'homme, ou bien il est dénué de force et d'individualité. Objet du désir (l'amant, l'ami) ou plutôt un obstacle (le mari, le père), les personnages masculins manquent de consistance devenant des êtres faibles et fuyants.

2. Le hammam, espace recréé

L'espace du hammam, repris et recréé dans les films de Karin Albou, est un lieu qui fait avancer les histoires et qui remplit des fonctions diverses dans toutes les narrations. L'univers féminin de Karin Albou se montre dans la famille, représentée comme un lieu clos qui impose et détermine la vie des femmes. Toujours dans l'espace de la maison, le hammam représente pour ces femmes une possibilité d'évasion et la recreation d'un espace intime. Ainsi les scènes dans le hammam sont filmées avec réalisme et sensualité, dépeignant un univers clos et particulier.

Dans la tradition de l'Islam, le corps de la femme lui aussi doit être clos pour sauvegarder sa pureté. En compagnie d'autres femmes le corps se laisse aller dans l'eau, élément féminin par excellence. Mais par contre cette discipline du corps accroît l'érotisation du corps et la suractivation de son pouvoir ; la femme se rapproche son corps par la reconnaissance et la libération de celui-ci dans un espace où il se détend, loin de la pression du regard masculin. La recreation du hammam dans les films de Karin Albou nous montre un espace d'intimité, réservé exclusivement aux femmes, mais en même temps c'est un espace de regards où l'on prend conscience de son corps. Il pourrait devenir également le lieu de l'éveil de l'érotisme.

En groupe, les femmes de la famille de Hanifa se rendent en voiture au hammam de la source dans *Aïd el Kébir*, loin de leur maison, ce petit voyage devenant ainsi une escapade de la routine domestique vers un lieu du plaisir dans un univers séparé des hommes. Dans les films de Karin Albou le rôle purificateur du hammam, tant dans le sens religieux ou magique que dans celui de l'hygiène corporelle, devient secondaire au profit du plaisir corporel. Dans cet espace de jouissance et d'abandon, le fait de retrouver le propre corps est une sensation holistique qu'on retrouve dans les récits

maghrébins féminins liée à la jouissance féminine. En ce sens on peut parler du hammam comme un lieu d'affirmation féminine et de souci de soi qui concerne leur identité individuelle mais aussi celle collective. C'est là où la prise de conscience de la réalité du corps physique se produit comme un élément fondamental à la conquête et à l'affirmation des femmes.

Lieu de parole par excellence, le hammam permet la conversation, les rencontres, les échanges, les chants, car les femmes conservent une sorte de vocation de la voix, du chant, de la tradition orale. Lieu de sociabilité féminine, il renforce la transmission du savoir du groupe, devenant un facteur décisif de son identité même. Il devient aussi une sorte d'agence matrimoniale (Carlier, 2000 : 1313) car traditionnellement, c'est au bain que le mariage se prépare et il s'accomplit ainsi en tant que rite de passage. Les mères y cherchent un parti pour leur famille, et en même temps les jeunes filles sont examinées dans leur corps, observées et testées dans sa conduite. Le hammam est aussi un lieu cérémoniel et festif où le mariage est pleinement socialisé. La fiancée y est préparée avec ses proches, dans la solidarité du voisinage. Dans le rituel du mariage, le bain associe pour les femmes pureté, fertilité et festivité, en intensifiant le bonheur de la féminité. Mais si les corps sont dénudés, le rituel du bain est codifié, comme la préparation de la future mariée avec l'épilation du corps et du pubis.

Karin Albou met en scène cette intimité dans *Le chant des mariées*. Dans la Tunisie de 1942, les femmes arabes musulmanes et juives, mises à l'écart de la vie publique, dévoilées, se rencontraient dans le hammam comme un espace de loisirs. En tant que « dénominateur culturel commun » (Jones, 2012 : 126), il réunit des femmes d'origines religieuses et socioculturelles différentes. Les liens d'amitié sont renforcés par le bien-être corporel car les filles se retrouvent dans l'intimité de leurs corps en situation de repos et de confiance. Laissant de côté les différences, les femmes sont des êtres égaux, individus sexués et désireux. Myriam et Nour peuvent parler librement et réaffirmer leur amitié condamnée par leurs futurs maris respectifs, et en ce sens c'est un espace dérangeant par sa capacité à reconstruire un monde de femmes, plus autonome et plus libre. Le beau-frère de Hanifa insiste à sa femme qu'elles ne doivent pas s'attarder, sachant qu'elles vont dans un lieu hors contrôle, énigmatique.

Dans le contexte du futur mariage de Myriam, dont le fiancé a voulu adopter le rituel à l'orientale, Karin Albou met l'accent sur cette scène sur la purification. La séquence de l'épilation du pubis a été filmée comme une défloration dans les mots de la réalisatrice. Les deux amies vivent ensemble même les choses les plus intimes, comme si elles partageaient le même corps. Elles sont fusionnelles comme des adolescentes, il y a quelque circulation du désir entre elles, quelque chose de charnel : elles se touchent, sont souvent très proches, mais dans les rapports des amies adolescentes qui partagent tout, y compris les garçons. Quand Nour fait l'amour avec Khaled sur la terrasse Myriam est là et les regarde, ou bien elle reste dans le lit de Nour, à sa place, pour ne pas réveiller des soupçons. Dans la séquence qui montre l'épilation pré matrimoniale, qui est une violence liée à la virginité, la caméra filme un seul corps et deux visages. C'est une sorte de substitution car le rituel n'est pas typiquement juif mais c'est Myriam qui le subit, une substitution qui comprend la sexualité des filles.

Pour une nouvelle génération de femmes, à partir des années 1970, le hammam est intégré à la nouvelle sociabilité du loisir. Il garde sa fonction hédoniste d'autrefois mais son aspect compensatoire et ludique s'accroît. Les femmes y reconstituent une vie au féminin, une société féminine.

Dans *La petite Jérusalem*, Karin Albou souligne le rapport du bain aux pratiques sexuelles. Mathilde, la sœur aînée de Laura, y va chercher l'hygiène intime conseillée par sa religion aux femmes mariées pour se préparer à l'acte sexuel en plongeant leur corps dans un bassin d'eau (le *mikveh*). Mais au moment où elle ressent que sa vie commence à s'écrouler, car elle a découvert que son mari la trompe, elle y trouvera le repos et la solution à ses problèmes à l'aide d'une femme âgée qui s'occupe des femmes qui y vont. Mathilde vit dans la loi, ne peut se sentir libre dans la transgression, alors elle cherche dans le bain non seulement la purification du corps, mais aussi celle de son esprit. Grâce à cette femme elle va se rendre compte qu'elle-même s'impose des tabous, car la loi juive ne suppose pas une négation du plaisir et du désir pour les femmes. Elle va alors réapprendre à vivre sa sexualité avec son mari ; la scène de cette réaffirmation sexuelle devient une sorte de perte de virginité pour Mathilde, qui récupère ainsi son mari. En ce sens, le bain dans *La petite Jérusalem* est montré comme un lieu d'intimité et d'introspection, un espace de découverte dans une esthétique un peu irréaliste qui correspond à une étape de crise dans la vie de Mathilde. L'atteinte de la liberté de sa sœur Laura passe au contraire par la transgression de la loi, du fait qu'elle aime un jeune arabe. Laura et Mathilde deviennent ainsi des antagonistes, liées par le lien familial mais aussi par leur recherche du plaisir et de la sexualité.

3. Filmer le corps

A travers *Le Chant des mariées* Karin Albou poursuit son travail d'exploration cinématographique du rapport intime des personnages à leur corps et à leur sensualité, comme elle l'expliquait dans un entretien en 2008 :

C'est un film sur la féminité, la découverte de l'érotisme, le rapport à l'altérité, confie la cinéaste. Tous ces thèmes, esquissés dans mon premier film, *La Petite Jérusalem*, qui me sont chers. Le dernier point qui me tenait à cœur c'est de montrer que ces deux jeunes filles sont soumises à la même condition féminine : plus la guerre les sépare, et les renvoie à une identité différente, plus elles se rejoignent dans la douleur de leur condition de femme. Cela n'exclut pas la violence des rapports des femmes entre elles : les mères reproduisent les schémas archaïques sur leurs propres filles, et ont aussi leur part de responsabilités dans la persistance de cette organisation sociale traditionnelle (*Divergences*, 2008).

Du point de vue esthétique, Karin Albou filme des images remplies de sensualité à l'aide de gros plans. C'est un cadrage intime où la chair devient protagoniste. Dans les scènes du hammam la nudité presque totale des corps en liberté de femmes de tous les âges met l'accent sur la réalité de l'intimité féminine. Des corps réels, proches, qui se touchent, se massent, se caressent les cheveux. Cette admiration envers la chair au hammam est également présente dans son roman *La grande fête* :

Parfois elle soulevait ses paupières et devinait entre ses cils les autres corps [...]. Certaines parties non dissimulées par les foutes la fascinaient. Entre les plis du tissu, elle pouvait distinguer leurs chevilles solidement plantées, leurs mollets gonflés, craquelés de veines et de taches bleues comme des marques de coups. Leurs pieds tordus, leurs bras gonflés de graisse, posés maladroitement au-dessus de leurs seins énormes. Leurs cuisses criblées de trous. Puis une métamorphose survenait lorsqu'elles entraient dans la salle chaude, inondée d'une vapeur épaisse blanche et opaque : ces femmes obèses devenaient soudain des déesses de marbre (Albou, 2010 : 46).

De la même façon les mains sont une partie du corps sublimée par la caméra de Karin Albou, qui offre de beaux plans des mains de Laura et Jamel au métro se caressant subtilement. Ou des mains qui caressent la peau dans les séquences de sexe, comme celles de Jamel touchant Laura qui dit qu'elle « se sent disparaître », ou celles de Khaled et de Nour se caressant la peau pendant leur nuit de noces.

Les cheveux sont aussi des éléments repris par Karin Albou par leur caractère sensuel ; les cheveux noirs et bouclés de Nour toujours en liberté sont le seul élément sublimant la beauté de la fille dans son lit de mariage. Hanifa décide de les couvrir après ses premières relations avec Sélim, car elle se sent différente, elle ressent qu'elle lui appartient, et quand il lui demande pourquoi elle a mis un foulard pour les cacher elle lui répond : « C'est ma façon d'être ». Car c'est tout son être qui a été transformé par son acceptation de cet amour interdit et surtout de la sexualité. Au début de *La petite Jérusalem*, Laura est présentée en s'habillant, on ne voit d'elle que quelques morceaux de chair qu'elle recouvre soigneusement, mais surtout ses cheveux (qu'elle ne doit pas encore couvrir car elle n'est pas mariée) et sa bouche, ce qu'elle a de plus sensuel est par contre ce qu'elle ne cache pas. On a l'impression que c'est une fille s'habillant avant ou après l'acte amoureux, mais en fait elle se prépare à assister à une fête religieuse.

Cette dualité est une constante des films de Karin Albou, qui montre des tiraillements entre religion et sexualité, tradition et modernité, loi et liberté. À l'aide de couples de femmes, les deux sœurs de *La petite Jérusalem*, les deux amies de *Le chant des mariées*, elle offre deux visages, deux issues d'une même situation. Deux facettes complémentaires qui coexistent et qu'on ne pourrait pas comprendre dans leur plénitude l'une sans l'autre, qui remplissent à deux le vide pour donner un sens à la quête de la propre identité.

4. Le conflit vécu de l'intérieur

À l'arrière-plan des histoires on retrouve toujours une situation de tension qui fait avancer la narration. Une tension qui reproduit les interdits qui pèsent encore sur la sexualité de la femme au Maghreb, en particulier deux contraintes : le principe de la religion et celui de l'honneur. Des conflits différents étaient montrés dans *La petite Jérusalem*, représentés également par les deux sœurs du point de vue religieux : l'amour de Laura et Jamel devenu impossible par la différence religieuse, et la pudeur excessive de Mathilde qui excède les contraintes de la loi juive. Les deux femmes sont soumises à des situations de tension qu'elles vont résoudre de manières aussi différentes. Laura sortira réaffirmée dans son désir de liberté, Mathilde réussira enfin à comprendre qu'elle peut rencontrer le désir et sa liberté sans s'opposer à la loi.

L'image de la Tunisie en hiver que nous retrouvons dans *Le chant des mariées*, aux teintes froides, bleues et gris, s'éloigne de l'image exotique et léchée de la Tunisie pour donner plus de réalisme en filmant dans la lumière naturelle. Karin Albou a voulu montrer une Tunisie qui comme tous les pays a aussi sa propre violence. Par exemple, le hammam qui est présenté au début du film dans une longue séquence presque documentaire, devient très vite un lieu de conflit : tension entre les mères et les filles, entre les femmes arabes et les femmes juives qui sont sorties violemment du hammam par les soldats allemands. C'est là où se produit la scène de l'épilation, les femmes âgées parlent de manière très directe de la nuit de noces et de la virginité avec des plans de l'épilation de Myriam et on assiste à l'angoisse des deux jeunes filles.

5. Une spécificité du regard ?

Karin Albou a dit qu'elle n'aime pas utiliser l'expression « film de femme », car elle la trouve réductrice. Il est clair que le regard d'une femme ne pourrait pas être le même que celui d'un homme cinéaste, notamment lorsqu'on filme des scènes impliquant une exploration de la féminité par rapport au corps et à l'intimité. Les hommes ont leur propre vision de la féminité, qui est différente de celle qui provient d'un regard féminin. En parlant par exemple de la scène de l'épilation du pubis, Karin Albou pense qu'un homme n'aurait pas eu probablement l'idée de la filmer, tout simplement parce qu'il ne saurait pas en quoi elle consiste. Elle dit que « C'est dans cette exploration de l'intimité que réside, je crois, la spécificité du regard féminin ». Pour elle, les femmes ont un regard féminin sur le monde, et une « sensation plus intérieure de la sexualité », donc un homme ne parlerait jamais de la même façon de la sexualité féminine ni parlerait autant de la pudeur. Du regard traditionnel masculin du corps de la femme, qui était un corps morcelé dans les stéréotypes romanesques, on passe à un regard féminin qui représente le corps dans sa totalité, vu de l'intérieur, du dedans. Il s'agit d'exprimer son corps ressenti de l'intérieur, où des sensations multiples se répandent.

Conclusion

Dans les films de Karin Albou les tensions et les conflits sont relégués au second plan, conformant un cadre où se développent les désirs des protagonistes. Pour ces femmes, c'est leur temps, le temps de réveiller leur sexualité et de découvrir leur corps. Le désir féminin devient une représentation charnelle qui se fait peau, filmée aussi à fleur de peau, laissant de côté la pudeur pour sublimer le corps féminin. C'est un corps qui frémit, qui jouit, un corps touché, caressé, qui remplit tout l'écran. Les héroïnes avancent ainsi à la découverte de leur sexualité partagée sans peur et à la conquête de leur propre univers intime.

Références bibliographiques et filmographiques

- ALBOU, Karin (2005). *La Petite Jérusalem, contenant le court-métrage Aïd el Kébir*. Paris : Océan films distribution.
- ALBOU, Karin (2008). *Le chant des mariées*. Bruxelles : Imagine Film.
- ALBOU, Karin (2010). *La Grande Fête*. Paris : Jacqueline Chambon.
- BOURGET, Carine (2011). *The Star, the Cross, and the Crescent: Religions and Conflicts in Francophone Literature from the Arab World*. Lanham, MD : Lexington Books.

- CAPORALE, Marzia (2012). « Women (mis)reading Religious Texts in Karin Albou's films *La Petite Jérusalem* and *Le Chant des mariées* » dans *Women in French Studies*, Special Issue, p. 283-297.
- CARLIER, Omar (2000). « Les enjeux sociaux du corps. Le hammam maghrébin (XIXe-XXe siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé » dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, 6, p. 1303-1333.
- DIVERGENCES, REVUE LIBERTAIRE INTERNATIONALE EN LIGNE (2008). *Entretien : Le chant des mariées*. Numéro 16, décembre 2008 <<http://divergences.be/spip.php?article1195>> [Consulté le 10 février 2016].
- JONES, Christa C. (2012). « La représentation du corps féminin dans le hammam fictionnel maghrébin », dans Lachheb Mona (ed.). *Penser le corps au Maghreb*. Paris : Kartala/IRMC, coll. Hommes et sociétés, p. 123-136.
- LA PRESSE. CA, (2010). *Entretien : Karin Albou : la spécificité du regard (publié le 2 mai 2009)* <<http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201207/17/01-4551451-karin-albou-la-specificite-du-regard.php>> [Consulté le 5 mars 2016].
- LECHINTAN, Adela A. (2011). *Cinematic Reverberations of Historical Trauma: Women's Memories of the Holocaust and Colonialism in Contemporary French-Language Cinema*. PhD Dissertation. Columbus: The Ohio State University. Disponible en <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1315504205> [Consulté le 15 janvier 2016].

Abd al Malik: le fluide vital du rap

Tello-Collado, Santiago

Universitat de València, santiago.tello@uv.es

Resumen

Uno de los aspectos más llamativos, al tiempo que complejos de la música rap es lo que conocemos como flow. Partiendo de su sentido más orgánico, en tanto que líquido en movimiento, el flow en el rap requiere estar provisto de una enorme y cristalina vitalidad en el recitado de los versos, lo que le confiere uno de los aspectos más atractivos al tiempo que complejos en este tipo de música. Procedente de la locución americana to rap, es decir, entre chismorrear o darle al pico o, simplemente contar cualquier cosa, el rap song puede definirse como la dicción medio cantada y medio hablada de textos elaborados, rimados y ritmados sobre una base musical de mezclas de extractos de otras fuentes sonoras denominadas samples. Esta manifestación como tal, en tanto que una determinada performance que se lleva a cabo en la calle, debe entenderse como surgida en los 70 en Nueva York (Lapassade et Rousselot, 1998). El rap debe su exégesis a la música popular jamaicana, siendo el género demandado en los 70 entre la militancia negra estadounidense. Ya casi en los 80, observamos el resultado de esta música capaz de mezclar baile y política. No olvidemos pues que, al igual que el jazz, el blues, el soul o el rhythm and blues, el rap es parte integrante del arte negro americano. A diferencia de lo que pasó en los EEUU, el rap francés no comienza en la calle sino que estaba dirigido o bien a los media o al show. Abd Al Malik, imprime a su rap un cristalino y personal tratamiento con su particular flow.

Palabras clave: rap; flow; poesía; Abd al Malik.

Résumé

L'un des aspects les plus caractéristiques, ainsi que complexes, de la musique «rap» est ce que nous connaissons comme «flow». En partant de son sens le plus organique, en tant que liquide en mouvement, le «flow» dans le «rap» doit être pourvu d'une grande vitalité «cristalline» dans le récit des vers, ce qui lui attribue l'une des apparences les plus attirantes, et difficiles en même temps, dans ce type de musique. Le verbe «to rap» veut dire en argot américain «bavarder», «critiquer» ou tout simplement «parler» de n'importe quel sujet. Ainsi la «rap song» pourrait être définie comme la diction, moitié chantée, moitié parlée, de textes élaborés, rimés et rythmés sur une base musicale de mélanges d'extraits d'autres sources sonores nommées «samples». Cette manifestation, considérée comme un type de «performance» ayant lieu dans la rue, doit être située et comprise dans le contexte new-yorkais des années 1970 (Lapassade et Rousselot: 1998). En effet, le «rap» doit être expliqué et interprété en rapport avec la musique populaire jamaïcaine, sans aucun doute le genre musical le plus demandé dans les années 1970 dans le milieu du militantisme noir américain. Au tournant des années 1980, on constate clairement les résultats de cette musique qui mélange la danse et la politique. Il ne faudrait donc pas oublier que le «rap», tout comme le «jazz», le «blues», la «soul» ou le «rhythm and blues», occupe une place importante dans l'expression artistique afro-américaine. Contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis, le «rap» français ne commence pas dans la rue, il est plutôt dirigé vers les médias ou les spectacles. Dans ce contexte, Abd al Malik, imprime à son «rap» une marque personnelle et «cristalline» avec son «flow» particulier.

Mots-clés: rap; flow; poésie; Abd al Mali.

Abstract

One of the aspects, more complex and outstanding of the music rap is what we know as flow. From its most organic sense, as well as liquid in movement, the flow in the rap needs to be provided with an enormous and crystalline vitality in the recitation of the verses, which gives to it one of the most attractive aspects at

the same time as complexity in this type of music. Proceeding from the American expression 'rap', that is to say, between gossiping or chatting or, simply telling anything, the rap song can be defined as the diction half way spoken with elaborated, rhymed texts on a musical base of mixtures of extracts of other sonorous sources called samples. This manifestation as it is, that is, meaning a certain performance that is carried out in the street, must be understood like arisen in the 70s in New York (Lapassade and Rousselot : 1998). The rap owes his exegesis to the popular Jamaican music, being the musical style demanded in the 70s among the black American militancy. Almost in the 80s, we observe the result of this kind of music capable of mixing dance and politics. Let's not to forget that, as the jazz, the blues, the soul or the rhythm and blues, the rap is an integral part of the black American art. Unlike what happened in the USA, the French rap does not begin in the street. It was directed to the media or to the show. Abd al Al Malik, stamps to his rap crystalline and personal treatment with his individual flow.

Keywords: rap; flow; poetry; Abd al Malik.

Introducción

La elección de Abd al Malik, músico, que aglutina facetas como las de rapero, eslamero, poeta, escritor y realizador ha venido determinada por la relevancia y particular fluidez de su *flow*, sin el que la dicción, declamación o escansión en el rap tendría sentido. Se suele afirmar que una de las características más destacadas y distintivas del rap es la enorme maestría y extrema fluidez con las que el rapero declama un texto partiendo de una base musical. Hemos creído, por tanto, realizar un acercamiento a la particular utilización del *flow* de Abd al Malik, el cual hemos calificado como un elemento vital como el agua. ¿Por qué? Diferentes estudiosos como Christian Béthune (2003: 235) o Isabelle Marc (2007: 6), en sendas aportaciones sobre la estética del rap, hacen referencia a este concepto difícil de definir. Partiendo de su sentido más orgánico, en tanto que líquido en movimiento, el *flow* en el rap requiere estar provisto de una enorme y cristalina vitalidad en el recitado de los versos, lo que le confiere uno de los aspectos más atractivos al tiempo que complejos en este tipo de música. La autora mencionada, aunque mantiene una ausencia de melodía, nos conduce paulatinamente al significado del concepto que nos ocupa, partiendo de la definición de la música rap:

La musique rap est construite à partir d'échantillons sonores préexistants (samples) – mélodiques ou non-mélodiques, comme des bruits, des crissements, des effets spéciaux, etc. –, assemblés et reconstruits de façon originale par le DJ pour constituer la base sonore sur laquelle le MC débite le texte (Marc, 2007: 3).

Pero realmente ¿qué es el *flow*? La definición que nos da el *Urban dictionary* enfatiza en la habilidad del MC (maestro de ceremonias): «La capacidad de un rapero en vocalizar las rimas, en algunos casos complejas, para que encajen entre sí de una manera lógica y sin problemas». Christian Béthune (2003: 235) nos lo define como «la façon dont le MC scande ses rimes, le *flow* réunit les qualités d'articulation, d'inflexion et de débit propres à chaque rappeur» (Béthune (2003: 13).

Otros autores como Alain Milon se plantean si realmente el rapero canta y, si lo hace, se cuestiona sobre qué tipo de fraseo es o, cómo se explica la excesiva utilización de síncopas y la fluidez del recitado:

Quand on observe le travail scénique du rappeur, sa gestuelle ou son flux verbal, on se rend compte qu'il se porte plus sur l'impact physique que le phrasé produit sur l'auditeur. Le rappeur en imposant un rythme, une force et une violence physique à ses mots frappe les oreilles jusqu'à faire oublier le sens de ses propos. être le haut-parleur pour le rappeur, c'est aussi porter haut et fort la parole de la rue (Milon, 2004: 71)

El investigador Jean-Marie Jacono, de la universidad de Aix en Provence, con el que estamos en contacto, ha desarrollado diferentes estudios que pretenden esclarecer la enorme complejidad del *flow*, combinando dicción, acentuación de determinadas sílabas o grupos fónicos que generarán un aspecto más amplio con la declamación de las rimas. Nos explica que es imposible no hacer referencia a la declamación (entendida como este concepto complejo y fluido) en los textos de

Abd al Malik, cita: «Le rap est aussi un art, un art de la déclamation, tout d'abord». Procedente de la locución americana *to rap*, es decir, entre chismorrear o darle al pico o, simplemente contar cualquier cosa, el *rap song* puede definirse como la dicción medio cantada y medio hablada de textos elaborados, rimados y ritmados sobre una base musical de mezclas de extractos de otras fuentes sonoras denominadas *samples*. George Lapassade y Philippe Rouselot (1998: 11), señalan el nacimiento del rap en Nueva York en la década de los 70. La población de origen negro americana demandaba un género que les ayudara a evadirse y que encontraban en la música jamaicana.

1. Contexto sociocultural del rap en Francia

El rap en Francia constituye hoy en día una de las señas de identidad profundamente marcadas entre jóvenes de diferentes creencias y no necesariamente de un estrato social determinado. Bien es verdad que algunos barrios parisinos como Barbés o las periferias o *banlieues* de diferentes ciudades como Marsella han desarrollado de forma importante este género u otros como el *rai*. Pensemos que es la época de la *cassette*, formato que contribuyó a la rápida y fácil difusión de estos estilos gracias a su sencilla reproducción. Es necesario mencionar además que el rap forma parte de la cultura o movimiento postmoderno del hip hop, unido al grafiti y a otras estéticas y manifestaciones urbanas. Richard Shusterman en su *Estética Pragmatista* de 2002 realiza en un alegato reivindicando el rap dentro de esta tendencia: «El rap no solo ejemplifica notablemente las características postmodernas sino que las destaca y tematiza conscientemente (Shusterman, 2002: 269).»

2. Abd al Malik: biografía

Aunque nacido en Francia, Abd al Malik, cuyo nombre real es Régis Fayette-Mikano, procede de una familia acomodada congoleña. Tras un abandono inesperado e injustificado de su padre, la madre de Régis, junto con sus hermanos se instala en un HLM de una barriada difícil en Estrasburgo. Coqueteos con la venta de drogas, pequeños robos y amistades no del todo recomendables conviven de forma casi inexplicable con una muy correcta incluso brillante realización de los estudios primarios. Una institutriz, la Srta. Schaeffer que tuvo en clase de *maternelle* y advirtió su gran capacidad, realiza diferentes gestiones para que pudiera estudiar en el centro privado católico Sainte-Anne, cercano al barrio periférico de Neuhof (Abd al Malik, 2014: 22). Según nos corroboraron sus profesoras de varias materias en un grupo de discusión que llevamos a cabo en el mencionado centro educativo, Régis era un alumno brillante aunque no excesivamente trabajador. Una de ellas, Maryvonne Gelu, recordaba conmovida, prácticamente de memoria, fragmentos de sus redacciones:

il était relativement assidu, mais c'est un enfant que je n'avais jamais noté, évalué, il travaillait à l'oral chez moi, et était très brillant. J'avais noté qu'il ne travaillait pas trop, quand il fallait travailler, il venait librement et volontairement, il n'était pas noté donc il avait une espèce de liberté et très brillant à l'oral (Gelu, 2015).

Abd al Malik ha dicho en varias ocasiones que uno de los profesores que más le marcó fue el Sr. Miry, al que también entrevistamos en su actual instituto católico Notre-Dame. Nos comentaba alguna de sus intervenciones en clase de filosofía, cuestionando de forma incisiva sus explicaciones. Recapitulamos y vemos cómo aquel niño congoleño abandonado por su padre y residente en un HLM consigue, posteriormente, una doble titulación en filosofía y letras clásicas por la Universidad de Estrasburgo.

Innumerables han sido sus intervenciones en televisión en diferentes contextos que van desde su pertenencia al grupo New African Poets (muchos medios le acreditan su creación aunque no fue así) hasta su trayectoria en solitario o acompañado de su mujer la también cantante Wallen. No entramos a valorar si esta excesiva mediatización podría haberle causado cierto desgaste.

Desde el punto de vista de sus creencias religiosas, muy presentes en su obra y en sus canciones, se produce un inhabitual peregrinaje desde una primera etapa de pertenencia al catolicismo (sus padres también lo eran), y su conversión al Islam con dieciséis años, haciéndose llamar Abd al Malik. Como él mismo afirma: «ma quête spirituelle n'est pas assouvie et pour trouver une réponse je m'intéresse aux grands mystiques de l'Islam, je lis les ouvrages d'Ibn Arabi, de Rumi, d'Abd

el-Kader.» Es por ello que adapta su creencia hacia el sufismo. En 1999 realiza un viaje en compañía de Fabien Coste, su productor, a Marruecos para conocer al maestro sufí Sidi Hamza al-Qâdiri al-Butchichi. Este líder espiritual se encuentra entre los poquísimos denominados «maîtres du soufre rouge» para significar su rareza. «J'ai le sentiment d'avoir enfin trouvé le chemin (Paris Match, 2012).» Precisamente en el capítulo *Vers l'universel* de su novela autobiográfica de 2004 *Qu'Allah bénisse la France*, llevada posteriormente al cine en 2014, nos explica que en esta visita, al estar en su presencia, sufrieron una especie de catarsis y fueron sumidos en un estado de amor. Siegfried Foster (2014) señalaba acertadamente, con motivo de la adaptación cinematográfica de la novela mencionada, su recorrido: «du slam à l'islam et du rap à la réalisation, tel est le chemin en zigzag pris par Abd al Malik». Diez años después de haber escrito su novela, el film revela también que fue precisamente el Islam quien le permitió amar a la République.

3. El flow en Abd al Malik

El propósito de esta aportación es centrarnos en el rap de Abd al Malik, nuestro autor, y su particular *flow* sumando un valor añadido con esa vertiginosa, fluida, chispeante y clara escansión en sus rimas. Pese a que no podríamos asegurar que exista armonía, entendida como el aspecto técnico que nos permitiría establecer los puntos de tensión y distensión, podríamos realizar un estudio a partir de los puntos vocales donde aparece un acento. Así pues, la observación y determinación de la acentuación en el rap del autor, nos lleva a establecer categorías basadas en los puntos en los que el artista incide o enfatiza su dicción.

Toute déclamation dans le rap est fondée sur des accents qui peuvent mettre en valeur les accents de la langue ou les reconfigurer. Le rappeur peut également choisir de les placer sur les deuxième et quatrième temps de la mesure généralement utilisée dans le rap (4/4), qui sont marqués par des samples de batterie (Jocono, 2004: 48).

Hemos seleccionado unos temas de diferentes etapas creativas por mostrar tanto su evolución como la diferente concepción del *flow*. Empezaremos con un tema de su primera etapa en New African Poets. Aunque muchos medios otorgan la creación a Régis de este grupo, la verdad es que no fue él sino que fueron su hermano Arnaud (conocido por Bilal) y su primo Aïssa. En 1994, consiguen publicar su primer maxi, *Trop beau pour être vrai* y en 1996 su primer álbum, *La racaille sort un disque*, del que hemos elegido el tema *Je viens des quartiers* para presentar en esta comunicación. Podemos observar aquí aspectos del contexto social que representan un motivo recurrente en sus canciones. El barrio-gueto constituido por los HLM de la banlieue de Neuhoef de Estrasburgo, casi en su totalidad habitado por negros y magrebíes, de la tercera generación de inmigración a Francia. Se erige pues como foco de creación artística tanto musical como plástica. Música rap, raï, grafiti, hip hop, break dance, adquieren importancia y crean un espacio cultural propio y activo. El fragmento nos revela lo que significa para esta juventud el barrio:

«Tu vois mec, c'est comme ça [...] moi je viens des quartiers et je ne l'oublierai jamais»
Maintenant tu vois ce que pense quelqu'un comme moi
Aucune opportunité, mon quartier est mon étai
Mon complexe est gros, ce n'est pas une info
Mais qu'est-ce qu'est urgent, à part ton argent
Voler est ici un trampoline
Le négro le plus nègre a vécu en HLM
Où le business circule comme le sang dans les veines

Vemos en estos versos, además de una descripción de la *Téci* o la *Cité*, un auto encasillamiento como *lascar* o *racaille*, denominándose así por ellos mismos. No niegan de dónde proceden sino que de alguna manera están justificando que su situación les viene dada por las circunstancias de pertenencia a ese gueto que encontramos en el estribillo de este tema: «Tu vois mec, c'est comme ça [...] moi je viens des quartiers et je ne l'oublierai jamais». Aun así, el desánimo, la carencia de objetivos, cierta apología del robo, la vivienda HLM que los estigmatiza, tráfico de drogas, no parecen ser óbice para el desarrollo de la creatividad en esta primera fase de Abd al Malik. Él mismo manifiesta en 2013, en un programa de

máxima audiencia dirigido por Michael Drucker, que a los 11 años ya había leído a Albert Camus. Respecto al *flow* de este primer fragmento podemos decir que se trata de un ritmo ciertamente pausado y que mantiene una cadencia de marcada estabilidad. A ello añadimos la alternancia de diferentes intervenciones comenzando por Abd al Malik, Aïssa, (su primo) Bilal (su hermano Arnaud) y los otros miembros de NAP, Karim, Mohammed y Mustapha.

Nos centramos a continuación en *Le face à face de coeurs* de 2004, su primer álbum como solista. Podemos afirmar que la exégesis del mismo está determinada por la aceptación del sufismo a partir de la influencia ejercida en él por el mencionado maestro Sidi Hamza. En una entrevista para *soufisme.org* en 2005, al ser preguntado por el título del álbum hace alusión al libro homónimo de Faouzi Skali, *Le face à face des cœurs: le soufisme aujourd'hui*, publicado por Éditions du Relié, de 2002, al que califica como una de las figuras que ha marcado su recorrido espiritual (Al Malik, 2014: 181). Al parecer, Abd al Malik descubre a este autor por uno de los miembros fundadores de NAP, Mohammad, que, como él, participó en una profunda búsqueda espiritual. Le propone la lectura de *Traces de lumière*, también de Skali: «ce petit livre solaire devait m'illuminer comme aucun autre auparavant [...] j'étais enthousiasmé par cette littérature soufie qui me bouleversait parfois au point de me faire pleurer» (Al Malik, 2014 :149). El capítulo *En chemin vers l'Autre* de su libro *Qu'Allah bénisse la France* comienza precisamente con los primeros versos que utiliza para su tema Ode à l'Amour: «Lors d'un soir d'ivresse spirituelle à la zawiya, au Maroc, Fabien et moi, rédigeâmes une 'Ode à l'Amour' que je décidai de faire précéder des quelques vers d'Ibn Arabi» (Al Malik, 2014: 179). De esta *Ode à l'amour* del álbum *Le face à face*, hemos seleccionado algunos fragmentos para su análisis y presentación aquí.

1. Il y eut temps où je faisais reproche à mon prochain
2. Si sa vie n'était pas proche de la mienne
3. Mais à présent mon cœur accueille toute forme
4. Il est une prairie pour les gazelles
5. Un cloître pour les moines
6. Un temple pour les idoles
7. Une Kaaba pour le pèlerin
8. Les tables de la Thora et le livre du Coran
9. Je professe la religion de l'amour et quelle que soit
10. La direction que prenne sa monture, cette religion est ma religion et ma foi
11. J'ai pu voir qu'le livre de ma vie n'était pas seulement composé d'encre et de lettres
12. Mon cœur devient blanc comme neige
13. Lorsque je goûte les saveurs du je t'aime
14. Dans ton jardin les fleurs sont multiples mais l'eau est unique
15. Laisse-moi me vêtir de ton amour comme d'une tunique
16. Laisse-moi égrainer le chapelet de mon cœur dans ton souvenir
17. Laisse-moi crier au monde le parfum de mon désir
18. Le ciment de la providence nous lie comme les briques du secret
19. J'étais cuivre tu m'as rendu or toi l'Alchimiste de mon cœur
20. Toi qui a su gommer mes erreurs
21. Tu m'as tendu la main un jour et depuis je suis riche
22. En vérité qui est le pauvre, qui est le riche ?
23. Je partirais paré des bijoux que tu m'as remis
24. N'est-ce-pas toi Sidi qui m'a rendu vivant dans cette vie (bis)

Entre los versos 1 al 10 encontramos la cita de Ibn Arabi de Murcia que mencionaba Al Malik. No hemos encontrado una traducción unánime para los tres primeros aunque muestran la misma idea. Por ejemplo, Ignaz Goldziher (2005: 142) traduce como «Il fut un temps où je blâmais mon prochain si sa religion n'était pas proche de la mienne.» Este mismo autor incide en los versos de Arabi y también cita a Djelal al-din: «c'est une erreur absolue de tourner autour de la Ka'ba; si la Ka'ba est privée de son parfum elle est une synagogue. Et si nous sentons dans la synagogue la parfum de l'union avec lui, elle est notre Ka'ba ». Observamos una alusión a diferentes creencias que pueden diferir pero que mantienen en común la búsqueda del amor.

El primer verso realmente nuevo lo encontramos a partir de: «J'ai pu voir qu'le livre de ma vie n'était pas seulement composé d'encre et de lettres» (verso 11) y finaliza con: «n'est-ce pas toi Sidi qui m'a rendu vivant dans cette vie» (verso 24). Podríamos definir esta letra como una especie de oración dadas las diferentes repeticiones con la misma estructura: «laisse-moi me vêtir, laisse-moi égrainer, laisse-moi crier au monde» (versos, 15, 16, 17), en forma anafórica o, «j'étais cuivre et tu m'as rendu or toi l'Alchimiste de mon cœur» (verso 19) utilizando aquí la hermosa metáfora de la purificación y la sublimación alquímica a través de la unión de los contrarios. Desde nuestro punto de vista, podrían ser consideradas como una letanía recurrente de agradecimiento a Sidi Hamza, que acaba con una alusión o invocación directa a él cerrando este fragmento (verso 24). Con motivo de la presentación de su último trabajo *Scarifications* de 2015 en los estudios Figaro, que constituye su quinto álbum en solitario, sorprende con la interpretación *a capella* de este tema, por lo tanto deducimos de gran importancia personal para él.

De Gibraltar, su segundo álbum en solitario de 2006, realizaremos brevemente el análisis del tema principal que lleva el mismo nombre. Encontramos un pasaje sin palabras, que corresponde al Estrecho. Es necesario volver a releer varias veces la canción para comprender la historia del joven marroquí que sale de su terrible situación en busca de sustento y felicidad hacia Europa.

Tabla 1. Gibraltar

Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui pleure un rêve qui prendra vie, une fois passé Gibraltar.	Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui n'est plus esclave, qui crie comme les braves, même la mort n'est plus entrave.
Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui se d'mande si l'histoire le retiendra comme celui qui portait le nom de cette montagne.	Il appelle au courage celles et ceux qui n'ont plus confiance, il dit : "ramons tous à la même cadence!
Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui meurt sa vie bête de "gangsta rappeur" mais ...	Dans le bar, y'a un pianiste et le piano est sur les genoux, le jeune noir tape des mains, hurle comme un fou.
Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune homme qui va naître, qui va être celui qu'les tours empêchaient d'être.	Fallait qu'elle sorte cette haine sourde qui le tenait en laisse, qui le démontait pièce par pièce.
Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui boit, dans ce bar où les espoirs se bousculent, une simple canette de Fanta.	Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune noir qui enfin voit la lune le pointer du doigt et le soleil le prendre dans ses bras. Maintenant il pleure de joie, souffle et se rassoit.
Il cherche comme un chien sans collier le foyer qu'il n'a en fait jamais eu, et se dit que p't-être, bientôt, il ne cherchera plus.	Désormais l'Amour seul, sur lui a des droits.
Et ça rit autour de lui, et ça pleure au fond de lui.	Sur le détroit de Gibraltar, un jeune noir prend ses valises, sort du piano bar et change ses quelques devises,
Faut rien dire et tout est dit, et soudain ... soudain il s'fait derviche tourneur,	Encore gros d'émotion il regarde derrière lui et embarque sur le bateau.
Il danse sur le bar, il danse, il n'a plus peur, enfin il hurle comme un fakir, de la vie devient disciple.	Il n'est pas réellement tard, le soleil est encore haut.
Sur le détroit de Gibraltar y'a un jeune noir qui prend vie, qui chante, dit enfin « je t'aime » à cette vie.	Du détroit de Gibraltar, un jeune noir vogue, vogue vers le Maroc tout proche.
Puis les autres le sentent, le suivent, ils veulent être or puisqu'ils sont cuivre.	Vogue vers ce Maroc qui fera de lui un homme ...
Comme ce soleil qui danse, ils veulent se gorger d'étoiles, et déchirer à leur tour cette peur qui les voile.	Sur le détroit de Gibraltar ... sur le détroit de Gibraltar
	Vogue, vogue vers le merveilleux royaume du Maroc,
	Sur le détroit de Gibraltar, vogue, vogue vers le merveilleux royaume du Maroc ...

Fuente: Jean-Claude Perrier (2010: 245-246)

Leyendo desde el principio el texto correspondiente a esta composición, se podría pensar en la lucha y el sufrimiento de la inmigración africana que intenta llegar a través de las ciudades españolas de Ceuta y Melilla, o cruzando el estrecho. Pero, casi llegando al final, Abd nos sorprende con un giro totalmente inesperado y otra posible interpretación del fragmento cuando nos dice: «Du détroit de Gibraltar, un jeune noir vogue, vogue vers le Maroc tout proche.» Quizá nos esté dando a entender que se produce con este joven el camino contrario, opuesto, por la decepción que le ha causado poder pertenecer a aquéllos que impiden sistemáticamente el paso hacia un mundo mejor al que todos deberíamos tener derecho. Aprovecharemos también la selección de este tema para indicar una de las características inherentes al rap: la utilización de *samples* o préstamos tomados de otras canciones o artistas, siendo en este caso el *obstinato* musical del tema *Sinnerman* de Nina Simone.

Abd al Malik, como estamos comprobando, no es un rapero cualquiera. Otra de sus características destacadas, que proporcionan un toque verdaderamente sorprendente y llamativo a sus canciones, es la utilización de, o bien fragmentos compuestos *ex profeso* para orquesta sinfónica (como es el caso de su conocida y emotiva *C'est du lourd*) o bien la utilización del piano con una función protagonista, no solo de acompañamiento. Un piano que adquiere pues una finalidad diegética formando parte de la misma narración. Para ello, Abd se ha rodeado de grandes maestros como Gérard Jouannest, creador del famoso tema *Ne me quitte pas*, que logró componer a partir de una melodía que Jacques Brel tenía en su cabeza y que no lograba desarrollar. Jouannest establece el nexo y propicia la admiración de Abd por Jacques Brel. De hecho en el ensayo sobre Brel titulado *L'éternel adolescent* de Serge Le Vaillant (2008) encontramos un prólogo de Jouannest y otro de Abd al Malik. Jouannest ha compuesto, además del *C'est du lourd* mencionado temas como *La Gravit e*, *Il se r eve debout* y *L'Alchimiste*, pertenecientes al  lbum Gibraltar.  l mismo propicia algunas actuaciones de Abd con su esposa Juliette Greco.

Conclusión

Queremos cerrar ya este breve recorrido y la aproximación al particular flow de nuestro rapero con la colaboración en sus producciones del gur  del techno Laurent Garnier. Junto a él realiza la banda sonora de la adaptación cinematográfica de su novela *Qu'Allah bénisse la France*. Realmente, desde nuestro punto de vista, la intervención de Laurent Garnier ha supuesto un verdadero giro en su carrera musical, otorgando a los temas una viveza y un nuevo tratamiento del *flow* que destaca por una textura musical basada en capas arpegiadas de diferentes acordes muy luminosos, lo que otorga una nueva vida a los recitados de Abd al Malik. Hace tan solo unos días la revista musical *les Inrocks*, con motivo de la presentación de este último álbum comentaba: «Si l'alliance du rap et de la techno étonne, cette collusion supersonique ne doit pourtant rien au hasard. Le rap et la techno sont nés à la même époque, dans les mêmes lieux, derrière les mêmes platines.»

Referencias bibliográficas

- AL MALIK, Abd (2014). *Qu'allah bénisse la france!*(troisième ed.). Paris: Albin Michel.
- BÉTHUNE, Christian (2004). *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck.
- CUAZ, Odile (2012). *L'été où... j'ai rencontré mon maître soufi par Abd al Malik*. <<http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/L-ete-ou-j-ai-rencontre-mon-maitre-soufi-par-Abd-al-Malik-156806>> [Consulta: 10 de abril de 2016] [personal].
- FOSTER, Siegfried (2014). «Qu'Allah bénisse la France, le rappeur Abd Al Malik se réalise». *Radio France Info, Afrique*, 2014 [En ligne] <<http://www.rfi.fr/afrique/20141210-allah-benisse-france-rappeur-abd-al-malik-realise-film>> [Consulta: 10 de abril 2016].
- GELU, Maryvonne (2015). Groupe de discussion. [Consulta: 19 de marzo de 2015] [personal].
- GOLDZIEHER, Ignaz (2005). *Le dogme et la loi dans l'islam: histoire du développement dogmatique et juridique de la religion musulmane*. Paris:  ditions de l'éclat.
- JACONO, Jean-Marie (2004). «Ce que révèle l'analyse musicale du rap: l'exemple de "Je danse le mia" d'IAM». *Volume*, 3(2), pp. 43-53.

- LAPASSADE, George & ROUSSELOT, Philippe. (1998). *Le rap ou la fureur de dire: Essai* (sixième ed.). Paris: Éditions Loris Talmart.
- LE VAILLANT, Serge (2008). *L'éternel adolescent*. Paris: Éditions Textuel.
- LES INROCKS. *Abd al Malik revient avec la rage au ventre sur «Scarifications»*. <<http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/abd-al-malik-scarifications/>> [Consulta: 12 de abril de 2016] [personal].
- MARC, Isabelle (2007). «La voix rap», *Littemu* [En ligne], Rencontres Sainte-Cécile, 2007, Contributions, mis à jour le: 25/06/2008, <<http://publications.univ-provence.fr/littemu/index176.html>> [Consulta: 12 de abril de 2016].
- MILON, Alain (2004). «Pourquoi le rappeur chante ? Le rap comme expression de la relégation urbaine», en *Cités3* (n° 19) p. 71-80. <<http://www.cairn.info/revue-cites-2004-3-page-71.htm>> [Consulta: 12 de abril de 2016].
- PERRIER, Jean-Claude. (2010). *Le rap français: dix ans après; anthologie*. Paris: Éditions de la Table Ronde, coll. «La petite Vermillon».
- SHUSTERMAN, Richard. (2002). *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books, coll. «Idea Universitaria».
- SOUFISME.ORG. *Un rap d'amour à écouter avec le cœur. Interview de Abd al Malik chanteur du groupe NAP*. <<http://www.soufisme.org/2.0/artsculture/litterature/rap-damour-a-ecouter-coeur/>> [Consulta: 17 de abril de 2016] [personal]
- URBAN DICTIONARY. *Flow*. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Flow>> [Consulta: 17 de abril de 2016]

DIDÁCTICA – TIC

Trilingüismo escolar en edades tempranas

Asensio Ferreiro, M^a Dolores

Universidad Complutense de Madrid, maasen01@ucm.es

Resumen

Existe un amplio reconocimiento de la necesidad de conocer al menos una lengua extranjera internacional, pero hoy esta realidad ha quedado obsoleta. Léonard Orban, antiguo Comisario Europeo por el Multilingüismo (2007), afirmaba ya hace tiempo: «Con el inglés ya no basta». Cada vez es más habitual encontrarnos con sistemas educativos en los que se coexisten al menos dos lenguas en el currículo escolar (Cenoz y Jessner, 2000; Lasagabaster, 1998a). Las investigaciones sobre el aprendizaje de una L3, cuentan con un limitado número de estudios, pero han demostrado que el estudio de tres lenguas en contacto se ha convertido en un campo de investigación por sí mismo (Cenoz, Huifesen y Jessner, 2001). Casi el 40% de la población española reside en comunidades con dos lenguas oficiales, pluralidad lingüística que trae consigo la implementación de políticas dirigidas a la defensa de las lenguas vernáculas. (Siguán, 1992) Éste es el caso de la CAV donde euskera, castellano e inglés conviven desde la temprana edad de los 4 años, generándose así un contexto educativo de trilingüismo escolar. A la luz del modelo vasco diseñamos un protocolo de actuación para implementar un modelo trilingüe de enseñanza precoz y dar respuesta a cuestiones como ¿El aprendizaje temprano del inglés afecta negativamente al normal desarrollo de las otras dos lenguas? ¿El factor edad influye? (Singleton, 1989, White y Genesee, 1996), ¿Qué condicionantes deberían darse para alcanzar un verdadero entorno de plurilingüismo escolar temprano? (Duverger, 1997) ¿El nivel de L1 es indicador fiable del nivel de desarrollo de L2 y L3?(Cummins, 2009) ¿La lectura bilingüe, es factor esencial para adquirir la competencia escrita en L3? (Bild y Swain, 1989) ¿Qué mecanismos neurocognitivos utiliza el aprendiente multilingüe? (BCBL, 2008) ¿Las parcelas creativas del individuo, contribuyen de manera mucho más eficaz que la enseñanza tradicional a potenciar el aprendizaje de lenguas extranjeras? Abordaremos por tanto nuestra investigación desde una triple perspectiva, imbricando tres áreas interdisciplinarias, la lingüística, la neurociencia y la didáctica.

Palabras clave: trilingüismo; competencia lingüística; inmersión escolar temprana; contextos monolingües.

Résumé

La nécessité de connaître au moins une langue étrangère internationale est totalement reconnue, mais aujourd'hui cette réalité est obsolète. Léonard Orban, ancien Commissaire Européen du Multilinguisme (2007), affirmait il y a longtemps : « Avec l'anglais ce n'est pas suffisant ». Il est habituel de trouver des systèmes éducatifs où cohabitent au moins deux langues dans le programme scolaire (Cenoz et Jessner, 2000 ; Lasagabaster, 1998a). Les recherches sur l'apprentissage d'une troisième langue sont peu nombreuses, mais ont démontré que l'étude de trois langues ensemble s'est transformée en champ d'investigation pour lui-même (Cenoz, Huifesen et Jessner, 2001). Quasiment 40 % de la population espagnole vit dans des régions avec deux langues officielles, pluralité linguistique de laquelle découle la mise en œuvre de politiques dirigées à la défense de langues vernaculaires. (Siguán, 1992). C'est le cas de la CAV où l'euskera, le castillan et l'anglais coexistent depuis l'âge de quatre ans, générant un contexte éducatif de trilinguisme scolaire. A la lumière du modèle basque se dessine un protocole d'actuation pour implanter un modèle trilingue d'enseignement précoce et donner des réponses à certaines questions, telles que : l'apprentissage précoce de l'anglais affecte-t-il négativement le développement normal des deux langues ? Le facteur de l'âge influe-t-il ? (Singleton, 1989, White et Genesee, 1996) ; Quelles contraintes devraient se mettre en place pour atteindre un véritable entourage de plurilinguisme scolaire ? (Duverger, 1997) ; Le niveau de L1 est-il un indicateur fiable du niveau de

développement des L2 et L3 ? (Cummins, 2009) ; La lecture bilingue est-elle un facteur essentiel pour acquérir une compétence rédactionnelle en L3 ? (Bild et Swain, 1989); Quels mécanismes neurocognitifs sont utilisés par l'apprentissage multilingue ? (BCBL, 2008) ; Les parcelles créatives de l'individu contribuent-elles de manière beaucoup plus efficace que l'enseignement traditionnel à améliorer l'apprentissage de langues étrangères ? Nous aborderons dès lors notre investigation selon une triple perspective, en imbriquant trois domaines interdisciplinaires, la linguistique, la neuroscience et la didactique.

Mots clés: trilinguisme; compétence linguistique; immersion scolaire précoce; contextes monolingues.

Abstract

There is a wide recognition of the need to be fluent at least in one foreign international language, but nowadays this fact has become out-dated. Léonard Orban, former European Commissioner for Multilingualism (2007), stated already some time ago: «English isn't enough». It is increasingly habitual to find education systems in which at least two languages co-exist in the academic curriculum (Cenoz and Jessner, 200; Lasabaster, 1998a). Researches on the learning of a 3L are quite limited, but have demonstrated that the simultaneous study of three languages has become a research field itself (Cenoz, Huijfen and Jessner, 2001). Almost 40% of the Spanish population reside in regions with two official languages. This multiplicity of languages leads to the implementation of policies aimed at protecting vernaculars (Siguán, 1992). This is the case of the Basque region where euskera, Spanish and English coexist since the early age of 4 years, thus generating an educational context of trilingual school. On the basis of the basque model, we have designed an action protocol for the implementation of a model of early trilingual education, thus giving response to questions such as: Does the early learning of English impact negatively on the normal development of the other two languages? Does the age factor have an influence? (Singleton, 1989, White and Genesee, 1996); What conditions should be present for reaching a true environment of early multilingual education? (Duverger, 1997); Is the level of the 1L indicative of the level of development of 2L and 3L? (Cummins, 2009) Is bilingual reading an essential factor for reaching the writing competency in 3L? (Bild and Swain, 1989); What neurocognitive mechanism are used by the multilingual learner? (BCBL, 2008); Do the creative parts of the individual contribute to strengthen the learning of foreign languages more efficiently than traditional teaching? We will therefore deal with our research from a threefold perspective, overlapping three disciplinary areas: linguistics, neuroscience and didactics.

Keywords: trilingualism, language skills, early school immersion; monolingual contexts.

Introducción

Sabemos que las lenguas tienen una importancia crucial en la coyuntura mundial actual. El aprendizaje de una LE ocupa un lugar básico en el currículo escolar de cualquier sociedad y, nadie duda de que el inglés monopoliza el escenario educativo a nivel mundial. Sin embargo, ya en 2007 el antiguo Comisario Europeo por el Multilingüismo, Léonard Orban afirmaba: «Con el inglés ya no basta».

Dominar una segunda LE se está convirtiendo en un valor diferencial para acceder al mercado laboral. Países como Francia o Alemania ocupan los primeros puestos como L2 en el currículo escolar, por detrás del inglés, la lengua franca internacional por excelencia desde la 2ª Guerra Mundial. El resultado es que, cada vez es más habitual encontrar sistemas educativos en los que se produce la presencia de al menos dos, y en un porcentaje cada vez mayor de tres o más, LE coexistiendo en el currículo escolar (Cenoz y Jessner, 2000; Lasagabaster, 1998).

Una Recomendación de la CE en 1995 establecía como objetivo que todo ciudadano europeo, al finalizar la escolarización obligatoria fuera capaz de expresarse al menos en dos LE además de la materna. El Libro Blanco sobre la Educación y la Juventud de la CE recomienda que el aprendizaje de la LE comience a nivel preescolar y se convierta en idioma de enseñanza de determinadas asignaturas en Secundaria. En las Conclusiones del Consejo Europeo de

Barcelona de 2002 se solicitan acciones «para mejorar el dominio de las competencias básicas, en particular, mediante la enseñanza de al menos dos lenguas extranjeras desde una edad muy temprana».

España es el tercer país¹ de la UE -sólo superado por Hungría y Bulgaria- con menor número de adultos entre 25 y 64 años que declaran hablar al menos una LE. Un estudio de la CE de 2006² señala que España es uno de los países de la UE que más posibilidades de exportación desaprovecha por el déficit de formación en idiomas. ¿Por qué en España estamos tan alejados de dichas recomendaciones?

La presencia de tres lenguas en el currículo escolar está pasando a ser algo muy habitual en muchas partes del planeta hasta el punto de que el trilingüismo y la enseñanza trilingüe se está convirtiendo en un campo de investigación propio dentro de los estudios de adquisición de segundas lenguas (Lasagabaster, 2004). Pero encontrar modelos educativos que incorporen la enseñanza de la L3 en edades tempranas no es tarea fácil. Casi todos los países introducen la L3 en edades medias o tardías dentro del marco escolar. Nuestro campo de investigación se reduce por tanto considerablemente. Debemos recurrir a comunidades tradicionalmente bilingües, donde el deseo de mantener y fomentar la lengua minoritaria convive no solo con la lengua mayoritaria sino con la fuerte presión que ejerce el inglés ante la creciente internacionalización que vivimos a nivel mundial.

Nuestra investigación apuesta por dar un paso más introduciendo las dos LE en regiones tradicionalmente monolingües como la CAM en etapas escolares tempranas. En este artículo analizaremos algunos de los escenarios donde ya existe una enseñanza trilingüe precoz, haciendo un recorrido por distintos panoramas lingüísticos, científicos, legales y estadísticos que nos proporcionarán los datos necesarios para argumentar nuestra tesis. Durante el curso escolar 2016-17 realizaremos un estudio de campo en un centro educativo bilingüe francés-español estudiando los distintos factores que intervienen al coexistir las tres lenguas y cómo evoluciona cada una de ellas en contacto con las otras dos.

1. Antecedentes

La investigación del multilingüismo se ha considerado tradicionalmente como una mera variación del bilingüismo y se categorizaba bajo la denominación genérica de ASL³ (Cenoz y Genesee, 1998). Es indiscutible que para entender lo que una enseñanza trilingüe supone hay que comprender antes cuáles han sido los procesos por los que ha pasado la EB. Las primeras investigaciones (Saer, 1922; Goodenough, 1926; Thomson, 1952) sugerían que el bilingüismo tenía efectos cognitivos negativos pero estudios posteriores demuestran los beneficios cognitivos del bilingüismo y su capacidad para mejorar la conciencia metalingüística (Peal y Lambert, 1962), favorece el proceso de adquisición de una L3 (Bild y Swain, 1989; Cenoz y Valencia, 1994; Thomas, 1988; Klein, 1995) y nos prepara para el aprendizaje de una L3 (Larsen-Freeman 1980).

Aproximadamente un 30% de las lenguas del mundo están presentes en África. Le siguen Latinoamérica, Oceanía y Asia. Sin embargo, es en Norteamérica y Europa donde hemos encontrado los contextos que se ajustan a nuestro estudio pues aquí han confluído las circunstancias sociopolíticas, culturales y económicas que han propiciado la aparición de escenarios de trilingüismo temprano en contextos formales.

En Canadá, la provincia de Québec cuenta con dos lenguas internacionales poderosas, inglés y francés, cooficiales, que comparten currículo con un número importante de minorías lingüísticas a lo largo y ancho del país⁴ (Lasagabaster, 2004).

En Europa, las lenguas regionales minoritarias han vuelto a recibir un creciente apoyo⁵ a lo largo de las tres últimas décadas. Esto se debe en parte a que sean enseñadas en las escuelas. Sin embargo, amalgama una gran variedad de

¹ Eurostat 2016.

² «Effects on the European economy of shortages of foreign language skills in Enterprise».

³ ASL: additive and subtractive Language. Designa cualquier lengua aprendida/adquirida después de la L1.

⁴ http://www.revistaeducacion.mepsyd.es/re337/re337_19.pdf.

⁵ Resolución de la CE de 14 de febrero de 2002. «Todas las lenguas europeas poseen desde un punto de vista cultural el mismo valor y dignidad y son parte integrante de la cultura y la civilización europeas».

comunidades bilingües con lenguas minoritarias como el frisio, el bretón, el sardo o el euskera que conviven además de con una lengua mayoritaria con el inglés como L3.

Holanda cuenta con una provincia bilingüe, Frisia, donde se habla tanto holandés como la lengua minoritaria local, el frisio⁶, y donde todas las escuelas primarias⁷ tienen la obligación legal de impartir holandés, frisio e inglés. Los resultados obtenidos tras la implementación de programas trilingües demuestran que los enfoques bilingües no perjudican al normal desarrollo de la lengua mayoritaria y ejercen efectos positivos para la lengua minoritaria (Van Ruijven y Ytsma, 2008).

En España la presencia de tres lenguas en el currículo se circunscribe básicamente a las CCAA con lengua propia, ya que a la cooficialidad del español y de la lengua minoritaria correspondiente, se añade cada vez más la temprana presencia del inglés (Lasagabaster, 2004). Los estudios que se han ocupado de la adquisición de una L3 en Cataluña, País Vasco o Comunidad Valenciana son escasos y no tenemos constancia de estudio alguno en Galicia.

Nos centraremos en el modelo vasco pues es en la CAV y en Navarra, donde por iniciativa de la Federación de Ikastolas en el curso 1991-92 comienza la introducción temprana del inglés L3 desde educación infantil, y hoy en día está implantada desde los 4 años en la mayoría de los centros de la CAV. Proyectos, experiencias de inmersión trilingües y políticas orientadas a su consecución han propiciado en esta región un número considerable de estudios e investigaciones en terceras lenguas y trilingüismo escolar claves para desarrollar nuestra propuesta.

2. Metodología: a la luz del modelo vasco

El fenómeno vivido en esta región representa hoy el punto de partida de numerosos estudios de trilingüismo escolar temprano. El euskera ha sufrido un proceso de regresión desde hace siglos perdiendo terreno hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XX. De ser una lengua que en la Edad Media se hablaba desde Aquitania hasta Aragón y Burgos, se limitó a la CAV y norte de Navarra. La falta de apoyo de las élites vascas, de tradición literaria, el desprestigio social y administrativo y la prohibición sistemática provocaron ese declive (Exteberria, 2002). Actualmente su revitalización se debe en parte a que sea enseñada en las escuelas (Cenoz y Gorter, 2011).

Su evolución (Tabla 1) ha sido enorme en términos de uso e impartición de lenguas en contextos formales y naturales y ha cambiado el panorama lingüístico no solo de la CAV, sino de la sociedad internacional (Lasagabaster, 2003).

- Euskera prohibido. (1936-1960). El régimen fue especialmente duro con el euskera como lo demuestran la gran cantidad de iniciativas tendentes a eliminar cualquier rastro de la lengua vasca en la educación, administración, vida religiosa, medios de comunicación y cultura (Exteberria, 2002).
- Euskera tolerado. (1960-1976). En las ikastolas se impartían programas de escolarización con un único modelo 100% en euskera, con alumnos de todos los orígenes lingüísticos pero mayoritariamente de habla familiar vasca. Opuestas al régimen, utilizaban la lengua y la cultura vasca de forma clandestina, sin permisos, sin textos, sin instalaciones adecuadas....
- Euskera reconocido y legislado. (1976-1982). Con la democracia, comienza la recuperación de la lengua y cultura vasca dejando de ser monopolio de las ikastolas expandiéndose a las escuelas públicas y privadas. La, Se produce una reestructuración del modelo único en varios modelos diferenciados y de intensidad creciente en el empleo del euskera (Exteberria, 2002). Además de este reconocimiento social, el euskera alcanza a un plano superior siendo incluido en la legislación nacional⁸ y autonómica⁹, convirtiéndose en lengua oficial de la CAV.

⁶ Frisio o frisón: oficialmente reconocida como la segunda lengua del país aunque el apoyo estatal a la misma se puede calificar de moderado. Desde 1980 es asignatura obligatoria en la educación primaria.

⁷ La escuela primaria en Holanda abarca desde los 4 a los 12 años de edad.

⁸ Constitución Española. 1978. Art. 3. El castellano es la lengua española oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas comunidades autónomas de acuerdo con sus estatutos. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección. Art.148 «Las comunidades autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias: (...) el fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la comunidad autónoma.»

- Euskara legislado y enseñado.(1983-91) La eclosión de la EB aparece con los primeros programas de inmersión en el PV apoyados por el Decreto de Bilingüismo¹⁰ del 79. En los años 80 el euskara se convierte en lengua oficial en la Enseñanza, con el Decreto 138/1983¹¹. Se ordena el uso de las lenguas oficiales conforme a 4 modelos, A, B, D y X¹² (Tabla 2) La tendencia ha sido clara. El modelo D se ha impuesto dejando obsoleto el que partía como favorito, el A. (Tabla 3)
- Trilingüismo escolar euskara-castellano-inglés. (1991-act.) Por iniciativa de la Confederación de Ikastolas comienza la enseñanza precoz del inglés (desde los 4 años) en varios centros de la CAV. Con el proyecto ELEANITZ pretendían responder al reto propuesto en el 4º objetivo del Libro Blanco sobre la Educación y la Juventud de la CE, hablar tres lenguas comunitarias, al mismo tiempo que posicionaban el euskara como lengua dominante en el espacio escolar.

Este proyecto propone iniciar la enseñanza del inglés a los 4 años y continuar hasta los 16, creando el material y los instrumentos necesarios, así como la formación y asesoramiento del profesorado y evaluación de los resultados.

La experiencia parece avalar que los resultados han sido satisfactorios. La metodología empleada con este programa de aprendizaje precoz de la lengua inglesa se apoya en la lectura de cuentos en inglés y en actividades de tipo lúdico que se llevan a cabo cuatro veces por semana, con unas sesiones de treinta minutos cada una. A medida que va aumentando el nivel de los cursos, las sesiones van también incrementándose en su duración y va integrándose más en el aprendizaje de otras materias, convirtiéndose la lengua inglesa en lengua vehicular para el aprendizaje de la Música, Plástica, Medio Ambiente, Ciencias Sociales, etc.

Este primer ensayo encontró eco en la Administración Educativa del Gobierno vasco y se extendió a otros centros públicos. Ha recibido el premio Sello Europeo 1998, por la calidad y la innovación del programa aplicado para la enseñanza del inglés (Etxeberria, 2002).

Otros como, ANIZPE¹³ 1996, IRALE¹⁴ 1998, INEBI-BHINEBI¹⁵, o MET¹⁶ 2010, le han seguido, contribuyendo así a que esta apuesta por un trilingüismo adecuado sea sostenible y de calidad. Los colegios COAS¹⁷ de Bizkaia y Guipuzcoa son pioneros en implantar este modelo en el PV y en La Rioja donde se imparte desde los 2 años la mitad de la jornada en euskara y en inglés y desde los 4 las tres lenguas en paridad de horas lectivas. Ha sido reconocido por parte del Departamento de Educación del Gobierno Vasco como Proyecto de Innovación Singular en el año 2000.

⁹ Estatuto de Autonomía del País Vasco. 1979. Art. 6. El euskara, lengua propia del pueblo vasco, tendrá como el castellano, carácter de lengua oficial en Euskadi, y todos sus habitantes tienen el derecho a conocer y usar ambas lenguas. La Ley Básica de Normalización del uso del Euskara de 1982 regula el uso de las lenguas oficiales en la enseñanza no universitaria.

¹⁰ Real Decreto 1049/1979, de 20 de abril, por el que se regula la incorporación de la lengua vasca al sistema de enseñanza en el País Vasco.

¹¹ Regula el Uso de las Lenguas Oficiales en la Enseñanza no Universitaria en el País Vasco. Se establecen pautas y criterios para hacer que la lengua vasca y castellana sean materias obligatorias en todos los niveles de primaria y secundaria.

¹² Los modelos son elegidos por los padres y se trabajan las dos lenguas de forma vehicular en la escuela desde Educación Infantil. Se fijan los requisitos mínimos que debe cumplir el profesorado de lengua vasca y sus vías de reciclaje.

¹³ Programa de Plurilingüismo puesto en marcha por la Dirección de Renovación Pedagógica del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del gobierno para desarrollar la experiencia del plurilingüismo en 25 centros de la CAPV). Se lleva a cabo de forma experimental y cuenta con una asesoría, formación del profesorado, con apoyos económicos y otros medios. Además existen aproximadamente otros 125 colegios que están realizando, por su cuenta, algún tipo de experiencia o iniciativas en el campo del aprendizaje temprano del inglés.

¹⁴ El objetivo de este programa es la euskaldunización y alfabetización de profesores-as que ejercen la docencia en centros escolares y la del personal de Educación Especial de la CAV. En los años 60-70 no se dispone de muchos datos respecto a la cualificación lingüística del profesorado pero un estudio de 1979 que (Siadeco, 1979) analiza el curso 76/77 en los centros públicos de la CAPV y Navarra en preescolar y primaria, confirma que solo un 4% conocía el euskera. El mismo autor en otro estudio el año anterior confirma que solo un 4.6% de los 8284 profesores existentes sabía euskera. Años 80: a partir de estas fechas el proceso de formación ha ido muy rápido. Así en el curso 85/86 el porcentaje de profesores con el título de EGA, que les acredita para impartir clases en euskera, ha pasado a ser del 32%. Años 90: en el curso 97/98 era el 60% según Zalvide, 1998. Año 2000: un 70%. Poder llegar a estos resultados en tan solo 20 años ha sido gracias a dos medidas: 1.Reclutamiento de nuevos profesores exclusivamente bilingües 2.Programa de reciclaje del profesorado en lengua vasca.

¹⁵ Programa para la impartición de contenidos curriculares de otras áreas dentro del área de Lengua Inglesa.

¹⁶ Marco de Educación Trilingüe: amplía sustancialmente la competencia lingüística del alumnado. Así, el sistema educativo vasco apuesta por la consolidación del conocimiento y uso escolar y social del euskara y del castellano y por la incorporación de un idioma extranjero.

¹⁷ <http://www.gecoas.com/es.html>.

Dentro del proyecto Language Rich Europe¹⁸ se ha realizado una investigación en 2011 para medir el nivel de multilingüismo en la CAPV y una de las conclusiones principales muestra un perfil multilingüe alto en primaria y secundaria, y una alta competencia en las 3 lenguas al final de su escolarización. Lo que indica que la introducción temprana de dos LE resulta altamente beneficiosa.

Tabla 1. Evolución del euskara

FECHA	EUSKARA	SITUACIÓN LINGÜÍSTICA	DESCRIPCIÓN	LEGISLACIÓN
1931	PROHIBIDO	MONOLINGÜISMO CASTELLANO	Desde la Guerra Civil hasta los años 60.	
1960	TOLERADO	MONOLINGÜISMO EUSKARA	Monopolio de las Ikastolas. Modelo único.	
1976	LEGISLADO/ RECONOCIDO	BILINGÜISMO EUSK-CAST	EXPANSIÓN DE LA LENGUA VASCA. Euskara lengua oficial en la CAV.	1978 CE* 1979 EAPV 1979 Decreto Bilingüismo 1982 LNE
1983			ECLOSIÓN DE LA EDUCACIÓN BILINGÜE. EUSKARA lengua oficial en la enseñanza.	1983 Decreto 138/1983 (4 modelos) 1990 LOGSE
1991-2016	LEGISLADO/ ENSEÑADO	TRILINGÜISMO EUSK-CAST-INGLÉS	PRIMEROS PASOS DEL TRILINGÜISMO.	1991 Proyecto ELEANITZ 1992 DDCGV 1993 LEPV 1995 Recomendación Comisión Europea 2010 Protocolo actuación MET

Fuente: propia

Tabla 2. Modelos lingüísticos

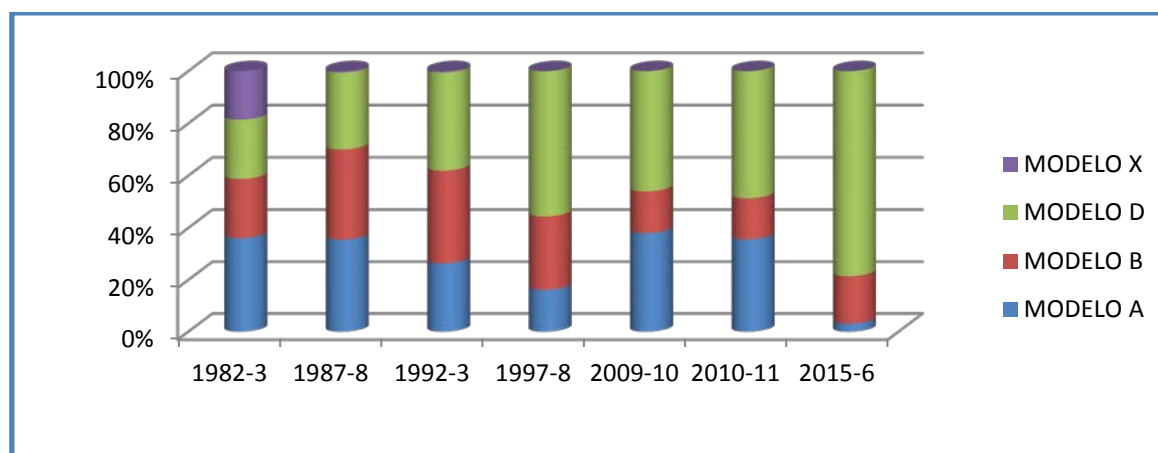
MODELO A	L1 (LM) castellano. Una asignatura de lengua y literatura vasca (1h/día). Todas las asignaturas en castellano.
MODELO B	L1 (LM) castellano. Mitad castellano mitad asignaturas euskera.
MODELO D	L1 (LM) euskera/castellano. Una asignatura de lengua y literatura española (1h/día). Todas las asignaturas en euskera.
MODELO X ¹⁹	Solo castellano

Fuente: propia

¹⁸ Proyecto desarrollado por la fundación British Council en 18 países europeos.

¹⁹ En euskara no existe la letra C por tanto se pasa del modelo B al D.

Tabla 3. Alumnos matriculados en EI en los distintos modelos



Fuente: Eustat.

3. Resultados

Tabla 4. Principales investigaciones en multilingüismo escolar según factores analizados

FACTOR	INVESTIGACIÓN	RESULTADOS
Comienzo temprano enseñanza del inglés.	Federación de Ikastolas para evaluar proyecto multilingüismo temprano 1992. Garagorri, 2002.	No conlleva efectos negativos ni con el euskera ni con el castellano en cuanto a desarrollo cognitivo y competencia en las 2 lenguas.
	Tesis doctoral Egiguren, 2006.	No perjudica el grado de competencia en euskera y en castellano, sino que favorece el desarrollo de la competencia escrita en esas lenguas.
	Lasagabaster, 2003.	No afecta negativamente a las actitudes hacia la lengua minoritaria, el euskera, sino que mejora la percepción que los alumnos tenían sobre su competencia en L3, inglés.
Edad	Lasagabaster y Doiz, 2003.	A mayor edad estadio cognitivo más avanzado por tanto mayor destreza comunicativa en producción de textos escritos en general.
	Snow y Hoefnagel-Höle, 1977. Contextos naturales	Aunque los niños mayores obtienen mejores resultados en las primeras etapas de adquisición de L2, los más pequeños acaban alcanzando y superando a los mayores.
	Burstall et al, 1974; Ekstrand, 1976; Oller y Nagato, 1974. Contextos formales	No existen diferencias entre niños que han comenzado a adquirir la L2 a distintas edades. Los niños con menos años de instrucción alcanzan muy pronto el nivel de aquellos con más años de instrucción.
	García Lecumberri y Gallardo, 2003.	A mayor edad mejor adquisición de la pronunciación.
	Ruiz de Zarbe, 2002.	A mayor edad mejor adquisición de aspectos morfosintácticos
	García Mayo, 2003.	A mayor edad mejores resultados en pruebas de juicios de gramaticalidad.
	Garagorri, 2002.	Se comparan dos grupos de la misma edad pero un grupo empezó a una edad más temprana su exposición al inglés que el otro. Ese primer grupo supera en un 25% al segundo y sobre todo en PO y PE.
	Doiz y Lasagabaster y Ruiz de Zarobe, 2004.	Se comparan dos grupos de la misma edad pero que habían empezado a distinta edad la exposición al inglés. Ambos confirman que el grupo que se inició antes obtiene mejores

	Egiguren, 2006.	resultados en PE. Se analiza efecto de la presencia temprana del inglés en un grupo que comienza a los 4 y en otro a los 8 pero que además recibe Arte en inglés 2h/semana. Un año y medio después los dos grupos tienen el mismo nivel.
Enseñanza de contenidos	Federación Ikastolas, 2003.	Uso del inglés para Ciencias Sociales. Se realiza una prueba en euskera a quienes habían cursado esa asignatura en inglés. Sus conocimientos resultaron ser mejores que los que habían cursado esa asignatura en euskera. Se produce una transferencia positiva de conocimientos de una lengua a otra.
	Cenoz, 1998. Uso del inglés en un centro de modelo D. Azumendi, 2007 realizado por IVEI.	Uso del inglés como lengua vehicular ejerce influencia positiva en la competencia del inglés y no produce efecto negativo en el normal desarrollo del euskera y del castellano. No produce efectos negativos en las otras dos lenguas ni en la adquisición de conocimientos, son los mismos o mejores. Uso del inglés como lengua vehicular mejora significativamente su competencia en LE frente a los que solo la estudian como asignatura y muestran equivalentes conocimientos a los grupos de control que lo hacen en una de las otras dos lenguas.
Desarrollo lingüístico y cognitivo	Cenoz y Genesee, 1998.	La adquisición de más de dos lenguas es posible y no presenta problemas en el desarrollo cognitivo y lingüístico.
	Cenoz y Lindsay, 1994; Cenoz, 1997.	Después de 3 años de instrucción en inglés los resultados indican que no existen diferencias en el nivel de competencia en euskera y castellano, incluso se observaron ventajas con respecto al euskera.
Influencia del bilingüismo	Tesis doctoral Cenoz, 1991.	El bilingüismo es un elemento relevante en la adquisición del inglés L3 y se presenta como una variable significativa en todas las dimensiones del rendimiento en inglés (pruebas con las 4 destrezas lingüísticas y un test de gramática y vocabulario)
	Safont, 2000.	Los bilingües alcanzaron mayores puntuaciones en las pruebas de lengua inglesa que los monolingües.
	Safont, 2003.	Los bilingües superan a los monolingües en competencia pragmática.
	Tesis Doctoral Lasagabaster, 1998a y 2000.	Sólo los alumnos que se aproximaban a un bilingüismo equilibrado disfrutaban de ventajas al estudiar inglés L3.
	Genesee, 1987; Harley, 1986.	A pesar de contar con menor exposición, 2 años, los resultados por inmersión tardía se aproximan a los de la inmersión temprana con mayor exposición.
	Thomas, 1988; Bild y Swain, 1989; Cenoz, 1993; Lasagabaster, 1997.	El bilingüismo tiene una influencia positiva en la adquisición plurilingüe.
	Tesis Doctoral Sagasta, 2001.	El grado de bilingüismo ejerce un efecto significativo en la producción escrita de la L3.
Actitudes hacia el plurilingüismo	Cenoz y Lindsay, 1994; Cenoz, 1996.	Padres, profesores, tutores, directores y niños valoran positivamente el aprendizaje de la L3 inglés.
Confusión entre lenguas	Cenoz, 1998b.	No existe mayor confusión entre las 3 lenguas cuando la L3 se introduce a los 4 o a los 8. Ambos grupos presentan el mismo porcentaje de utilización de términos en euskera y en castellano.
Competencia lingüística en L3	Genesee, 1994. Programas de doble inmersión en hebreo y francés con inglés como L1.	No se apreciaron diferencias en las L2 y L3. La doble inmersión tardía puntúa más bajo en las pruebas de francés y de hebreo que la doble inmersión temprana.

Bild y Swain, 1989.
L1 italiano, L2 y L3 francés-inglés.

Los alumnos con inmersión trilingüe superaron a los de los programas bilingües en las pruebas orales y escritas.

Swain y Lapkin, 1991.
Se compararon 4 grupos:
L1-L2
L1 (oral)-L2-L3
L1 (casi todo oral)-L2-L3
L1(oral y escrito)-L2-L3

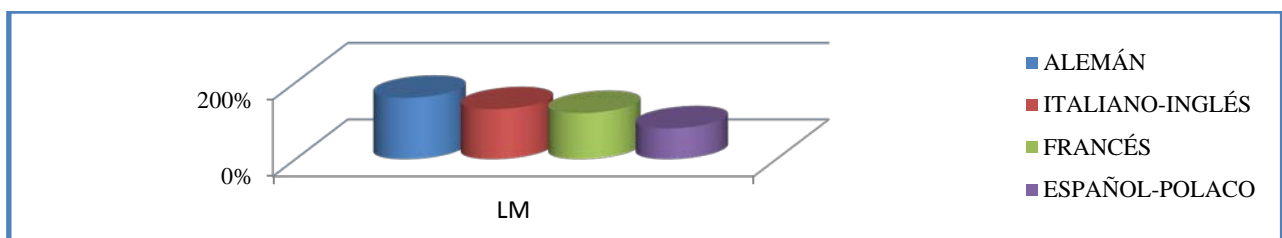
Diferencias significativamente superiores a favor del grupo 4 en pruebas de francés tanto escritas como orales. No se observan diferencias entre los alumnos cuya L1 era una lengua romance y los que no, con lo cual la proximidad tipológica de las lenguas no afecta.

Taylor, 1992.
L1 habla cantonera
L2-L3 francés-inglés

Adaptación de la alumna muy positiva en todos los aspectos.
Destacable el uso de lenguaje corporal y entonación para el progreso en el programa de inmersión.

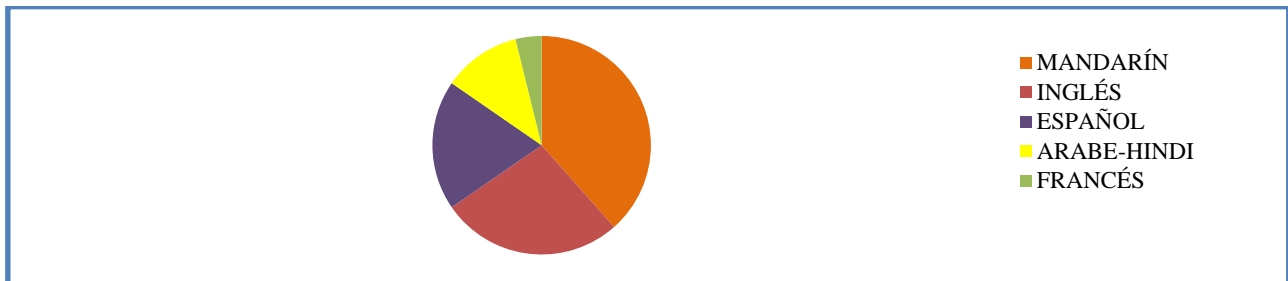
Fuente: propia.

Tabla 5. LM más habladas por los Europeos



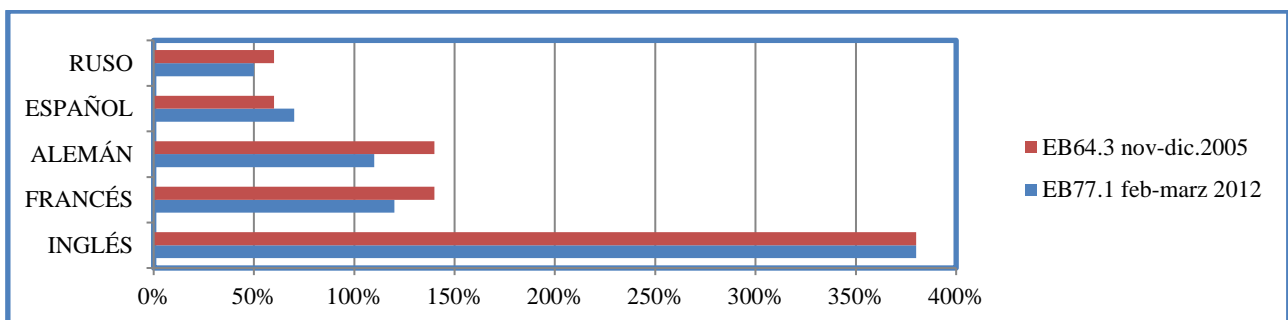
Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas»

Tabla 6. LM más habladas en el mundo



Fuente: OIF 2015. <http://www.francophonie.org/>

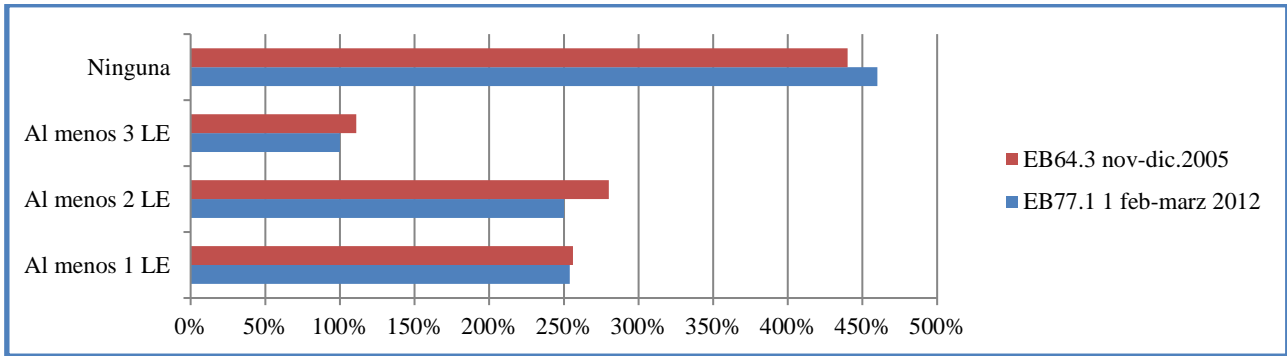
Tabla 7. LE más habladas por los Europeos



Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas»

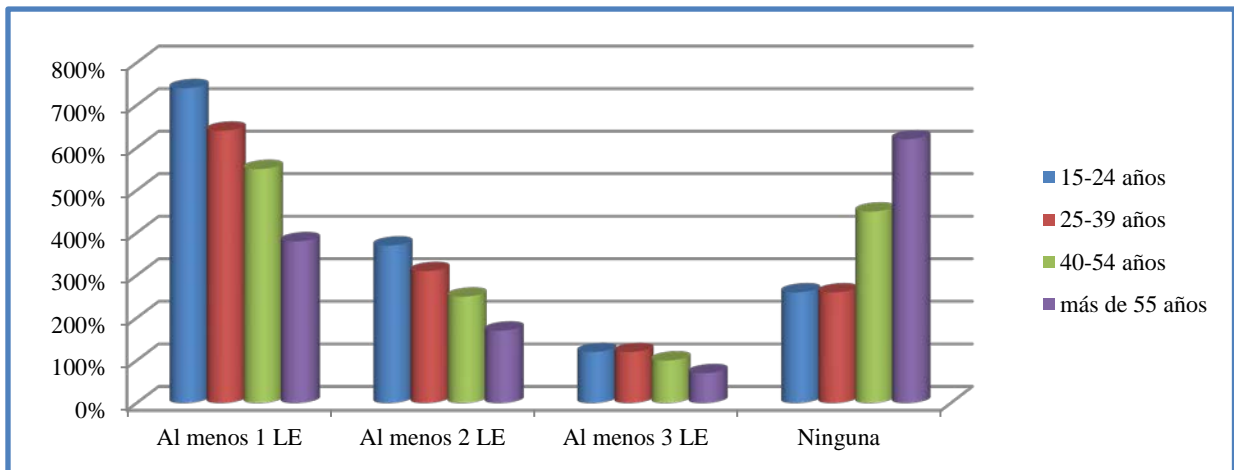
Lenguas extranjeras que los europeos hablan lo suficientemente bien como para mantener una conversación

Tabla 8. Por número de LE



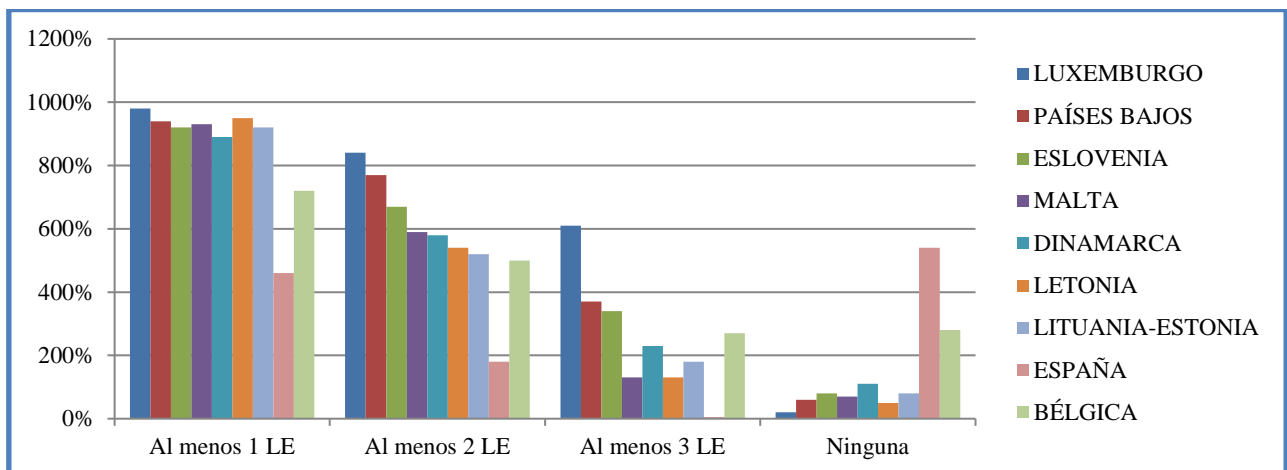
Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas».

Tabla 9. Número de LE por edad



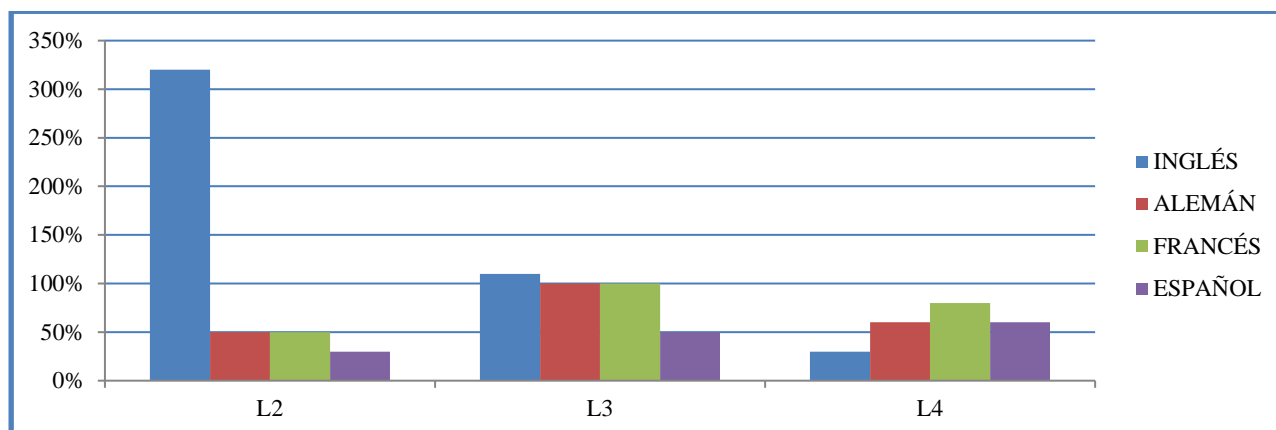
Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas».

Tabla 10. Número de LE por países



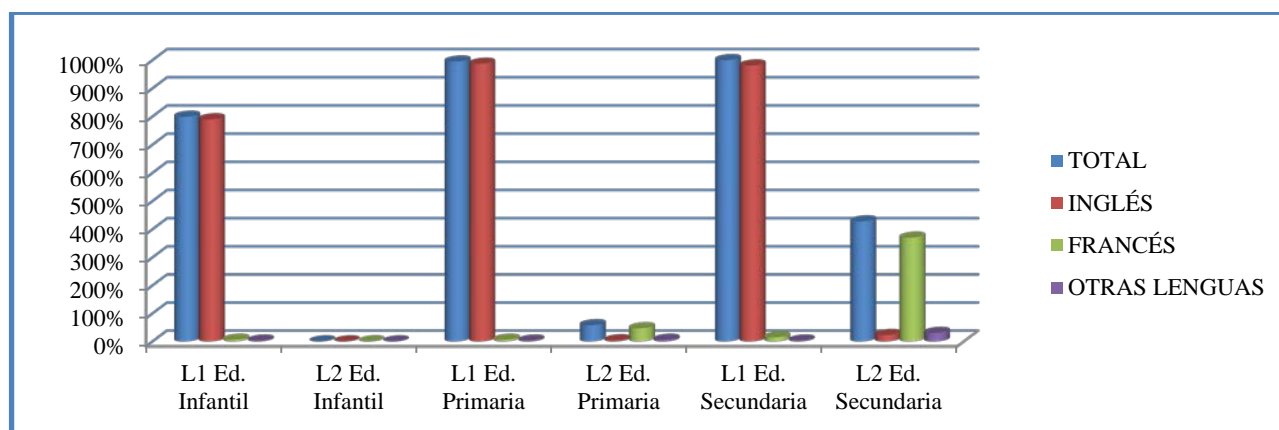
Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas».

Tabla 11. Por LE



Fuente: Eurobarómetro Especial 386 «Los Europeos y sus lenguas».

Tabla 12. Porcentaje de alumnado que cursa LE en España. Curso 2013-2014



Fuentes: MEC. Estadísticas de la enseñanza de lenguas extranjeras como lengua de enseñanza no universitaria.

Conclusiones

Al analizar estos datos podemos afirmar que con tres de las 4 grandes lenguas de Europa, inglés, francés y español, un ciudadano cubriría casi la totalidad del globo para desenvolverse en el mercado laboral a gran escala. Sin embargo, España se encuentra todavía muy alejada de poder ofrecer este perfil.

El objetivo de nuestra investigación es implantar esta ecuación de trilingüismo en regiones tradicionalmente monolingües de nuestro país dentro de contextos escolares tempranos. El fin último es formar individuos competentes y responder así a las recomendaciones europeas.

Si consideramos los efectos positivos de la introducción temprana de L3, podríamos afirmar que, sin ser la única ni la más efectiva, esta fórmula resultaría muy adecuada, pues sabemos que la actitud lingüística es determinante para adquirir una lengua. Por tanto, si los alumnos se incorporan al conocimiento de nuevas lenguas a una edad precoz este trilingüismo podría llegar a ser aditivo.

Las cuestiones que hemos abordado en nuestro estudio se pueden resumir así:

- los niños que participan en proyectos de aprendizaje temprano de una L3, ¿superarán en años posteriores el nivel de competencia alcanzado por alumnos que han comenzado a aprender la L3 más tarde?
- ¿mantendrán actitudes más positivas hacia el aprendizaje de LE en contextos formales?
- ¿cuál es grado de influencia de una introducción temprana en el desarrollo cognitivo y lingüístico?

- ¿qué nivel de transferencia se produce entre las tres lenguas?

Para que la introducción temprana de la L3 resulte exitosa la clave está en la educación. Pero «educar sin saber cómo funciona el cerebro es como querer diseñar un guante sin haber visto nunca una mano». (Leslie Hart, 1983)²⁰. Ninguna interacción en el aula es emocionalmente neutra. En este sentido, las aportaciones de la Neurociencia²¹ son enormemente valiosas para diseñar programas educativos adecuados.

Nos proponemos pues implementar un trilingüismo temprano que sume los resultados satisfactorios de la experiencia vasca a unos mejores resultados que se podrían obtener con la aplicación de las innovaciones pedagógicas aportadas por la neurociencia en los últimos años. Para ello nos planteamos realizar un estudio de campo y elaborar un protocolo de actuación con las siguientes características:

- centro escolar privado bilingüe español-francés de la CAM.
- curso 2016-17
- 2º ciclo completo de educación infantil (3 a 6 años)
- alumnado monolingüe con LM/L1 español
- muestra aproximada de 170 alumnos
- repartidos en 3 grupos por nivel
- 20-25 alumnos por grupo.
- actualmente reciben 50% de la jornada en L1: español y 50% en L2: francés
- lectoescritura en L1 comienza en 2º curso y en L2 en el 3er curso de infantil
- metodología: aprendizaje por proyectos en 1er curso de EI en L1, en 2º y 3º en L2.
- introducción de L3: inglés
 - en los tres cursos de EI.
 - una sesión semanal, cada sesión de 50 minutos.
 - en grupos desdoblados de 10 alumnos. La mitad asiste a clase de inglés mientras la otra mitad recibe clases de francés.
 - ambos profesores colaborarán en el mismo espacio y momento, en «classes binômes», conjugando ambas lenguas para evitar actitudes lingüísticas desfavorables para la lengua minoritaria, el inglés.
 - la lectoescritura en L3 no está prevista para la etapa de infantil.
 - metodología:
 - aprendizaje por proyectos en L3 con la misma temática para L2 y L3.
 - se potenciará el tratamiento oral de la lengua prestando especial atención a aspectos fonéticos y léxicos, posibilitando una aproximación significativa y funcional a la lengua escrita en la etapa de primaria.
 - se recurrirá principalmente a parcelas artísticas como el uso de la música y las artes plásticas y dramáticas, que facilitará que las emociones participen del proceso de aprendizaje.

²⁰ La denominación acuñada por Hart en 1983 «aprendizaje compatible con el cerebro» sugiere que los ámbitos escolares deben permitir que el cerebro trabaje como lo hace naturalmente y no que se adapte a un nuevo y ajeno modo de operar, lo que conlleva una disminución de su efectividad.

²¹ A partir del trabajo del neurocientífico Howard Gardner sobre las Inteligencias Múltiples en 1983, se ha desarrollado la idea de enseñanza adaptada que se centra en rentabilizar los puntos fuertes de los aprendices para desarrollar otras áreas, algo que él llama transferencia. Gardner afirma que no existe una inteligencia única en el ser humano, sino hasta 9 o más, que marcan las potencialidades y acentos significativos de cada individuo. Para Gardner «comprender no se reduce a conocer. La comprensión significa poder utilizar el conocimiento adquirido con el estudio para aplicarlo apropiadamente en nuevas situaciones».

- la literatura oral infantil será esencial en el proceso de aprendizaje y el uso del lenguaje corporal. Sabemos que los niños comienzan a aprender el lenguaje mucho antes de que sean capaces físicamente de reproducir sonidos y patrones del habla²².

Esperamos con todo ello recoger los datos necesarios y poder contrastarlos con las investigaciones realizadas hasta el momento para ofrecer mayor información sobre los efectos de la introducción temprana de una L3. El hecho de que el estudio de trilingüismo esté teniendo un importante desarrollo en los últimos años y, el limitado número de investigaciones existentes hasta el momento sobre adquisición temprana de terceras lenguas, nos anima especialmente a desarrollar nuestra investigación dentro de la lingüística aplicada.

Referencias bibliográficas

- AZUMENDI, Eduardo (2007). «Campos prevé que en 12 años se generalizará la enseñanza trilingüe en el sistema educativo vasco» en *El País*, martes 15 de mayo de 2007, p. 37.
- BILD, Eva Rebecca y SWAIN, Merrill (1989). «Minority language students in a French Immersion programme: their French proficiency» en *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 10, p. 255-274.
- BURSTALL, Clare; JAMIESON, Monika; COHEN, Susan y HARGREAVES, Margaret. (1974). *Primary French in the Balance*. Windsor: NFER Publishing Company.
- CENOZ, Jasone. (2011). «The influence of bilingualism on third Language acquisition: focus on multilingualism» en *Language Teaching*, nº 46, p. 71-86.
- CENOZ, Jasone, HUFSEISEN, Brita y JESSNER, Urike (eds.) (2001). *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives» en Studies in second language acquisition*, Vol. 26, nº 3, 2004, p. 474-475.
- CENOZ, Jasone y JESSNER, Urike (2000). «*The Acquisition of a Third Language*» en *Atlantis*, Vol. 23, nº. 2, p. 231-233.
- CENOZ, Jasone (1998a). «Multilingual education in the Basque Country». Cenoz, Jaosne y Genesee, Fred (eds). En *Beyond Bilingualism: Multilingualism and Multilingual Education*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 175-191.
- CENOZ, Jasone (1998b). «Linguistic distance and cross-linguistic influence in bilinguals' oral production in English as a third language» en *EuroSLA*. Paris, Septiembre 1998.
- CENOZ, Jasone y GENESEE, Fred (1998). «Psycholinguistic perspectives on multilingualism and multilingual education». Cenoz; Jasone y Genesee, Fred (eds.). En *Beyond Bilingualism: Multilingualism and Multilingual Education*. Clevedon: Multilingual Matters.
- CENOZ, Jasone (1997). «Acquisition et interaction en langue étrangère» en *AILE* 10, p 159-175.
- CENOZ, Jasone (1997). «L'acquisition de la troisième langue: bilinguisme et plurilinguisme au Pays Basque» en *AILE* 10, p. 159-180.
- CENOZ, Jasone (1996). *Plurilingüismo infantil* (Informe de evaluación sin publicar). Dpto. de Educación del Gobierno Vasco.
- CENOZ, Jasone y LINDSAY, Diana (1994). *Plurilingüismo desde edades tempranas* (Informe de investigación sin publicar). Ikastolen Elkarte.
- CENOZ, Jasone y VALENCIA, Jose (1994). «Additive trilingualism: evidence from the basque country» en *Applied Psycholinguistics* 15, p. 197-209.
- CENOZ, Jasone (1993). «Diferencias individuales en la adquisición del inglés» en *Revista española de lingüística aplicada*, Vol. 9, nº 0213-2028, p. 27-35.
- CENOZ, Jasone (1991). *Enseñanza-aprendizaje del inglés como L2 o L3*. Tesis doctoral. Donostia: Universidad del País Vasco.
- CONCLUSIONES DE LA PRESIDENCIA (2002). *Consejo Europeo de Barcelona*. <http://www.consilium.europa.eu/es/european-council/conclusions/pdf-1993-2003/CONCLUSIONES-DE-LA-PRESIDENCIA_-CONSEJO-EUROPEO-DE-BARCELONA_-15-Y-16-DE-MARZO-DE-2002/> [Consultado en 2016].

²² El uso de lenguaje de signos con niños oyentes o no es conocido por promover una comunicación temprana, ya que los niños pueden comunicarse con sus manos antes de que puedan dominar las habilidades verbales. La profesora Daniels, asociada de comunicación del habla en Pennsylvania State University, promueve la utilización del lenguaje de signos para la alfabetización de niños oyentes. Dice que los signos pueden alentar la comunicación mucho antes de que los niños comiencen a formar palabras básicas.

- CUMMINS, Jim (2009). «La lengua materna de los niños bilingües, ¿por qué es importante para la educación?» en *Sprogforum*, nº 7(19), p. 15-20.
- DOCUMENTO MARCO 2010-11. *Proceso de experimentación del marco de educación trilingüe*. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. <[http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-2459/es/contenidos/informacion/dig_publicaciones_innovacion/es_dig_publicaciones_innovacion/es_dig_publicaciones_innovacion/adjuntos/19_hizkuntzak_500/500013c_Pub_EJ_Experimentacion_MET_c.pdf](http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-2459/es/contenidos/informacion/dig_publicaciones_innovacion/es_dig_publicaciones_innovacion/es_dig_publicaciones_innovacion/es_dig_publicaciones_innovacion/adjuntos/19_hizkuntzak_500/500013c_Pub_EJ_Experimentacion_MET_c.pdf)> [Consultado en 2016].
- DUVERGER, Jean (1997). «De quelques conditions nécessaires pour réussir une éducation plurilingüe» en *BIBLID*, nº 1137-4446, p. 41-50.
- EGIGUREN, Izaro (2006.) *Atzerriko hizkuntza goiztiarraren eragina gaitasun eleaniztunean*. Tesis doctoral sin publicar. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- ELAN. *Effects on the European economy of shortages of foreign language skills in Enterprise*. Comisión Europea. <http://ec.europa.eu/languages/policy/strategic-framework/documents/elan_en.pdf> [Consultado en 2016].
- ESTADÍSTICAS DE LAS ENSEÑANZAS NO UNIVERSITARIAS. Curso 2012-13. *La enseñanza de lenguas extranjeras*. Subdirección General de Estadística y Estudios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <<http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/no-universitaria/alumnado/Lenguas-extranjeras/Curso-1314/Nota-13-14.pdf>> [Consultado en 2016].
- ETXEBERRIA BALERDI, Felix (2002). «40 años de educación bilingüe en el país del Euskara» en *Revista de Educación*, nº 334, p. 281-313.
- EURYDICE. EUROSTAT. *Cifras clave de la enseñanza de lenguas en los centros escolares de Europa*. <http://eacea.ec.europa.eu/education/Eurydice/documents/key_data_series/143ES.pdf> [Consultado en 2016]
- EUROBAROMETRE SPECIAL 386. *Les Européens et leurs langues*. <http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_386_en.pdf> [Consultado en 2016].
- GARCÍA LECUMBERRI, María Luisa y GALLARDO, Francisco (2003). «English FL sounds in school learners of different ages». García Mayo, María del Pilar y García Lecumberri, María Luisa (eds.). En *Age and the Acquisition of English as a Foreign Language*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 115-135.
- GARCÍA MAYO, María del Pilar (2003). «Age, Length of Exposure and Grammaticality Judgements in the Acquisition of English as a Foreign Language». García Mayo, María del Pilar y García Lecumberri, María Luisa (eds.). En *Age and the Acquisition of English as a Foreign Language*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 94-114.
- GARAGORRI, Xabier (2002). «Hiruletasun goiztiarra ikasletoetan “Eleanitz-Ingelesa” proiektuaren ebaluazioa». En F. Etxeberria y U. Ruiz Bikandi (eds.) *¿Trilingües a los 4 años?.* Donostia: Ibaeta Pedagogía, p. 105-143.
- GENESE, Fred (1994). «Double immersion programs in Canada». *II Jornadas Internacionales de Educación Plurilingüe*. Vitoria-Gasteiz, 1994.
- GENESE, Fred (1987). *Learning through two languages: studies of immersion and bilingual education*. Cambridge: MA: Newbury House.
- GORTER, Durk y CENOZ, Jazone (2011). «Multilingual education for European minority languages: The Basque Country and Friesland» en *International Review Education* (2011) nº 57, p. 651-666. DOI 10.100077/s11159-011-9248-2.
- GOODENOUGH, Florence (1926). «Radical Differences in the intelligence of school children» en *Journal of Experimental Psychology*, nº 9, p.388-397.
- HARLEY, Birgit (1986). *The development of bilingual proficiency*. Toronto: The Ontario Institute for Studies in Education.
- INSTITUTO NACIONAL DE EVALUACIÓN EDUCATIVA. *Estudio europeo de competencia lingüística. EECL* <http://www.mecd.gob.es/inee/Ultimos_informes/EECL.html> [Consultado en 2016].
- ISEI-IVEI. *Las lenguas y su aprendizaje en el sistema educativo vasco*. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. <<http://www.isei-ivei.net/cast/pub/Igascast.pd>> [Consultado en junio 2016].
- KLEIN, Elaine (1995). «Second versus Third Language Acquisition: Is There a Difference?» en *Language Learning: A Journal of Research in Language Studies*, vol 45, p. 419-466.
- LARSEN-FREEMAN, Diana (1980). *Techniques and principles in language teaching*. Oxford University Press: editorial.
- LASAGABASTER, David (2006). «Trilingüismo escolar: sobre la presencia del inglés en el sistema educativo vasco» en *Revista de Educación*, nº 337, p. 405-426.

- LASAGABASTER, David (2004). «La presencia de tres lenguas en el currículo: multilingüismo en los contextos canadiense y español» en *Revista de Educación*, n° 337-20059, p. 405-426.
- LASAGABASTER, David (2003). *Trilingüismo en la enseñanza. Actitudes hacia la lengua minoritaria, la mayoritaria y la extranjera*. Lleida: Milenio.
- LASAGABASTER, David y DOIZ, Aintzane (2003). «Maturational Constraints on Foreign-language Written Production». García Mayo, María del Pilar y García Lecumberri, María Luisa (eds.). En *Age and the Acquisition of English as a Foreign Language. Clevedon: Multilingual Matters*, p. 136-160.
- LASAGABASTER, David. (1998). «Trilingüismo escolar: sobre la presencia del inglés en el sistema educativo vasco». Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-09775-C02-01/FILO) y convocatoria de grupos de investigación UPV/EHU (GIU06/90).
- LASAGABASTER, David (1998). *Creatividad y conciencia metalingüística: Incidencia en el aprendizaje del inglés como L3*. Tesis doctoral. Leioa: Universidad del País Vasco.
- LIBRO BLANCO DE LA COMISIÓN EUROPEA, de 21 de noviembre de 2001 - *Un nuevo impulso para la juventud europea*. [COM(2001) 681] <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=URISERV:c11055&from=ES>> [Consultado en 2016].
- OLLER, John y NAGATO, Naoko (1974). «The long term effect of Fles :An Experiment» en *The Modern Lanugage Journal*, Vol 58, p. 15-19.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. <<http://www.francophonie.org>> [Consulta: 15 de marzo de 2016].
- PEAL, Elizabeth y LAMBERT, Wallace E. (1962). «The relation of bilingualism to intelligence» en *Psychological Monographs: General and Applied*, Vol 76(27), p.1-23. <<http://dx.doi.org/10.1037/h0093840>>.
- RESOLUCIÓN DEL CONSEJO DE EUROPA. *Relativa a la mejora de la calidad y la diversificación del aprendizaje y de la enseñanza de las lenguas en los sistemas educativos de la UE*. Diario Oficial de las Comunidades Europeas. 95/C 207/01.
- RUIZ DE ZAROBÉ, Yolanda (2002). «Edad y tipología pronominal en la adquisición del inglés como tercera lengua». En *Fifty years of english studies in spain. A Commemorative Volume*, Vol. I. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- SAER, David John (1923). «The effect of bilingualism on intelligence» en *The British Psychological Society* Vol 14, p. 25-38.
- SAFONT, Maria del Pilar (2003). «Language Use and Language Attitudes in the Valencian Community». Lasagabaster, David y Huguet, Angel (eds.). En *Multilingualism in European Bilingual Contexts: Language Use and Attitudes*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 90-114.
- SAGASTA, Maria del Pilar (2001). *La producción escrita en euskera, castellano e inglés en el modelo d y en el modelo de inmersión*. Tesis doctoral sin publicar. vitoria-Gasteiz, UPV [Consulta: 13 de abril de 2016].
- SIGUAN, Miquel (2002). *Bilingüismo y lenguas en contacto*. Madrid: Alianza.
- SINGLETON, David (1989). *Language Acquisition: the Age Factor*. Clevedon: Multilingual Matters.
- SINGLETON, David (1995). «Introduction: a critical look at the Critical Period Hypothesis in second language acquisition research». Singleton, D. y Lengyel, Z. (eds.). En *The age factor in second language acquisition: a critical look at the Critical Period Hypothesis*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 1-29.
- SINGLETON, David y LENGYEL, Zsolt (1995.) *The Age Factor in Second Language Acquisition*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 1-29.
- SNOW, Catherine y HOEFNAGEL-HOHLÉ, Marian (1978). «The Critical Period for Language Acquisition: Evidence from Second Language» en *Child Development* n°49, p. 1114-1128.
- SWAIN, Merrill y LAPKIN, Sharon (1991). «Interaction and Second Language Learning: Two Adolescent French Immersion Students Working Together» en *The Modern Language Journal*. n° 82, p. 320-337.
- THOMAS, Jacqueline (1988). « The Role Played by Metalinguistic Awareness in Second and Third Language Learning» en *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, n° 9, p. 235-246.
- VAN RUIJVEN, Bernie y YTSMA, Jehannes (2008). «*Trijetalige skoalle yn Fryslân. Onderzoek naar de opbrengsten van het drietalige onderwijsmodel* en Fryslân. Leeuwarden: Fryske Akademy.
- WHITE, Lydia y GENESEE, Fred (1996). «How native is near-native? The issue of ultimate attainment in adult second language acquisition» en *Second Language Research* n° 12, p. 233-265.

Siglas

LE: lengua extranjera

L2: 2ª lengua extranjera

CE: Comisión Europea

UE: Unión Europea

L3: 3ª lengua extranjera

CAM: Comunidad Autónoma de Madrid

EB: Educación Bilingüe

CCAA: Comunidades Autónomas

CAV: Comunidad Autónoma Vasca

PV: País Vasco

CE*: Constitución Española

EAPV: Estatuto de Autonomía del País Vasco

LNE: Ley de Normalización del Euskara

DDCGV: Decreto de Diseño Curricular del Gobierno Vasco

LEPV: Ley de la Escuela Pública Vasca

PO: Producción Oral

PE: Producción Escrita

Analyse textométrique et lexicométrique de l'eau dans *Manon des Sources* de Marcel Pagnol

De Oliveira, Ana Paula

Universidad de Salamanca, AnaDeOliveira@usal.es

Resumen

Mediante las nuevas inteligencias artificiales, intentaremos medir el impacto de las palabras que derivan del campo léxico del agua en el conjunto de la obra de Manon des Sources de Marcel Pagnol. Se tratará de un estudio lexicométrico y textométrico generado por un programa de análisis lingüístico donde el léxico y su contexto serán puestos en adecuación para dar lugar a unas interpretaciones precisas. Nuestro interés se basará concretamente en un estudio comparativo de las diferentes potencialidades de la máquina frente al razonamiento humano. Intentaremos, a lo largo de este análisis, descubrir con qué nivel de frecuencia y hasta qué punto nuestro artefacto es capaz de analizar concretamente y de forma coherente un extracto de la obra. Nuestro objetivo final será de contrastar los diferentes puntos de divergencia como los de convergencia, con el fin de demostrar en qué medida nuestra herramienta puede ser útil y eficaz en el marco de la enseñanza de la lengua y de la literatura francesa.

Palabras clave : *Lexicometría ; textometría ; TXM ; agua ; fuente.*

Résumé

Grâce aux nouvelles intelligences artificielles, nous tenterons de mesurer l'impact des mots découlant du champ lexical de l'eau dans l'ensemble de l'ouvrage de Manon des Sources de Marcel Pagnol. Il s'agira d'une étude lexicométrique et textométrique générée par un programme d'analyse linguistique où le lexique et son contexte seront mis en adéquation pour donner lieu à des interprétations précises. Notre intérêt se portera concrètement sur une étude comparative des différentes potentialités de la machine face au raisonnement humain. Nous tâcherons, au cours de cette analyse, de découvrir avec quel niveau de fréquence et jusqu'à quel point notre artifice peut être capable d'analyser correctement et de façon cohérente un extrait de cet ouvrage. Notre objectif final sera celui de constater les différents points de divergence tout comme ceux de convergence afin de démontrer dans quelle mesure notre outil peut être utile et efficace dans le cadre de l'enseignement de la langue et de la littérature française.

Mots-clés : *Textométrie ; lexicométrie ; TXM ; eau ; source.*

Abstract

Thanks to the artificial intelligence, we will try to measure the impact of words from the lexical field of the water in Manon des Sources of Marcel Pagnol. It will be about a lexicometric and textometric study generated by a software of linguistic analysis in which words and its context will be study in order to achieve the most precise interpretation. Our aim is to carry out a comparative study of the potential of the computer and the human reason. During this study, we will try to discover the frequency and the effectiveness of the machine in analysing correctly and with coherence extracts of the book Manon des Sources. Our major goal is to show the points of convergence and divergence in order to verify how useful and effective the tool could be in the area education, and more precisely, in teaching French language and literature.

Keywords : *Textometry ; lexicometry , TXM , water , spring.*

Introduction

Cette étude s'inscrit dans le contexte d'une expérimentation lexicométrique et textométrique autour de l'eau dans l'œuvre de *Manon des Sources* de Marcel Pagnol. Elle vise principalement les différentes approches qui peuvent être réalisées dans le cadre d'un enseignement de la langue ou de la littérature françaises.

1. Hypothèses de recherche

1.1. Contextualisation

La textométrie est une analyse strictement appliquée au texte et la lexicométrie une analyse strictement appliquée au lexique. La textométrie extrait les caractéristiques significatives des données textuelles (terminologie, étiquetage morphosyntaxique), les attirances contextuelles des mots (concordances, cooccurrences), la linéarité et organisation interne du texte et les contrastes intertextuels (mesure statistique fiable d'un mot dans un texte et repérage des mots et des phrases caractéristiques d'un texte).

L'interprétation des calculs se fonde sur des indicateurs chiffrés mais aussi sur l'examen systématique des contextes, maintenant facilité par des liens hypertextes pertinents (Heiden *et al.*, 2008). La textométrie exige une vue globale des textes, mais aussi une consultation des textes locaux puisqu'il s'agit d'analyses quantitatives et qualitatives.

Elle démontre ainsi les nouvelles possibilités de lecture proposées par les corpus numériques. Ces intelligences artificielles sont indispensables pour réaliser des analyses complexes sur des données textuelles d'un large corpus.

1.2. À propos de notre analyseur textuel

Notre analyseur textuel est la plateforme TXM car elle combine des techniques puissantes et originales pour l'analyse de corpus de textes de grands volumes. Elle permet de réaliser des opérations très variées et complexes lors de l'analyse d'un corpus de textes numérisés. De plus, elle présente l'avantage d'être open-source.

Les différentes constructions auxquelles nous ferons appel au cours de notre étude seront les suivantes :

- Concordances à partir des propriétés des mots.
- Calcul du vocabulaire d'ensemble d'un corpus.
- Calcul de la liste des mots apparaissant de façon préférentielle dans les mêmes contextes qu'un motif lexical complexe (cooccurents statistiques) ;
- Calcul des mots ou des propriétés de mots particulièrement présents dans une partie du corpus (spécificités statistiques) ;
- Application automatique d'outils de traitement automatique de la langue (TAL) sur les textes afin d'obtenir un étiquetage morphosyntaxiquement.
- Exportation de certains résultats au format CSV pour les listes et au format SVG pour les graphiques.

1.3. La textométrie, une approche originale dans notre contexte de travail

Il nous semble important de préciser que, dans un contexte de travail comme l'enseignement du Français Langue Étrangère, cette approche méthodologique des sciences humaines qui envisage les textes comme des données organisées qui peuvent être analysées à travers un traitement informatique, représente une certaine innovation car l'analyse complexe de données nous permet d'extraire des informations sur lesquelles nous pouvons nous interroger sans même avoir lu l'ouvrage, ce qui est une approche différente dans le contexte de l'enseignement.

Nous pouvons ainsi proposer d'autres parcours de lecture sur des corpus de texte par l'observation de la fréquence ou la disposition des mots et leur contextualisation. Cela nous permet d'observer des contrastes et des similitudes. L'ensemble du corpus nous apporte des connaissances.

Il s'agit d'une première prise de contact synthétique d'un corpus à travers lequel nous allons nous interroger sur certains phénomènes comme les répétitions, les mots-clefs, l'usage des temps verbaux, les pronoms personnels, etc. D'entrée, lorsque nous parcourons notre corpus, la textométrie nous permet de pointer sur des éléments curieux, singuliers qu'il faudra ensuite interpréter car il y a une multiplicité de résultats et d'interprétations possibles.

Cela ne nous dispensera en aucun cas de lire l'ouvrage, mais cela nous permettra une approche différente où il sera question de procéder à une analyse comparative entre le traitement automatique et le traitement manuel de l'information.

2. *Manon des Sources* de Marcel Pagnol comme objet d'étude

2.1. Description générale du corpus

Notre corpus est le texte de *Manon des Sources* dans son intégralité. Il s'agit du tome II de « L'eau des collines ». Cet ouvrage est, par excellence, un hymne à la Provence et à la nature où l'eau y est décrite comme l'élément principal de la vie. Que ce soit les personnages, le village ou encore les collines, tout converge autour de l'eau. L'eau y symbolise la fertilité, la sociabilité, la pureté, l'érotisme, la bénédiction, les croyances, le renouveau, mais aussi et inversement la trahison, le péché, le silence, la solitude ou encore la mort. L'eau y adopte tour à tour des visages différents et, en plus d'y être à la fois « eau », elle y est aussi « source ». Ce qui apporte encore des nuances concernant son origine et donc ses vertus, mais aussi sa symbologie.

La source est l'origine, mais aussi la principale source de vie car elle peut être bue. L'eau qui étanche la soif, que ce soit celle du corps ou de l'esprit comme la soif de vérité, de connaissance ou même de vengeance. L'eau de la source est claire, pure, fraîche et thérapeutique. Manon est très fortement reliée à l'élément de l'eau, elle en est presque la métaphore, contrairement aux autres éléments tels que le feu, l'air ou encore la terre qui semblent parfois lui échapper. Cet ouvrage est donc articulé sur deux oppositions : l'eau comme métaphore de la vie, mais aussi, par extension, comme métaphore de la mort.

Cette étude porte principalement sur l'analyse du lexique de l'eau et de la source dans *Manon des Sources*. Il s'agit d'une étude textométrique et lexicométrique car le lexique et son contexte vont être sollicités.

2.2. Structure générale du corpus

Nous allons nous interroger sur l'importance de l'eau dans cet ouvrage et donc sur la fréquence de ses entrées. Concernant les statistiques générales, *Manon des Sources* se compose de 100.295 mots, ce qui est un volume important qui requiert l'aide de la machine pour une quelconque analyse approfondie de cette envergure. Par la suite, nous interpréterons les résultats obtenus par la machine face à nos propres résultats en analysant les variations et hypothèses de contrastes.

Grâce à TXM, nous allons donc pouvoir observer le lexique et dégager les premières impressions concernant le corpus. Pour ce faire, nous lançons une requête de fréquences afin de connaître les mots qui ont le plus d'occurrences au sein de notre corpus. Nous balisons notre requête à un minimum de 10 entrées (inclus).

Dans un premier temps, nous remarquons que les lemmes (« frlemma ») les plus fréquents du corpus correspondent à la liste constituée par le linguiste et lexicologue Etienne Brunet des lemmes les plus fréquents de la langue française. Dans notre corpus, nous avons, en effet, dans l'ordre de fréquence, ces trois lemmes : « de » (2685), « la » (2120), « et » (2010)¹ ainsi que de très nombreuses prépositions ou articles. Ce qui paraît évident et révélateur concernant la syntaxe de la langue française.

Cependant, et étant donné que ces résultats de requête sont plutôt des éléments à caractère général, nous optons pour une recherche plus minutieuse qui pourra nous apporter davantage d'informations. Nous choisissons donc de nous intéresser aux noms car ce sont des lemmes qui portent un sens.

¹ Cf. Tableau 1.

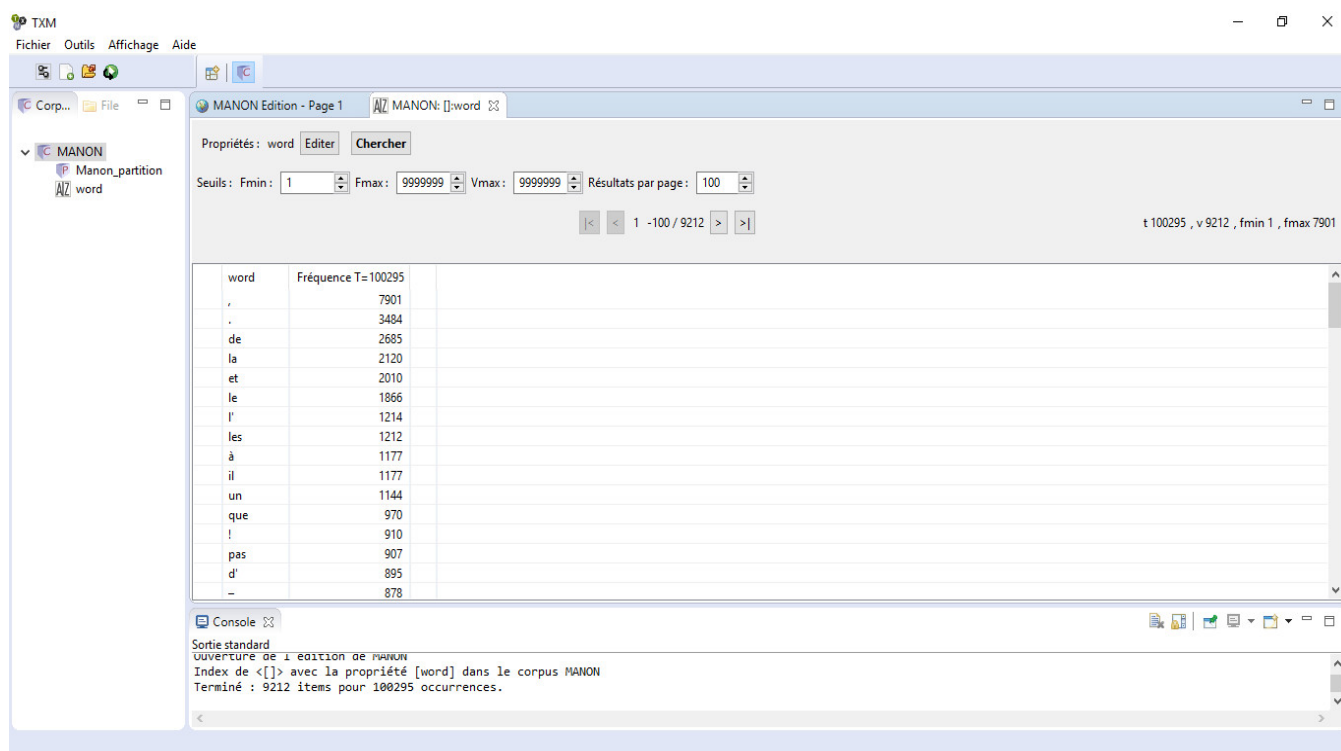


Fig. 1. Fréquences des lemmes dans l'ensemble du corpus

2.3. Analyse générale du corpus

Par la suite, nous lançons donc une requête concernant les noms et nous nous apercevons rapidement que les premiers lemmes qui ont le plus de fréquences sont les noms propres. De fait, la plateforme en a extrait la « hiérarchie » suivante : Manon, Ugolin, Papet, instituteur². Nous corroborons effectivement sur le fait que le personnage principal de l'œuvre est Manon, suivi des trois autres personnages.

Les autres substantifs, par ordre d'occurrence, sont les suivants³ : village (102 entrées), fois (101), père (101), yeux (100), tête (92), autre (88), voix (88), temps (85), coup (79), jour (75) [+ jours (49) = (124)], heures (68), matin (63), bras (62), fille (60), œillets (59), homme (54), pauvre (53), mère (53), chien (53), mains (53) [+ main (50) = (103)], belle (52), vieux (50), curé (49), soir (48), gens (48), maison (47), beau (46), nuit (46), place (46), or (46), chèvres (46), fontaine (46), chose (45), bassin (45), roche (44), jeune (44), été (42), mort (42), air (41), pierre (41), silence (41), moment (41), bout (39), table (39), barre (39), bonne (38), peine (38), soleil (38), Dieu (38), personne (37), vieillard (37), visage (37), derrière (36), cause (36), vue (36), rire (35), vallon (35), monde (35), maire (35), ingénieur (35), bruit (34), seul (33), cheveux (33), collines (33) [+ colline (33) = (66)], ville (33), bord (33), enfants (33), couteau (33), fleurs (32), mal (32), vieille (32), pieds (32), travers (32), pain (32), chapeau (32), épaules (31), heure (31), fond (31), femme (31), boulanger (31), tour (30), passage (30), pierres (30).

² Cf. Tableau 2.

³ Dans un premier temps, nous nous intéressons uniquement aux noms ayant un résultat de fréquences allant jusqu'à 30 (inclus) afin d'en extraire les premières hypothèses.

Frequences_noms - Microsoft Excel

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	Manon	231									
2	Ugolin	219									
3	Papet	216									
4	eau	159									
5	instituteur	132									
6	Philoxène	116									
7	village	102									
8	fois	101									
9	père	101									
10	source	100									
11	yeux	100									
12	Bernard	99									
13	Belloiseau	99									
14	Pamphile	96									
15	tête	92									
16	autre	88									
17	voix	88									
18	temps	85									
19	coup	79									
20	jour	75									
21	heures	68									
22	matin	63									
23	bras	62									
24	fille	60									
25	oeillets	59									
26	homme	54									
27	pauvre	53									
28	mère	53									
29	chien	53									
30	mains	53									
31	belle	52									
32	Anglade	51									
33	main	50									
34	vieux	50									
35	Soubeyran	49									
36	jours	49									
37	curé	49									
38	soir	48									
39	gens	48									
40	maison	47									
41	beau	46									
42	nuit	46									
43	place	46									
44	or	46									
45	chèvres	46									
46	fontaine	46									
47	chose	45									
48	bassin	45									
49	roche	44									
50	jeune	44									
51	été	42									

52	Casimir	42																	
53	mort	42																	
54	air	41																	
55	pierre	41																	
56	silence	41																	
57	moment	41																	
58	Baptistine	40																	
59	bout	39																	
60	table	39																	
61	barre	39																	
62	bonne	38																	
63	peine	38																	
64	soleil	38																	
65	Magali	38																	
66	Dieu	38																	
67	personne	37																	
68	vieillard	37																	
69	Victor	37																	
70	visage	37																	
71	derrière	36																	
72	cause	36																	
73	vue	36																	
74	Romarins	35																	
75	rire	35																	
76	vallon	35																	
77	monde	35																	
78	maire	35																	
79	Ange	35																	
80	ingénieur	35																	
81	bruit	34																	
82	seul	33																	
83	Éliacin	33																	
84	cheveux	33																	
85	collines	33																	
86	ville	33																	
87	colline	33																	
88	bord	33																	
89	enfants	33																	
90	couteau	33																	
91	fleurs	32																	
92	mal	32																	
93	Aubagne	32																	
94	vieille	32																	
95	pieds	32																	
96	travers	32																	
97	pain	32																	
98	chapeau	32																	
99	épaules	31																	
100	heure	31																	
101	fond	31																	
102	femme	31																	
103	boulangier	31																	
104	tour	30																	
105	passage	30																	
106	pierres	30																	

Fig. 2. Fréquences des substantifs dans l'ensemble du corpus

Nous pouvons désormais procéder à une première interprétation de ces résultats qui découlent de notre analyse lexicométrique puisque nous pouvons en extraire différents champs lexicaux et les mettre en relation avec l'ensemble de l'œuvre.

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, nous observons le champ lexical des personnages de l'œuvre : Manon, Ugolin, Papet, instituteur, Philoxène, père, Bernard, Belloiseau, Pamphile, fille, homme, pauvre, mère, belle, Anglade, vieux, Soubeyran, curé, gens, beau, jeune, Casimir, Baptistine, bonne, Magali, personne, vieillard, Victor, maire, Ange,

ingénieur, Éliacin, enfant(s), Aubagne, vieille, femme, boulanger, femmes, petits, petites, bergère, mécréants, Galinette, hommes, Bicou, Amélie, bossu, foule.

Puis, nous pouvons constater le champ lexical de la nature et des éléments : eau, source, œillets, roche, air, pierre(s), soleil, vallon, colline(s), fleurs, ciel, pluie.

Le champ lexical des lieux : village, maison, place, fontaine, bassin, Romarins, ville, Plantier, terrasse, ferme, Ombrées, café, église, cimetière.

Le champ lexical de la temporalité ou de la fréquence : fois, temps, jour(s), heures, matin, soir, nuit, été, moment, heure, mois, dimanche, habitude.

Le champ lexical de la morphologie de l'humain : yeux, tête, voix, bras, main(s), visage, vue, rire, cheveux, pied(s), épaules, larmes, regard, sourire, dos.

Tous ces différents éléments nous donnent déjà des pistes pour une possible interprétation et compréhension de l'œuvre.

3. L'eau dans *Manon des Sources* de Marcel Pagnol

3.1. Analyse lexicométrique

Néanmoins, et étant donné notre thématique d'étude, nous reviendrons sur le premier substantif qui apparaît dans notre liste (si on omet les noms propres), c'est-à-dire, le substantif « eau » avec 159 fréquences⁴. Ce qui nous conforte sur la pertinence de notre corpus concernant notre contexte d'étude.

word	Fréquence T=100295
m'	161
eau	159
cette	148
faire	148
moi	141
instituteur	132
sans	132
te	131
dire	129
peu	126
ou	120
Alors	116
Philoxène	116
aux	115
jamais	113
parce	113

Sortie standard
Ouverture de l'édition de MANON
Index de <[]> avec la propriété [word] dans le corpus MANON
Terminé : 9212 items pour 100295 occurrences.

Fig. 3. Fréquence du substantif « eau » dans le corpus

Soulignons tout de même que le substantif « source » apparaît à son tour à la septième position (si on omet les noms propres) avec 100 fréquences⁵. Ce qui nous permet de constater que le champ lexical de l'eau atteint un total de 259

⁴ Cf. Tableau 3.

⁵ Cf. Tableau 4.

fréquences si nous additionnons ces deux résultats. La machine nous indique donc l'importance de cet élément dans l'ouvrage. Nous corroborons ce premier résultat.

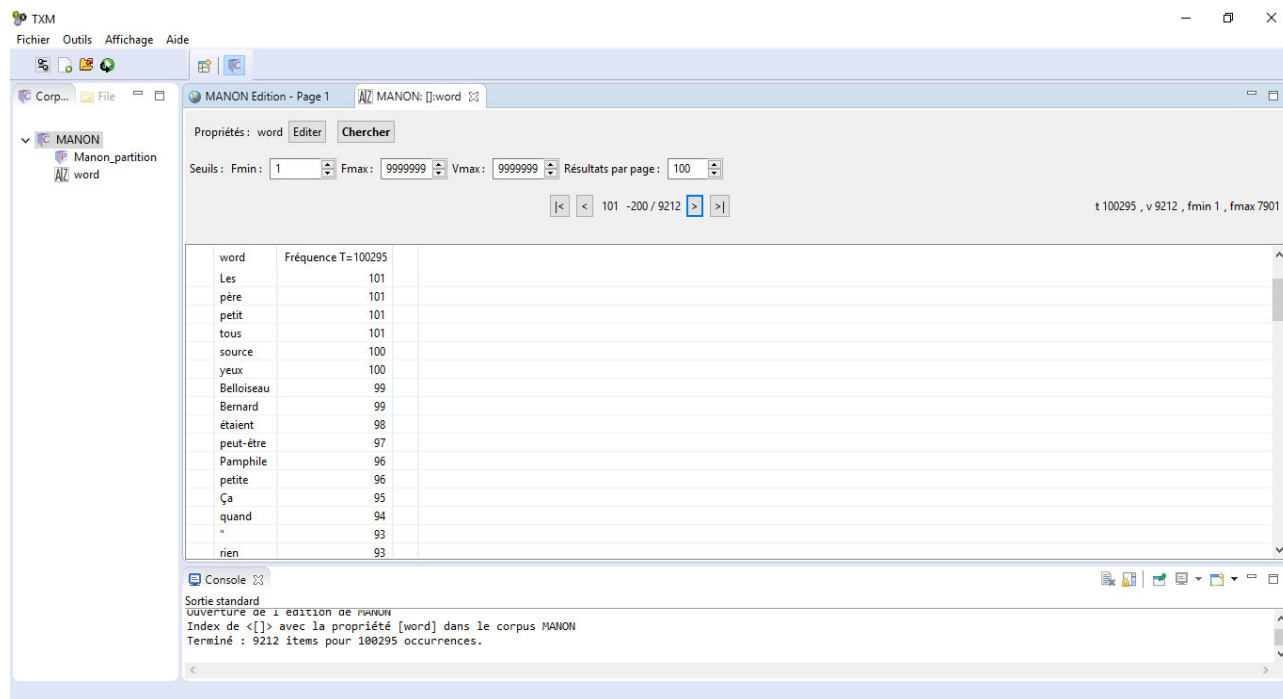


Fig. 4. Fréquence du substantif « source »

3.2. Analyse textométrique

Suite à cette première analyse lexicométrique qui nous permet d'observer les occurrences lexicales, il nous faut observer les résultats de l'analyse textométrique qui vont nous permettre d'observer le contexte dans lequel évolue ce substantif « eau » car c'est grâce au contexte que nous allons interpréter le sens et la fonction de l'eau dans le récit.

Dans un premier temps, nous pouvons diviser cette analyse textométrique en deux catégories. D'un côté « l'eau » dans un contexte positif (en bleu) et de l'autre « l'eau » dans un contexte négatif (en rouge).

Concernant son aspect positif, nous pouvons en extraire des concordances telles que « l'eau pure », « il baigna d'eau froide son visage », « l'eau fraîche », « l'eau brillante », « l'eau limpide et musicale », « l'eau claire », « l'eau glacée », « l'eau miroitante », « l'eau bénite », « l'eau en abondance », « l'eau si pure, si abondante, si constante », « l'eau délivrée », « l'eau parut », « l'eau arrive », « l'eau revenue ».

En référence à son aspect négatif, nous obtenons les concordances suivantes : « l'eau jaillissante qu'elle avait si cruellement refusée au meilleur des hommes », « l'eau des collines, celle qui aurait pu sauver son père », « sans l'eau, tout est foutu ! », « le village se trouve totalement privé d'eau », « si demain je n'ai pas mon eau, je viendrai foutre le feu à la baraque ! », « je ne veux pas prier pour l'eau des criminels qui ont volé celle de mon père », « comment ils ont fait pour voler l'eau de votre père ? », « son père a manqué d'eau toute sa vie, et c'est peut-être à qui l'a tué », « sans eau, cette ferme ne valait rien », « il est allé chercher l'eau au Plantier, et il est mort à la peine », « [...] pour les punir ; seulement pour leur couper l'eau, il a été forcé de couper la nôtre ! », « un homme se tuait à transporter de l'eau avec sa femme et ses enfants ? », « le vieux Médéric annonçait son intention, si l'eau ne revenait pas, de se retirer en ville », « le criminel veut réparer sa faute, l'eau reviendra », « [...] vont crever les œillets parce que l'eau ne reviendra jamais et ce village aussi, il va crever », « le village n'avait plus d'eau, son père était vengé, et la brûlante sécheresse [...] », « l'eau n'est pas revenue, et au village, ça va mal », « [...] sont en train de crever, et l'eau du camion, elle a un goût pas bien naturel », « et puis si l'eau ne revient pas, moi aussi j'irai là-bas ».

Nous pouvons, dans un second temps, réaliser le même type d'analyse grâce au synonyme du mot « eau » ; c'est-à-dire « source ».

D'un côté, nous relevons les concordances considérées comme étant positives (en bleu) : « l'arroser à profusion, grâce à l'interminable source », « nous avons une source dans la cuisine, une source absolument pure, et glacée », « nous avons cherché cette source et nous avons eu de la chance ; nous l'avons trouvée ».

D'un autre côté, nous relevons les concordances ayant un caractère négatifs (en rouge) : « la source perfide », « le mauvais, c'est la source », « ceux qui avaient gardé le secret de la source, et qui voyaient mourir la leur », « la source ne coule plus ! », « ils ont bouché la source, voilà la vérité », « fallait pas se faire d'illusions : la source était morte, et le village allait forcément se dépeupler », « [...] et se demandait si l'arrêt de la source pendant plus d'une semaine ne l'avait pas désamorcée à jamais ».

3.3. Vers une possible synthèse

Cette simple analyse nous permet également de procéder à des suppositions par rapport à l'œuvre dans son ensemble. Effectivement, les différents éléments lexicaux ayant été extraits par la machine et identifiés dans leur contexte, nous pouvons désormais procéder à des suppositions par rapport à l'œuvre. Ce type d'analyse nous permet de survoler l'œuvre et d'émettre de premières hypothèses. Par exemple, nous percevons que l'action se situe dans un village où l'eau est l'élément central puisqu'elle est source de vie. Nous comprenons que l'eau vient à manquer dans ce village et que cela provoque le désespoir des habitants qui tentent de trouver des solutions voire des coupables. Toute l'intrigue s'articule donc autour de l'eau et du triangle amoureux qui existe entre les personnages.

Cette analyse lexicométrique et textométrique, nous permet donc, par extension, d'obtenir les différents éléments nécessaires pour procéder à une synthèse de l'œuvre. Nous rappelons, néanmoins, qu'il s'agit là d'interprétations et que nous devons, par la suite, contraster ces résultats avec une lecture complète de l'œuvre.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons donc affirmer que notre plateforme est capable de relever, avec un niveau de pertinence assez élevé, de nombreuses données qui vont nous permettre d'interpréter l'œuvre dans son ensemble car il existe de nombreux points de convergence entre la lecture automatique et la lecture manuelle.

Cependant, il peut exister quelques points de divergences, notamment dans les détails car la machine va extraire principalement les fréquences et il va nous falloir lire l'ouvrage dans son ensemble pour comprendre certains détails ou subtilités. Nous pouvons citer, par exemple, le dénouement de l'œuvre ou le personnage du Papet découvre qu'il est finalement le grand-père de Manon. Ce fait, qui est pourtant l'un des plus importants de l'ouvrage, ne va pas être perçu par la machine.

Néanmoins, dans un contexte d'enseignement de la langue ou de la littérature, cette première approche totalement différente peut se révéler être très stimulante pour les apprenants car ils vont devoir remettre en question les nombreux éléments obtenus par la machine et, il va s'en dire que, étant actuellement dans l'ère du numérique, remettre en question l'information, n'est-ce pas là l'une des principales perspectives d'enseignement ?

Références bibliographiques

HEIDEN, Serge (2010). « The TXM Platform : Building Open-Source Textual Analysis Software Compatible with the TEI Encoding Scheme ». Ryo Otaguro, Kiyoshi Ishikawa, Hiroshi Umemoto, Kei Yoshimoto et Yasunari Harada (éds.). Dans : *24th Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation-PACLIC24* (p. 389-398). Sendai : Institute for Digital Enhancement of Cognitive Development, Waseda University. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00549764>> [Consulté le 26 novembre 2016].

- HEIDEN, Serge ; MAGUE, Jean-Philippe et PINCEMIN, Bénédicte (2010). « TXM : Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement ». Sergio Bolasco, Isabella Chiari et Luca Giuliano (éds.). Dans : *Proc. of 10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data – JADT 2010* (Vol. 2, p. 1021-1032). Rome : Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00549779/fr>> [Consulté le 26 novembre 2016].
- LABORATOIRE ICAR – ENS DE LYON. *Présentation projet Textométrie*. <http://textometrie.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique96>. [Consulté le 26 novembre 2016].
- PAGNOL, Marcel (1988). *L'eau des collines*. Tome II. *Manon des Sources*. Paris : Éditions de Fallois.
- PAGNOL, Marcel (1993). *L'eau des collines*. Tome II. *Manon des Sources*. Paris : Éditions Relié.

La Méditerranée, un trésor pédagogique

Filhol, Benoît

Universidad Católica San Antonio Murcia, bfilhol@ucam.edu

Resumen

El Mediterráneo, « mar blanco » o mare nostrum constituye un tema de estudio literario con un gran potencial pedagógico en atención a la herencia cultural y a los valores que ha legado y a los vínculos tejidos con sus habitantes, un auténtico tesoro que debemos explotar en clase de Francés como Lengua Extranjera (FLE) o en francés para sus nativos. Para ello, con esta publicación se propone un nuevo enfoque que permita el estudio de la literatura a través de proyectos (unidades de acción) tal como lo recomienda el MCER y algunos currículos de educación secundaria europeos. Se trata de contribuir a cubrir el vacío metodológico sobre el tema señalado por varios especialistas en Didáctica de FLE. El objetivo del proyecto puede revestir varias formas pero, para nosotros, debe provenir de un oficio del mundo literario (escritor, editor, comisario de exposición, etc.) para que la clase realice una acción que sea lo más cercana posible a la de un actor real. El ejemplo que ofrecemos aquí y que podrá servir de modelo para otros proyectos se organiza en cuatro etapas compuestas de micro-tareas unidas las unas a las otras. Los estudiantes guiados por el profesor descubrirán una práctica profesional, se sumergirán en el tema del Mediterráneo y sin perder de vista la problemática adoptada construirán una exposición que presentarán durante la inauguración de la misma.

Palabras clave : Mediterráneo ; Literatura ; Pedagogía de proyectos ; Enfoque orientado a la acción; Exposición.

Résumé

La Méditerranée, « mer blanche » ou mare nostrum, constitue, au regard de l'héritage culturel et des valeurs qu'elle a légués et des liens tissés avec ses habitants, un thème d'étude littéraire au grand potentiel pédagogique, un authentique trésor que nous nous devons d'exploiter en classe de FLE ou de FLM. Pour le faire, nous proposons, au travers de cette publication, une nouvelle approche qui permet l'étude de la littérature par projets (unités d'action) comme le préconisent le CECRL et certains programmes d'éducation secondaire européens. Il s'agit là de contribuer à combler le vide méthodologique sur le sujet signalé par plusieurs didacticiens du FLE. Évidemment, notre proposition didactique n'étudie pas tous les travaux réalisés jusque-là sur la pédagogie de projet mais essaie d'adapter cette dernière et la perspective actionnelle à l'étude de la littérature. L'objectif du projet peut revêtir plusieurs formes mais doit, selon nous, provenir d'un métier du monde littéraire (auteur, éditeur, commissaire d'exposition, etc.) pour que la classe réalise une action qui soit le plus proche possible de celle de l'acteur réel. L'exemple que nous offrons ici et qui pourra servir de modèle pour d'autres projets s'organise en quatre étapes composées de micro-tâches toutes reliées les unes aux autres. Les apprenants-usagers, guidés par le professeur sont amenés à découvrir une pratique professionnelle, se plongent dans le thème de la Méditerranée et, sans perdre de vue la problématique adoptée, construisent une exposition qu'ils présentent lors d'un vernissage.

Mots-clés : Méditerranée ; littérature ; pédagogie de projet ; perspective actionnelle ; exposition.

Abstract

The Mediterranean Sea, « white sea » or mare nostrum, constitutes a literary subject to study with a strong teaching potential concerning its cultural heritage and the values that it bequeaths plus the bonds with its inhabitants; this is an authentic treasure worth considering in the subject of French as a Foreign Language (FFL) as well as in French for native speakers. To this purpose, my piece of research introduces a new approach to a project-based literature teaching in consonance with CEFR and some secondary education

curriculum in Europe. We would like to contribute to fulfill some methodological gaps in this area which have previously been highlighted by some FFL educational specialists. This teaching proposal does not skip previous works about Project-Based Learning, but tries to adapt the latest methodology and an action-oriented approach to literature studies. In our view, the main focus of the project should be real life jobs related to literature (writer, editor, exhibition curator, etc.). In this way, students can perform actions as closed as possible to those real actors do. The example shown in this paper, which could be used as a model for other projects, is divided into four stages including micro-tasks which are coupled together. Guided by the teacher, learners will discover a job practice; they will plunge into the subject of the Mediterranean Sea; and without losing sight of the current issue, they will prepare an exhibition that will be presented during its inauguration.

Keywords : *Mediterranean Sea ; Literature ; Project-Based Learning ; Action-oriented approach ; Exhibition.*

Introduction

L'enseignement de la littérature en Français Langue Maternelle et en Français Langue Étrangère a connu plusieurs périodes de remise en question et de débats. Au cours des dix dernières années, plusieurs hommes de lettres, parmi eux Tzvetan Todorov (2007), Antoine Compagnon (2007), Jean-Marie Schaeffer (2011), Vincent Jouve (2010) ont évoqué une crise du littéraire et de son apprentissage. Dans leurs essais, ces différents critiques ont tous émis des diagnostics personnels mais ont aussi tous été d'accord pour remettre en cause la manière scolaire d'étudier le texte littéraire et ont défendu son importance dans le cadre d'une formation humaniste et démocratique. Dans le domaine du Français Langue Étrangère, on ne peut pas dire que le littéraire ait bénéficié et jouisse actuellement d'un traitement de faveur. Depuis l'apparition de l'approche communicative, ce sont les textes authentiques qui sont sur le devant de la scène au détriment de leurs homologues littéraires. Toutefois, dans un élan d'optimisme toujours nécessaire à l'innovation didactique, nous préférons parler, quant à nous, plutôt que de crise, de moment d'évolution ou de changement. En effet, plusieurs configurations didactiques ont émergé et continuent d'apparaître avec comme objectif de redorer le blason de la littérature pour l'École du Vingt-unième siècle.

Parmi ces possibilités, la pédagogie de projet semble avoir un temps d'avance. Elle est déjà pratiquée en France et en Espagne par de nombreux professeurs mais force est de constater qu'elle ne s'appuie pas encore sur un cadre théorique qui la légitime et la consolide en envisageant une articulation précise entre pédagogie de projet et littérature. Nous souhaitons donc contribuer à cette réflexion, dans un premier temps, en examinant les attentes du travail par projets pour le littéraire, puis en proposant un exemple de projet, qui s'inspire de la thématique du XXV^{ème} colloque AFUE puisque nous présenterons un projet sur la Méditerranée, qui constitue, à nos yeux, un trésor pédagogique.

1. L'enseignement de la littérature au travers de la pédagogie de projet

La pédagogie de projet, comme nous le signalions dans l'introduction, semble s'imposer pour l'étude du littéraire grâce au plus qu'elle apporte par rapport aux méthodes pratiquées jusqu'à présent. Tout d'abord, elle permet d'aller au-delà de certaines configurations didactiques où le texte littéraire est utilisé exclusivement pour illustrer un point grammatical par des exemples ou comme document-source d'un aspect culturel.

Toutefois, si elle permet de faire évoluer l'enseignement de la littérature en classe de FLE vers une expérience d'enseignement-apprentissage plus complète, elle ne constitue pas une rupture totale, compte tenu du fait qu'elle n'est pas incompatible avec toutes les activités réalisées jusqu'à maintenant en classe de littérature. Nous faisons référence à la lecture à voix haute, à la confrontation de documents de genres et de modes distincts, à l'exploitation grammaticale, au travail sur un questionnaire qui évalue la compréhension globale et la compréhension spécifique, à la production écrite et orale, etc.

Le vrai plus de la pédagogie de projet réside dans le fait qu'elle insuffle de l'action au cœur de l'enseignement. C'est en cela qu'elle se rapproche de la configuration didactique préconisée, depuis 2001, par le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues. Comme s'est efforcé de montrer Christian Puren depuis 2001, la donne a bien changé avec

l'apparition du texte du Conseil de l'Europe et, avec la perspective actionnelle, il ne s'agit plus de préparer les apprenants-usagers à communiquer efficacement en langue étrangère mais de leur enseigner à « partager avec les autres les mêmes conceptions de l'action commune » (Puren, 2006a : 40). Christian Puren est aussi un des premiers didacticiens à avoir pensé cette articulation entre l'enseignement-apprentissage de la littérature et la conception de projets et le moins qu'on puisse dire est qu'il a présagé à la pédagogie de projet un bel avenir. Nous citons à nouveau Puren qui dans un autre article de 2006 écrivait : « on peut concevoir des projets sociaux réels plus originaux faisant appel à la littérature, la limite étant celle de l'imagination de l'enseignant, des opportunités de terrain et de la motivation de ses élèves » (2006b).

Avec cette méthodologie, nous sommes amenés à travailler à partir de périodes didactiques ou séquences d'apprentissage-action pour reprendre la terminologie de Claire Bourguignon qui ne se basent plus seulement sur une situation de communication simulée, comme c'était le cas avec l'approche communicative, mais autour d'actions collectives authentiques que les apprenants-usagers doivent préparer et réaliser en groupes.

Pour l'instant, il n'existe que très peu de travaux envisageant l'articulation entre littérature et pédagogie de projet. Nous devons donc nous pencher sur la bibliographie existant sur la pédagogie de projet pour déterminer une possible application de cette dernière au champ littéraire.

Le pédagogue suisse Philippe Perrenoud a produit une réflexion profonde sur l'utilisation du projet dans l'enseignement. Dans la lignée de William Heard Kilpatrick, un des pères de la pédagogie de projet, il définit un projet comme « une initiative collective gérée par le groupe classe qui débouche sur une production concrète » (Perrenoud, 1999). Pour cela, les élèves s'impliquent dans plusieurs tâches, se confrontent à des savoirs et à des savoir-faire liés à la gestion du projet. Perrenoud propose dix attentes que peut viser un projet d'enseignement et qui sont particulièrement intéressantes pour la conduite d'un projet littéraire. Nous retiendrons, pour cet article, les trois premières attentes mentionnées par l'auteur et nous nous efforcerons de montrer en quoi la pédagogie de projet peut être bénéfique pour l'enseignement de la littérature.

Tout d'abord, comme signale Perrenoud, le travail par projets sert à « entraîner la mobilisation de savoirs et savoir-faire acquis, construire des compétences » (1999). La confrontation à des « problèmes littéraires » doit permettre le transfert et la mobilisation de savoirs qui habituellement sont abordés séparément. Autrement dit, tant que l'apprenant-usager n'est pas impliqué dans une situation similaire à celle d'un projet réel, on peut douter du fait qu'il soit capable de conjuguer toutes les compétences nécessaires pour résoudre une question posée. Deuxièmement, toujours selon le pédagogue suisse, le projet permet de donner à voir des pratiques sociales qui accroissent le sens des savoirs et des apprentissages scolaires » (Perrenoud, 1999). Le travail en classe se rapproche des situations que nous pouvons rencontrer dans la vie réelle, ce qui contribue à ajouter plus de sens aux notions, méthodes et connaissances. L'apprenant-usager a l'impression de réaliser quelque chose de concret et utile, donc sa motivation augmente. Le thème de la motivation prend encore plus de sens quand on se situe dans une discipline comme la littérature qui est trop souvent considérée comme abstraite et que l'on met un peu de côté dans un monde qui privilégie les logiques économique, scientifique et technologique. La troisième attente est en relation directe avec la précédente. Pour Perrenoud, le projet « permet de découvrir de nouveaux savoirs, de nouveaux mondes, dans une perspective de sensibilisation ou de motivation » (1999). Les apprenants-usagers se retrouvent dans des contextes sociaux réels qui leur ouvrent la porte de nombreux secteurs professionnels et culturels. Ces incursions dans des disciplines connexes permettent une transversalité et la construction d'une culture littéraire et générale essentielle pour comprendre la complexité du monde actuel.

Les sept autres attentes sont plus générales et ainsi directement transférables au travail du littéraire au travers de la pédagogie de projet. Pour cela, nous n'avons pas jugé nécessaire de les commenter de manière détaillée dans cette étude. Toutefois, ce qui en ressort est que le travail au travers de projets littéraires développe des compétences qui vont au-delà de la compétence littéraire. Et c'est bien là que réside à nos yeux un autre grand intérêt de l'application de la pédagogie de projet à la littérature. Le projet permet de mobiliser des compétences qu'Isabelle Bordalo et Jean-Paul Ginestet (1993) identifient comme « des compétences clés » ou « transversales ». Parmi elles, se trouvent « problématiser », « rechercher », « se documenter », « réaliser », « organiser », « planifier », « contrôler », « critiquer », « prendre en compte », etc. Toutes ces compétences exigent des outils linguistiques et des savoir-faire qui ne sont pas exclusifs du domaine littéraire et que l'étudiant nécessitera et exploitera dans d'autres contextes.

Il est légitime et souhaitable que ce soit, comme que l'a souligné Christian Puren (2006b), l'imagination et la liberté pédagogique du professeur qui animent l'élaboration et le développement de cette méthodologie mais nous pensons qu'une manière productive est de l'envisager en se basant sur les métiers liés à la réalité littéraire –ceux de l'édition, de

l'écriture, de la recherche et de la sphère culturelle— pour construire l'apprentissage au travers de pratiques réelles. Nous insistons : les possibilités sont certes infinies mais nous souhaiterions offrir quelques propositions de projets littéraires qui pourraient aider le professeur :

Tableau 1. Quelques exemples de projets envisagés à partir de la pratique réelle

Acteur littéraire	Objectif du projet
Professeur-Chercheur	Rechercher un thème et publier une étude
Editeur	Éditer un texte et le publier (sur internet, centre éducatif, format papier, etc.), participer à un conseil éditorial pour décider quels textes publier, etc.
Journaliste/critique	Écrire une critique et la publier, présenter une œuvre
Correcteur de style	Corriger un texte en vue d'une future publication
Agent littéraire	Chercher une maison d'édition à un écrivain qui souhaite publier une œuvre.
Écrivain(e)	Créer une œuvre et la publier
Conservateur/Commissaire	Organiser une exposition et réaliser le vernissage

Dans le cadre d'un projet littéraire, le texte n'est plus le seul objectif comme dans l'enseignement traditionnel de la littérature mais un moyen pour exécuter une tâche sociale. Dans cette logique, l'action n'est plus au service des textes mais ce sont les textes et autres documents qui sont au service de l'action. Les apprenants-usagers ne sont plus de simples lecteurs mais des auteurs et surtout des acteurs. Comme cela se produit dans la perspective actionnelle, on fera en sorte de réaliser les actions proposées en dehors de la classe, si c'est possible, et sinon, au moins, on les exécutera de la manière la plus réaliste possible. Enfin, comme l'on peut l'observer dans les exemples de projets proposés, la littérature n'est plus mise à l'écart comme ce fut le cas avec les approches didactiques qui ont précédé la perspective actionnelle mais fait partie intégrante de l'enseignement-apprentissage dans un processus holistique et en interrelation.

2. Un exemple de projet littéraire : une exposition sur la Méditerranée

Dans cette démarche de projet, il convient, comme nous l'avons signalé, de donner du sens aux apprentissages. Or, pour cela, nous sommes convaincus que le projet lui-même doit avoir du sens. On se demandera donc —et le lecteur se demandera sans doute— pourquoi aborder le thème de la Méditerranée ? Quel sens cela a ? Que peut-il apporter à un processus d'apprentissage de Français Langue Étrangère ? En quoi la Méditerranée constitue un trésor pédagogique ? Nous allons tenter de répondre à ces questions en donnant plusieurs éléments de réponse.

Premièrement, la Méditerranée est, pour les apprenants, un thème familier. Ils ont tous des connaissances sur le sujet, ont tous un rapport proche ou lointain avec cet espace. On peut donc partir des pré-acquis —et il faudra le faire— pour construire de nouveaux savoirs. Familier et surtout attractif car pour eux, ce thème est synonyme de soleil, de vacances, de baignades; il évoque des souvenirs qu'ils se feront un plaisir de se remémorer pendant le projet.

Il nous semble, par ailleurs, que la Méditerranée est un thème idéal pour travailler à l'acquisition de l'éducation humaniste, la *Bildung* pour reprendre le terme allemand. Composée de connaissances, de compétences et de valeurs, la culture humaniste ou *Bildung* se définit comme le développement personnel de potentialités intellectuelles, affectives et éthiques de l'être humain au sein de la collectivité à laquelle il appartient.

En effet, la Méditerranée n'est pas seulement une mer. C'est un « espace matriciel, une machine à faire de la civilisation » (cité par Liauzu, 2002 : 66), selon les mots de Paul Valéry, un espace géographique qui a vu naître la Démocratie et les civilisations, Grecque et Romaine, qui ont elles-mêmes engendré, entre autres, les peuples d'Occident.

Or, à partir du 20^{ème} siècle, pour beaucoup de penseurs et d'écrivains –Edgar Morin et Paul Morand, pour ne citer qu'eux, la Méditerranée a perdu de sa superbe et il n'est pas démesuré de dire, à la lumière de leurs écrits, qu'on ne voit plus, qu'on ne reconnaît plus cette Méditerranée aujourd'hui. Pour Edgar Morin, par exemple, rares sont ceux qui écoutent de nos jours cette Méditerranée, berceau de nos civilisations. La voix de ces intellectuels –que nous pourrions invoquer dans notre projet– nous invite donc à prendre de la hauteur pour examiner cette mer autrement et à se demander ce qu'il reste aujourd'hui de l'image d'une mer accueillante et enrichissante.

Sans tomber dans une vision idéalisatrice du passé et dans un catastrophisme du présent, il convient donc de s'interroger sur les problématiques qui agitent la Méditerranée à l'heure actuelle. Il est intéressant en effet d'opérer un va-et-vient entre passé et présent pour comparer et mettre en perspective des réalités menacées, en décadence ou disparues. Les sauts chronologiques et les anachronismes provoqués et volontaires qui seront à l'œuvre au cœur du projet sont nécessaires à l'heure où le symbolique recule au profit de produits culturels prêts à consommer et superficiels. Par conséquent, la tension entre passé, présent et futur devra apparaître et être au cœur de la problématique de notre projet.

La Méditerranée est un thème littéraire par excellence. Pour certains, elle est l'espace du texte, pour d'autres c'est le lieu qui a vu naître la poésie ou même « une mer littéraire » (cité par Siegfried, 1944 : 44). Une chose est sûre : les écrivains sont justement ceux qui, depuis plusieurs siècles, ont pensé et continuent d'interroger cette Méditerranée. Nous nous rendons vite compte –et ce sera un des objectifs du projet que nous allons énoncer– que les mythes méditerranéens originels sont toujours convoqués par les auteurs contemporains car, malgré le temps qui s'est écoulé, ils sont encore d'actualité, ont encore des choses à nous dire et à nous apprendre.

Enfin, la Méditerranée est un outil pédagogique idéal pour travailler l'interculturel et le pluriculturel. Depuis les phéniciens, la « mer au milieu des terres » a été un espace d'échange et une terre d'accueil. Aujourd'hui encore, le long de ces côtes, sa population est faite d'un mélange cosmopolite. Ce creuset se retrouve évidemment dans les salles de classes. Au-delà de la prise en compte de la réalité multiculturelle de la Méditerranée de la part du professeur lors de la planification du projet, les élèves auront à cœur d'évoquer leur culture d'origine. Confrontés à des savoirs, des savoir-faire et savoir-être différents, ils seront donc amenés à aller au-delà d'une simple compréhension mutuelle et à travailler ce que Christian Puren nomme la compétence co-culturelle qui consiste à « élaborer et mettre en œuvre une culture d'action commune dans le sens d'un ensemble cohérent de conceptions partagées » (2007).

Pour donner un exemple et expliquer le déroulement d'un projet pédagogique, nous avons choisi celui d'une exposition sur la Méditerranée. Quant à la manière d'organiser l'apprentissage, nous nous sommes inspirés des travaux de Claire Bourguignon et de son concept de scénario d'action-apprentissage. En effet, cette démarche ou processus d'apprentissage, qui mêle langue et culture, et que Bourguignon définit comme « une simulation basée sur une série de tâches communicatives, toutes reliées les unes aux autres, visant l'accomplissement d'une mission plus ou moins complexe par rapport à un objectif » (2007) nous paraît parfaitement adéquate pour structurer notre projet. Pour cela, nous avons également respecté un des principes proposé par Bourguignon pour qui « chaque micro-tâche est imbriquée dans l'autre et au service de l'accomplissement de la mission » (2007). Pour garantir cette imbrication, nous avons opté pour quatre phases composées de micro-tâches conduisant à la tâche finale où se matérialise le projet.

Voici comment pourrait s'articuler notre projet à partir de cette esquisse qui prétend couvrir plusieurs séances pour un niveau correspondant à celui d'un utilisateur indépendant de la langue¹ (niveau B2 selon le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues Étrangères) :

1) La première phase est une phase d'ancrage avec comme objectif l'évaluation des pré-acquis. Le professeur montre plusieurs images très diverses ayant pour cadre la Méditerranée (par exemple, le Colisée de Rome, une vue du ciel de Benidorm, une table méditerranéenne ou un olivier) et la classe réalise une activité de remue-méninges dans laquelle les apprenants-usagers doivent répondre à la question suivante : Quelle Méditerranée êtes-vous ? Cela permet, d'autre part, aux étudiants de faire des hypothèses et de parler de la situation passée, actuelle et future de cet espace géographique, le professeur les orientant dans cette direction.

2) La deuxième phase « en contexte » permet de rentrer dans le vif du sujet et vise l'accomplissement de deux objectifs. Tout d'abord, il s'agit pour les apprenants-usagers de découvrir et analyser la pratique d'une exposition culturelle. Le

¹ Toutefois, le projet est adaptable à d'autres niveaux en fonction des documents choisis et surtout du niveau des tâches et des activités proposées.

professeur leur propose donc un exemple d'exposition sur le thème de la Méditerranée, par exemple un document visuel, sonore ou audio-visuel sur l'exposition « Méditerranées » organisée à Marseille en 2013. S'ensuit une réflexion sur la préparation et la construction d'une exposition. Les étudiants sont invités notamment à répondre aux questions suivantes : Est-ce qu'une exposition est simplement un inventaire ou catalogue de documents ? Qu'est-ce qui permet de donner une unité à l'ensemble ? Cette phase d'immersion permet aussi aux apprenants-usagers de confronter, par petits groupes, les contenus mentionnés dans l'étape antérieure avec de nouvelles données pour une construire une problématique qui constituera le fil conducteur de l'exposition qu'ils devront réaliser. Pour les aider à formuler cette problématique, ils peuvent s'appuyer sur deux documents : un fragment de « Penser la Méditerranée et méditerranéiser la pensée », article d'Edgar Morin et un extrait du documentaire *Méditerranée, notre mer à tous* de Yann Arthus-Bertrand. La problématique devra refléter cette tension entre héritage, présent et avenir de la Méditerranée.

3) La troisième phase est une étape d'exploration et de recueil d'informations et de ressources, effectuée en binômes ou par petits groupes. Les apprenants sont amenés à analyser des mythes et des thèmes méditerranéens qui sont autant d'outils pour répondre à la problématique formulée dans la phase précédente. Ces informations serviront de ressources pour l'exposition en fin de séquence. Le professeur propose aux apprenants trois extraits sur le thème de l'olivier, « L'arbre qui traverse les temps » : un de l'*Odyssée* lorsqu'Ulysse fait naufrage chez les Phéaciens, un de *Manosque-des-Plateaux* de Jean Giono (« Quand j'étais tout petit, je jouais, puis j'avais faim » (Giono, 1998 : 68)) et le poème « L'olivier amer » de Mehmet Yashin. Ensuite, le professeur réoriente la réflexion sur la question, déjà entrevue, du tourisme en Méditerranée à partir de l'étude d'un passage du roman de Julien Blanc-Gras *Touriste*. Finalement, pour se projeter sur le futur de la Méditerranée, les étudiants sont invités à réfléchir sur le drame humanitaire qui secoue actuellement la Méditerranée avec l'immigration massive de personnes en provenance d'Afrique et du Proche-Orient. Pour cela, ils sont amenés à mettre en parallèle un extrait du roman de Laurent Gaudé *Eldorado* (2006) avec un fragment d'un reportage radiophonique sur le même thème. Des activités portant spécifiquement sur la langue peuvent compléter cette étape, toujours dans l'optique de fournir aux étudiants les ressources nécessaires pour mener à bien la mission qui leur a été confiée. Le professeur peut également demander aux apprenants d'approfondir en leur suggérant de rechercher et d'analyser d'autres mythes ou thèmes qu'ils associent à la Méditerranée.

4) À présent, les apprenants-usagers disposent de ressources suffisantes pour passer à la phase de réalisation du projet (tâche finale). Ils dressent une liste de tâches à réaliser, se mettent d'accord pour le partage du travail et passent à l'action. Tout au long de cette étape, le professeur guide les étudiants en les invitant à sélectionner, organiser et présenter les documents et matériaux choisis pour l'exposition. Les différentes sections de celle-ci peuvent être ensuite montées dans la salle de classe ou dans un espace de l'établissement prévu à cet effet, à moins que la classe ait décidé d'élaborer un poster multimédia à l'aide d'une Technologie de l'Information et de la Communication (TIC), comme par exemple Glogster. Les apprenants-usagers doivent également mettre en place le vernissage en préparant la présentation de l'exposition et en faisant la liste des invités. Le jour du vernissage, les apprenants jouent le rôle des membres de l'organisation et présentent les différentes sections de l'exposition.

Conclusion

En guise de conclusion, nous souhaiterions rappeler les avantages du travail du littéraire au travers de la réalisation de projet en espérant avoir pu les illustrer au travers de l'exemple proposé. La pédagogie de projet insuffle de l'action à l'enseignement de la littérature et motive les apprenants pour l'apprentissage d'une discipline quelque peu délaissé depuis un certain temps dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères. Cette approche permet l'acquisition de nombreuses compétences qui vont au-delà du littéraire sans sacrifier ce dernier. En effet, à nos yeux, elle ne délaïsse pas la compétence littéraire, mais au contraire, elle favorise pleinement son apprentissage en tenant compte de sa dimension affective et imaginative mais aussi de sa composante théorique et pratique.

Références bibliographiques

- BORDALO, Isabelle et GINESTET, Jean-Paul (1993). *Pour une pédagogie du projet*. Paris : Hachette.
- BOURGUIGNON, Claire (2007). *Apprendre et enseigner les langues dans la perspective actionnelle : le scénario d'apprentissage-action*. Association des Professeurs de Langues Vivantes. <http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article865> [Consulté le 29 juin 2016].
- COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature, pour quoi faire?* Paris : Bayard.
- GIONO, Jean (1998). *Manosque-des-Plateaux*. Paris : Folio, Gallimard.
- JOUVE, Vincent (2005). *Pourquoi étudier la littérature*. Paris : Armand Colin.
- LIAUZU, Claude (2002). « Le migrant méditerranéen, toujours suspect » dans *Confluences Méditerranée*, n° 42, p. 65-70.
- PERRENOUD, Philippe (1999). *Apprendre à l'école à travers des projets : pourquoi? Comment?* Université de Genève. <http://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_1999/1999_17.html> [Consulté le 29 juin 2016].
- PUREN, Christian (2006a). « De l'approche communicative à la perspective actionnelle » dans *Le Français dans le monde*, n°347, p. 37-40.
- (2006b). *Explication de textes et perspective actionnelle : la littérature entre le dire scolaire et le faire social*. Association des Professeurs de Langues Vivantes. <<http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article389>> [Consulté le 29 juin 2016].
- (2007). *Perspectives actionnelles et perspectives culturelles en didactique des langues-cultures : vers une perspective co-actionnelle co-culturelle*. Association des Professeurs de Langues Vivantes. <<http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article844>> [Consulté le 29 juin 2016].
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2011). *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*. Paris : Thierry Marchaisse.
- SIEGFRIED, André (1944). *Vue générale de la Méditerranée*. Paris : NRF, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan. (2007). *La littérature en péril*. Paris : Flammarion.

Cap sur le premier MOOC FOFLE en Afrique francophone pour se (re)mettre à flot

Ghedhahem, Zeineb

Ecole Polytechnique de Tunisie, zeineb_3112@yahoo.fr

Resumen

Tecnologías ofrecen oportunidades para hacer la enseñanza y el aprendizaje sea más efectivo y adecuado, y nadie puede negar los beneficios potenciales de la revolución digital en la enseñanza de idiomas. Una nueva forma de lenguaje de enseñanza a distancia atrae a más y más alumnos : MOOCs (Massive Open Course on-line) – en francés, CIOMS (Curso en Línea Abierta y sólido). Sin nivel de estrés de la educación o la asistencia, el MOOC puede ofrecer el aprendizaje en línea y la distancia con un seguimiento educativo específico y recursos educativos (vídeos, documentos, tareas...) accesible en todo momento. El MOOC FOFLE (Formación Abierta en francés como lengua extranjera) es un proyecto piloto, internacional e interdisciplinario dedicado a aprender francés. Se puso a prueba en Túnez antes de ser desplegados en otros países de habla francesa con el mismo problema. Nuestro objetivo en esta reunión es presentar las principales características de este dispositivo y la primera evaluación realizada.

Palabras clave : MOOC ; la educación ; aprendizaje ; la enseñanza de idiomas ; interdisciplinario

Résumé

Les technologies offrent des possibilités de rendre l'enseignement et l'apprentissage plus efficaces et plus appropriés et nul ne peut nier les potentiels bénéfiques de la révolution numérique dans l'enseignement des langues. Une nouvelle forme d'enseignement des langues à distance attire de plus en plus d'apprenants : les MOOCs (Massive Open Online Course) en français, CLOMs (Cours en Ligne Ouverts et Massifs). Sans contrainte de niveau d'études, ni d'assiduité, le MOOC permet d'offrir un apprentissage en ligne et à distance avec un suivi pédagogique spécifique et des ressources pédagogiques (vidéos, documents, devoirs...) accessibles à tout moment. Le MOOC FOFLE (Formation Ouverte en Français Langue Etrangère) est un projet pilote, international et interdisciplinaire, dédié à l'apprentissage en ligne du français. Il a été expérimenté en Tunisie : avant d'être déployé à destination des autres pays francophones présentant la même problématique. Notre objectif au cours de cette rencontre est de présenter les caractéristiques principales de ce dispositif ainsi que le premier bilan effectué.

Mots-clés : MOOC ; enseignement ; apprentissage en ligne ; enseignement des langues ; interdisciplinaire.

Abstract

Technologies offer opportunities to make teaching and learning more effective and appropriate and no one can deny the potential benefits of the digital revolution in language teaching. A new form of teaching distance language attracts more and more learners : MOOCs (Massive Open Online Course) in French, CIOMS (Online Course Open and Solid). Without stress level of education or attendance, the MOOC can offer online learning and distance with a specific educational monitoring and educational resources (videos, documents, homework ...) accessible at all times. The MOOC FOFLE (Open Training in French as a Foreign Language) is a pilot, international and interdisciplinary project dedicated to learning French. It was piloted in Tunisia before being deployed to other francophone countries with the same problem. Our goal during this meeting is to present the main features of this device and the first assessment done.

Keywords : MOOC ; education ; learning ; language teaching ; interdisciplinary.

Alors que le français est la langue d'enseignement et d'apprentissage dans le cycle d'enseignement supérieur tunisien, différentes études de terrain ont montré que l'usage de cette langue est loin d'être systématique et que les références à la langue arabe (arabe dialectal) sont fréquentes notamment dans les filières scientifiques et techniques. L'on note par ailleurs que la langue française est de moins en moins bien maîtrisée par les étudiants tunisiens, toutes disciplines confondues. Or, dans l'optique d'une amélioration qualitative de l'université tunisienne, la maîtrise des langues étrangères et notamment de la langue française est un point essentiel. De plus, ces lacunes relatives aux compétences linguistiques, et particulièrement à la langue française, représentent un double handicap pour les étudiants : dans la poursuite de leur cursus universitaire et par voie de conséquence, leur potentiel d'employabilité immédiat et futur.

En 2014, un projet visant à remédier humblement à cette situation, a vu le jour en Tunisie, en proposant aux élèves terminant leur enseignement secondaire ou aux étudiants entrant à l'université de suivre des sessions d'apprentissage du français langue étrangère sous la forme d'un MOOC FOFLE à dimension résolument collaborative. Cette expérience pilote a vu le jour grâce au partenariat entre l'Université Virtuelle de Tunis, l'Université de Sfax et le Consortium Claroline Connect. Dans cette phase d'expérimentation, il était question de tester ce dispositif en vue de le déployer par la suite à destination d'autres pays francophones africains où la situation est quasi-similaire.

Entamé le 13 octobre 2014, Le MOOC FOFLE, projet pilote et première expérience en Tunisie et en Afrique, a été achevée au mois de mars 2015. Pour cette première session, nombreux étaient les étudiants qui ont bénéficié d'une formation en ligne en vue d'améliorer leur niveau en français, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, utilisant pour cela du contenu riche et varié (texte, quizz, vidéos,...) et se faisant accompagner également par des tuteurs de terrain et des tuteurs référents. Bien évidemment, l'objectif était de renforcer leurs compétences générales pour, entre autres, être des mieux outillés à la sortie de l'université. J'y ai personnellement contribué en tant que tutrice- référent.

Au cours de cette rencontre, je vais vous rendre compte de cette expérience pilote en vous présentant le dispositif mis en place ainsi que le bilan final.

Pour ce faire, mon travail s'articulera autour de trois volets. Dans le premier, je procéderai à la présentation du dispositif, à savoir le MOOC. Les deux autres volets seront consacrés, respectivement, aux différents acteurs impliqués ainsi qu'aux différentes modalités d'évaluation. Je conclurai mon intervention par le bilan de cette première expérience du MOOC en Tunisie.

1. Le MOOC

Pourquoi un MOOC de FLE ?

Depuis 2008, les MOOCs ne cessent de se multiplier, un vrai raz de marée. Cela concerne aussi bien les matières scientifiques que les langues, notamment la langue anglaise. Dès lors, pourquoi ne pas en concevoir un en français langue étrangère ? D'autant plus que nous sommes à la recherche d'une solution pour résoudre le problème de la détérioration de la maîtrise de la langue française en Tunisie et dans d'autres pays francophones.

Le premier MOOC de FLE conçu par Alix Creuzé¹ et Jérôme Rambert², a été lancé le 15 janvier 2014. Cette première initiative « *Travailler en français* » a été animée de janvier à mars 2014 par une équipe de professeurs de FLE répartis en Allemagne, Espagne, Italie et au Royaume-Uni. Il s'est adressé à des apprenants de français du monde entier, à tous ceux qui souhaitaient un jour travailler en français ou avec des francophones. Le thème du MOOC « *Travailler en français* » était exclusivement lié au monde du travail. Or le MOOC FOFLE était destiné à des étudiants ainsi qu'à des élèves inscrits au programme « Education numérique ». Ce projet expérimental est censé venir en aide aux étudiants en difficulté et leur permettre de mieux réussir au cours de leur cursus universitaire. La nouveauté réside dans le fait que le MOOC est pensé de manière à proposer une approche originale fondée sur la mise à disposition d'un MOOC en association avec un modèle d'accompagnement tenant compte principalement des besoins des apprenants. L'autre innovation dans ce dispositif concerne les tuteurs de terrain. En effet, ces derniers sont des étudiants en master FLE

¹ Professeur conceptrice et coordinatrice des dispositifs à distance et de l'innovation pédagogique à l'Institut français d'Espagne.

² Professeur de FLE, coordinateur pédagogique et formateur de formateurs en Tice à l'Institut français de Milan.

ayant exprimé le désir de se former dans le tutorat. Tuteurs de terrain et apprenants suivent des formations en ligne de concert. Dès lors, ce projet se présente comme un véritable catalyseur d'innovation et un élément d'intégration pour tous.

Le contenu des différents modules du MOOC FOFLE a été conçu pour des apprenants du niveau A2 du CECR désirant atteindre le niveau B1. Les objectifs généraux étaient, d'une part, l'amélioration de la compréhension et de la production aussi bien orales qu'écrites afin de permettre aux apprenants inscrits d'achever leurs cursus avec succès et d'autre part, le renforcement de leurs compétences générales pour, entre autres, être des mieux outillés à la sortie de l'université. Au cours de cette phase d'expérimentation, le public ciblé était les étudiants néo bacheliers entrant à l'université tunisienne. L'objectif étant de toucher un maximum de ceux-ci, en particulier à Tunis et à Sfax en attendant d'étendre cela aux étudiants des autres niveaux et d'autres institutions aussi bien tunisiennes qu'africaines.

Les objectifs

- Linguistiques : compétences linguistiques niveau A2/B1 – priorité à la « Compétence de compréhension ».
- Méthodologiques : initiation à la méthodologie universitaire.
- Culturels et interculturels : acculturation universitaire et approche interculturelle des documents et des thématiques.
- Période d'expérimentation : octobre 2014 à mars 2015.

De type connectiviste, le MOOC FOFLE était composé de 6 séquences de formation, chaque apprenant devait y consacrer 6 heures de travail par séquence, soit un total de 36 heures réparties sur 12 semaines. Les activités proposées étaient aussi bien individuelles que collaboratives. La conception de ces séquences était uniforme : les activités proposées gravitaient autour des 4 compétences de base à savoir la compréhension ainsi que la production de l'oral et de l'écrit, certains points de langue étaient intégrés selon les objectifs discursifs. Une activité collaborative d'intégration clôt chaque séquence ainsi qu'une évaluation.

Les thèmes

Les concepteurs ont jugé bon de privilégier les thèmes de culture générale, vu que les apprenants venaient de divers horizons. Ainsi les thèmes retenus étaient les suivants :

1. Internet et numérique,
2. Environnement et progrès,
3. Découvertes et avenir,
4. Sciences et recherche,
5. Arts et société,
6. Médias et échanges internationaux.

Une séquence d'initiation à l'utilisation de la plateforme Claroline Connect a été programmée au début de la formation afin de familiariser les apprenants avec ce nouvel espace d'apprentissage d'autant plus que la majorité d'entre eux découvrent pour la première fois l'enseignement en ligne.

Les activités

Pour aider l'apprenant à prendre conscience des mécanismes du français parlé, un travail d'exploration leur a été proposé au début de chaque séquence par des tâches d'écoute du français tel qu'il est parlé (extraits vidéos) suivi de quelques activités de compréhension/ production pour améliorer la compétence langagière. Ainsi les activités proposées étaient diverses :

- des activités auto-correctives de compréhension de la langue écrite et orale accompagnées de quelques activités relatives à des points de langue ciblés,
- des activités de production orale avec tuteur sur rendez-vous *hangout* et/ou des activités de production écrite individuelle et collaborative,
- des activités d'auto-évaluation,
- des tâches collectives, en petits groupes ou en binômes, d'expression orale ou écrite.

2. Les acteurs

Le tutorat

L'accompagnement a été confié à des tuteurs francophones, même si certains n'avaient aucune expérience en ce qui concerne l'enseignement à distance. Ils ont néanmoins bénéficié d'une formation accélérée au cours du premier semestre 2014.

Les tuteurs relevaient de deux catégories distinctes : des tuteurs de terrain encadrés par des tuteurs référents.

- *Les tuteurs de terrain* : 18 étudiants de Master2 en FLE issus des universités françaises n'ayant pas nécessairement bénéficié d'une expérience de tutorat en ligne, ces tuteurs sont formés au cours du MOOC à travers une formation en ligne, assurée par les tuteurs référents. Au terme de cette formation, un certificat attestant des connaissances et compétences acquises en tant que tuteurs de formation FLE en ligne leur a été délivré.

Chaque tuteur avait pris en charge 20 apprenants. Leurs missions consistaient d'une part en l'accompagnement des apprenants au quotidien à travers les outils de communication dont disposait la plateforme : forums, blogs, *Hangout*, etc...et d'autre part à l'évaluation des productions écrites et orales des apprenants.

- *Les tuteurs référents* étaient des enseignants de français tunisiens ayant une bonne connaissance de l'université tunisienne ainsi qu'une expérience de l'usage des TICs et du tutorat en ligne, idéalement dans le cadre de formations en français langue étrangère (FLE) ou en français sur objectifs spécifiques (FOS). Leurs missions consistaient en l'accompagnement des tuteurs de terrain et la supervision du déroulement du Mooc. Chaque tuteur référent avait pour mission d'encadrer 2 à 3 tuteurs de terrain Ils pouvaient en outre intervenir en tant que tuteurs de terrain.

L'environnement numérique d'apprentissage

En complément à la plateforme Claroline Connect, une communauté MOOC FOFLE sur Google+ (le réseau social de Google) a été créée permettant de la sorte à l'ensemble des participants au MOOC d'échanger réactions, idées, questions, invitations à discuter, etc. de manière plus souple et moins formelle.

Pour assurer les séances synchrones, le choix des administrateurs techniques s'est fixé sur le service de webconférences de Google (*Hangout*).

Les apprenants

600 personnes se sont inscrites au MOOC, nous considérons ce chiffre plutôt satisfaisant dans le sens où c'est une première en Tunisie. Le nombre aurait pu augmenter si nous avions permis aux retardataires de s'inscrire. Malheureusement, au-delà d'une certaine date, les inscriptions étaient fermées. Nous avons pu identifier des profils différents (néo bacheliers, étudiants inscrits en 2^{ème} et 3^{ème} année de licence ainsi que des étudiants du Master, des fonctionnaires...). Les apprenants actifs, enclins au partage et au travail collaboratif étaient très minoritaires. La majorité était plutôt du genre passif. Sur les 600 inscrits, seuls 50 apprenants sont allés jusqu'au bout et ont achevé le parcours et ont pu obtenir les badges après les épreuves d'évaluation.

Les apprenants, à l'unanimité, se sont trouvés dans un environnement peu familier et face à un challenge de taille. En effet, ils devaient affronter 3 difficultés :

- Suivre une formation en langue française,
- Utiliser de nouveaux outils techniques,
- s'accommoder d'une pédagogie où priment la collaboration et l'auto-apprentissage.

Le travail collaboratif n'a pas répondu à nos attentes, le bon vieux réflexe, « s'en remettre à l'enseignant », a la peau dure. Même si nous encourageons les apprenants à prendre l'initiative, à devenir plus autonomes, il leur est encore difficile de sauter le pas. Les difficultés majeures auxquelles étaient confrontés les apprenants étaient d'ordre psycho-affectif, comme la constitution des équipes, des binômes...ils avaient beaucoup de mal à choisir des partenaires car ils se considéraient comme des étrangers, le sentiment d'appartenance à une communauté était quasi nul. Ils ont du mal à tisser des liens entre eux à travers la toile. A l'avenir nous devrions tenir davantage compte de certains aspects comme le sentiment de sécurité, la confiance, la solidarité, le soutien, l'existence d'une communauté, la complicité. Tout un travail reste à faire concernant l'environnement de l'enseignement à distance ainsi que les tâches proposées. La culture de l'apprentissage en réseau n'est pas encore instaurée en Tunisie et beaucoup de travail reste à faire en ce sens. C'est en multipliant type de pratique que tuteurs et apprenants finiront par acquérir suffisamment d'expérience pour pallier ce manque.

3. L'évaluation

L'évaluation de l'apprenant constitue une phase fondamentale de la formation MOOC puisqu'elle permet de traduire le degré de validité des connaissances acquises. Deux méthodes différentes d'évaluation ont été choisies par les concepteurs : l'évaluation automatisée et l'évaluation par les pairs. L'évaluation se fait tout au long de la formation, elle s'effectue pendant le MOOC pour évaluer l'état d'avancement et de positionnement de l'apprenant et à sa fin pour délivrer des badges à l'apprenant une fois qu'il a atteint le seuil de réussite.

L'évaluation automatisée recouvre un large éventail de techniques. Elle se base sur des outils assez rudimentaires comme les questionnaires à choix multiples ou les textes à trous aussi bien que sur des techniques plus avancées comme les programmes de test de codes ou d'évaluation automatisée de copies.

Souvent on pense que l'évaluation automatisée, ce sont seulement des quiz. Mais cela va bien au-delà ; cela recouvre un large éventail de techniques : les QCM, les textes à trous, les applications numériques, mais aussi des techniques plus avancées comme des programmes et des algorithmes développés et qui évaluent automatiquement les productions. Mais nous n'en parlerons pas dans cette intervention, car il y a déjà beaucoup de choses à dire.

L'évaluation par les pairs consiste à faire évaluer une production d'un participant par un ou plusieurs de ses pairs. Elle permet d'une part le passage à l'échelle de l'évaluation lorsqu'il n'est pas possible de se baser sur une technique d'évaluation automatisée ; c'est la fonction diagnostique de l'évaluation. Mais elle a également une fonction pédagogique, évaluer une copie nécessite un travail de réflexion conséquent ; c'est la fonction formative de l'évaluation.

Il existe de nombreuses recherches sur l'évaluation par les pairs. En particulier Sadler et Good ont montré que l'évaluation quantitative par les pairs et l'autoévaluation sont proches de l'évaluation donnée par les enseignants.

En outre l'évaluation par les pairs permet d'apprendre, en effet, cette forme d'évaluation met en œuvre un apprentissage mutuel et une prise de recul par rapport à ses propres productions. L'apprentissage mutuel est en étroite relation avec l'évaluation par les pairs. Une fois son travail évalué par ses pairs, l'apprenant revoit ses textes initiaux en tenant compte des avis formulés précédemment.

Le bilan du projet

Les retours des participants

Dans l'ensemble, les apprenants étaient satisfaits de la formation, le seul bémol était l'absence de séance de présentiel. Ils en avaient besoin pour se retrouver dans un environnement plus familier et surtout voir « de près » les différents acteurs. Le fait de ne pas pouvoir s'exprimer en langue arabe, chose qu'ils font systématiquement dans les formations classiques, a rebuté plus d'un.

Du côté tuteurs

- proposer des parcours aux niveaux de difficulté distincts, correspondant aux différents niveaux d'engagement des participants. Tous ces apprenants ont nécessairement des attentes, des connaissances de base ou encore des manières d'apprendre très différentes. Or, actuellement, il n'y a qu'un seul et unique parcours dans un MOOC, qui ne conviendra pas forcément à tous. Outre le fait que le processus d'apprentissage soit ainsi loin d'être optimal pour chacun des apprenants, les frustrations et découragements qui peuvent alors en découler ont pour conséquence une autre problématique majeure pour les MOOCs : le *dropout* (abandon).
- Oser les échanges synchrones ouverts où les participants parlent d'eux.
- Le tutorat dans les MOOC devrait être assuré par des enseignants ayant de grandes compétences dans les TICs, ce qui leur permettrait de personnaliser les contenus en fonction des différents besoins.

Conclusion

Le problème majeur est sans conteste le besoin d'organiser l'accompagnement des apprenants. Le schéma envisagé est certainement idéal et peut fonctionner, à condition de disposer d'un nombre suffisant de tuteurs, ce qui n'est pas certain, du moins en comptant sur le seul bénévole.

Il conviendrait par ailleurs de mieux préparer les apprenants potentiels à aborder le MOOC en les amenant à suivre des formations qui les mettent au niveau requis pour suivre une formation en ligne, singulièrement en termes de maîtrise des outils informatiques. Cette réorganisation de la formation implique entre autres une réorganisation des contenus, voire le développement de contenus nouveaux.

Les MOOC représentent un défi de taille pour l'enseignement supérieur en Tunisie. Dans le sillage des grandes universités américaines, la plupart des établissements cherchent à se positionner dans ce domaine. Malgré son apparent succès, le système est loin d'être parfait et beaucoup de progrès reste à faire. L'absence de diplômes reconnus est l'un des principaux inconvénients de ces cours en ligne. Ils offrent néanmoins une formidable opportunité pour approfondir ses connaissances dans une multitude de domaines et ouvrent sans doute la voie à la pédagogie virtuelle de demain. Le MOOC est un « objet pédagogique » comme un autre. Ce qui m'intéresse c'est son côté social, ouvert et déclencheur de prise de conscience. Les Massive Open Online Courses ne sont qu'une étape, mais cela permet de se poser des questions sur la place du numérique dans la pédagogie. Il y aura sans doute d'autres innovations demain.

Références bibliographiques

- KIM, Sun-Mi et VERRIER, Christian (2009). *Le plaisir d'apprendre en ligne à l'Université*. Bruxelles : de Boeck.
- MILED, Mohamed ; BECHA, Jacqueline et BENREJEB, Bourguiba (2008). *Référentiel de Compétences « Langue » pour les 3 années L1, L2 et L3*, PREFSUP, Tunis.
- MSALMI, Mohamed (2013). *L'enseignement du FOS dans le contexte universitaire tunisien après la réforme LMD. Enjeux institutionnels et démarches didactiques*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Virtuelle de Tunis.
- SAHNOUN, Mokthar (2006). *Le français aujourd'hui*, n° 154, Armand Colin.
- SAID, Mosbah (2008). *Tunisie, Langue-culture, interculturalité ou expression de sa propre lecture dans la langue de l'autre : faut-il privilégier un vecteur ? Cas de l'enseignement du français dans le contexte tunisien*. Publications université d'Aristote Thessalonique. Dans : *Actes du colloque Communiquer dans les langues cultures*, Thessalonique, Grèce, pp. 475-486.

El turismo en las dos orillas del Mediterráneo (Andalucía-Norte de Marruecos): Cooperación Transfronteriza entre el Instituto Superior de Turismo de Tánger y la Universidad de Almería

González-Alarcón, Isabel Esther

Universidad de Almería, igonzale@ual.es

Resumen

El Instituto Internacional de Turismo de Tánger (ISITT) y la Universidad de Almería (UAL) poseen en común intereses y finalidades de formación académicas científicas y culturales. Es por ello que se llevará a cabo el intercambio de docentes e investigadores entre las dos entidades durante un espacio de tiempo determinado. Del mismo modo, cada una de las dos instituciones facilitará la publicación conjunta de libros y trabajos respetando las normas en vigor. El trabajo que presentamos aquí forma parte del Proyecto de Cooperación Transfronteriza PARALELO 36 (CIME-AM) cuyo principal beneficiario es la Universidad de Almería (UAL) a través del CEMyRI (Centro de Estudios Migratorios y de Relaciones Interculturales) de la Universidad de Almería. El objetivo principal de este artículo es el de mostrar los resultados de la Actividad 2 del proyecto: «Elaboración conjunta de herramientas duraderas sobre el turismo y el trabajo social para poner en común criterios relacionados con la competencia técnica en el dominio de la transnacionalidad, en el Mediterráneo occidental», dos disciplinas de enorme arraigo entre la población y las instituciones en ambas orillas del Mediterráneo.

Palabras clave: Mediterráneo; turismo; ISITT; UAL; transnacionalidad.

Résumé

L'Institut International du Tourisme de Tanger (ISITT) et l'Université de Almería (UAL) ont en commun des intérêts et des finalités de formation académiques scientifiques et culturels. C'est ainsi que l'on favorisera l'échange d'enseignants et de chercheurs entre les deux Institutions, de façon à faciliter l'intervention de professeurs entre les deux établissements pour une durée déterminée. De la même façon, chacune des deux Institutions facilitera la publication conjointe de livres et de travaux dans le respect des normes en vigueur. Le travail que nous présentons ici fait partie du Projet de Coopération Transfrontalière PARALELO 36 (CIME-AM), dont le principal bénéficiaire est l'Université de Almería (UAL) à travers le CEMyRI (Le Centre d'Études des Migrations et des Relations Interculturelles) de l'Université de Almería. L'objectif principal de cet article est celui de montrer les résultats de l'Activité 2 de ce projet: «Production en commun d'outils durables centrés sur le tourisme et le travail social pour mettre en commun des critères en ce qui concerne la compétence technique dans le domaine de la transnationalité, avec un intérêt spécial pour la Méditerranée occidentale», deux disciplines profondément enracinées dans la population et les institutions des deux rives de la Méditerranée.

Mots-clés: Méditerranée; tourisme; ISITT; UAL; transnationalité.

Abstract

The International Institute of Tourism of Tanger (ISTT) and the University of Almeria (UAL) share interests and scientific, cultural and academic objectives. For this purpose, international exchanges between professors and researchers from the two entities will take place during a period of time. Similarly, both institutions will facilitate co-publications of books and projects according to the established norms. The present paper forms part of the Cross-border Cooperation Project PARALELO 36 (CIME-AM) holding the University of Almeria as principal beneficiary through CEMyRI (Migration Studies and Intercultural Relations Centre). The main objective of this article is to provide results about Activity 2 of the project:

«Joint design of long-term tools for tourism and social work to share criteria related to the technical competence in the domain of transnationality in the West Mediterranean». These two disciplines are strongly rooted in the population and institutions of both Mediterranean sides.

Keywords: *Mediterranean; tourism; ISITT; UAL; transnationality.*

Introducción

África, 14 km al sur de Europa... es el título de un trabajo de investigación y es también la misma distancia que media entre el punto más meridional de la costa andaluza y el más septentrional del litoral marroquí. Y lo que en el primer caso se traduce a través del compás de las alegrías, si el segundo llevase banda sonora probablemente sonaría a seguriya o a una de esas salmodias de las nubes andaluzas que conservan heroicas orquestas populares de Tetuán o de Tánger, alabada sea la memoria de los maestros Chekara y Tensamani. Ese ritmo sucesivo vendría bien para acunar la larga secuencia de sueños, de aventuras personales y también de muerte que entraña el cruce de la frontera sur de Europa (González y Vera, 2008: 11).

El viaje del Mediterráneo es, por fuerza, un recorrido literario. No puede uno navegar sus aguas ni recorrer sus litorales sin escuchar el alma de literatura. Muchos de los grandes caminos del mar de la literatura salen desde sus puertos o van a morir en sus orillas.

También es esperanza o corredor de la muerte para, cada vez, un mayor número de inmigrantes que, bien huyendo de países en conflicto o de la pobreza arriesgan su vida cruzando el mar.

Como bien citaba el poeta Francisco Checa desde un atardecer tangerino que compartimos, sobre las tumbas del Hafa, al otro lado del Estrecho.

Nunca una corta lejanía / fue tan inalcanzable / Nadando atravieso tu garganta / de un salto si quisiera / Las mujeres y ancianos también pasan / Y se sientan sobre siglos, / y alegres, junto a sus hijos / devoran pipas y, a veces, se ríen / ¡Qué Estrecho tan inalcanzable! / Ayer, que fue hermano nuestro, / y guía, y asidero, y sempiterno aliado / Hoy, un cementerio / Y el teléfono suena / y alguien habla / y saluda al infinito / con el brazo extendido, / señal de amor, a lo lejos / En dos brazadas / si quisiera... (Checa, 2015: 98).

De la unión de este Estrecho, nosotros nos centraremos en dos puntos geográficos, Marruecos y el sur de España, Andalucía: y más concretamente en las ciudades de Tánger y Almería.

Tomando como eje central las aguas del Mediterráneo y las dos orillas, en este artículo se expondrán los resultados obtenidos de la elaboración de materiales conjunta sobre los estudios de Turismo que el ISITT y la Universidad de Almería han llevado a cabo desde el 1 de enero de 2012 hasta el 31 de diciembre de 2013, dentro del Proyecto de Investigación (cuyo acrónimo es PARALELO 36 CIME-AM), y en donde la autora de esta comunicación ha sido investigadora colaboradora así como coordinadora interuniversitaria en la elaboración de tales materiales docentes.

Del mismo modo hablaremos del intercambio de estudiantes marroquíes y andaluces de la especialidad de Turismo en su período de prácticas que han venido realizando tanto en empresas turísticas tangerinas como almerienses durante el periodo de colaboración. También haremos mención a las actividades docentes e investigadoras conjuntas que tanto estudiantes y profesores-investigadores del Instituto Superior de Turismo de Tánger como del Grado de Turismo de la Universidad de Almería realizaron.

El Proyecto *Capacitación y estrategias para el trabajo en intervención social y preparación para la mejora del empleo en las dos orillas (Andalucía-Norte de Marruecos)*, se enmarca dentro del Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España – Fronteras exteriores (POCTEFEX). Éste estuvo financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), a través del programa de Cooperación Transfronteriza España-Fronteras Exteriores (POCTEFEX).

Dicho proyecto, liderado por la Universidad de Almería, a través del Centro de Estudios de las Migraciones y las Relaciones Interculturales (CEMyRI), contó como socios andaluces con: la Dirección General de Coordinación de Políticas Migratorias (Consejería de Justicia e Interior de la Junta de Andalucía), la Agencia Pública Empresarial Sanitaria Hospital de Poniente (Consejería de Salud de la Junta de Andalucía) y como socios marroquíes con El Instituto Nacional de Acción Social de Tánger (INAS) y el Instituto Superior de Estudios de Turismo de Tánger (ISITT).

Entre sus objetivos principales, se hallaba el hecho de estimular, mejorar y coordinar las estrategias de intervención social y sanitaria (con mujeres y menores-jóvenes en Marruecos e inmigrados marroquíes en Andalucía) y mejorar la formación y el acceso al empleo de la población en ambas orillas en torno al turismo.

Nosotros, de este gran conjunto intercultural nos centraremos en la *Actividad 2* del proyecto y dentro de su *Actividad 2*, en la unión e intercambio de las tareas docentes, profesionales y de investigación llevadas a cabo entre el ISITT y la Universidad de Almería.

1. Intercambio de estudiantes universitarios

Dentro de la Actividad 2, la *Acción 1* consistía en la realización de prácticas profesionales de estudiantes de turismo y trabajo social andaluces y marroquíes, concretamente doscientas horas por estudiante, durante un mes.

De este modo, en 2012, un máximo de treinta estudiantes universitarios (quince de Almería y quince de Tánger) realizaron prácticas interprofesionales en entidades del sector turístico y la intervención social en el país vecino.

Igualmente, en 2013, se desarrolló la segunda parte del Intercambio de estudiantes, donde treinta alumnos (quince de Almería, y quince de Tánger) de las titulaciones de Turismo y Trabajo Social culminaron sus prácticas afines a su titulación en el país vecino.

Cito textualmente un fragmento de la noticia *Un grupo de estudiantes marroquíes realiza desde hoy sus prácticas profesionales en la UAL*:

El CEMyRI oferta 30 estancias de prácticas profesionales para estudiantes universitarios en un intercambio entre Almería y el Norte de Marruecos.

Aunque la distancia entre Almería y el Norte de Marruecos es corta, la Universidad de Almería a través del Centro de Estudios de las Migraciones y las Relaciones Interculturales (CEMyRI) acercará aún más las dos orillas a través de un intercambio de estudiantes universitarios.

El Centro de estudios de las Migraciones y Relaciones Interculturales ha ofertado treinta estancias para la realización de prácticas profesionales que están enmarcadas en el proyecto Capacitación y Estrategias para el trabajo en intervención social y preparación para la mejora del empleo, PARALELO 36 CIME-AM.

Los alumnos de la Universidad de Almería, quince en total, y pertenecientes a los estudios de Grado en Trabajo Social, Turismo, Máster en Estudios Migratorios y Doctorado en Estudios Migratorios realizarán un máximo de 200 horas de prácticas durante un mes en Marruecos. Y los alumnos, otros quince, del Instituto Nacional de Acción Social y del Instituto Superior de Estudios de Turismo, entidades marroquíes asociadas también al proyecto, optarán al mismo periodo de prácticas en Almería durante el mes de septiembre.

El proceso de selección de los solicitantes ha sido llevado a cabo tanto por la Universidad de Almería como por el Instituto Nacional de Acción Social y el Instituto Superior de Estudios de Turismo. Entre los requisitos para optar a una vacante se encontraban la nota media ponderada del expediente académico, la experiencia investigadora de los alumnos y el conocimiento de idiomas de éstos, ante todo árabe y/o francés. Además de la realización de un proyecto individual a cerca de su perfil profesional en relación a su posible estancia práctica. (http://cms.ual.es/UAL/universidad/organosgobierno/gabcomunicacion/noticias/18SEP2012_MARROQUIES).

El periódico digital *Almería 360* especificaba:

La Universidad de Almería, a través del CEMyRI, Centro de Estudios de las Migraciones y las Relaciones Interculturales, ha dado la bienvenida este lunes, día 13 de Mayo a ocho estudiantes marroquíes del Instituto Nacional de Acción Social (INAS) de la ciudad de Tánger, que tendrán la oportunidad de realizar sus prácticas profesionales en distintas entidades de la provincia de Almería relacionadas con la intervención social y la mediación. El 7 de Junio llegarán el segundo grupo de estudiantes, alumnos de Instituto Superior de Estudios de Turismo (ISITT), que pasarán otro mes en nuestra provincia completando su formación profesional.

(...) Los estudiantes se incorporarán el martes 14 a sus lugares de prácticas: Asociación Almería Acoge, Asociación de Personas con Discapacidad "El Saliente", Agencia Pública Empresarial Sanitaria Hospital de Poniente, Federación Almeriense de Asociaciones de Personas con Discapacidad y la Asociación para la Lucha de Enfermedades de Riñón (Alcer).

Por otra parte, los alumnos del Instituto Superior de Estudios de Turismo de Tánger (ISITT), ya pudieron realizar sus prácticas en Almería. Durante su breve pero intenso periplo, los jóvenes tangerinos se integraron con la población local a través de los roles que han desempeñado en los puestos de trabajo que se le asignaron. Los estudiantes pudieron realizar sus prácticas en diferentes empresas de la provincia tales como Indalcongress, Viajes Alcazaba, Hotel Bellavista Roquetas de Mar, Fundación Bahía Almeriport y Hotel Costasol.

El CEMyRI ha gestionado esta estancia y ha contado con la colaboración de la Fundación Mediterránea Empresa Universidad de Almería. La duración de las prácticas será de un mes, hasta el 7 de mayo, fecha en la que partirán los alumnos a su ciudad de origen para incorporarse a sus respectivos estudios. Asimismo, a finales de Septiembre, un total de 15 estudiantes de la Universidad de Almería, realizarán su estancia en Marruecos, todo ello dentro del mismo programa de Cooperación. (http://almeria360.com/educacion/25072012_almeria-y-marruecos-intercambian-estudiantes-en-periodo-de-practicas_32444.html).

De los resultados de esta *Acción I* del proyecto hemos de decir que la posibilidad de realizar prácticas en un país extranjero ha sido una gran oportunidad para nuestros alumnos del Grado de Turismo de la Universidad de Almería y no sólo por adquirir experiencia profesional, tan solicitada actualmente, sino también por conocer e interiorizar otras culturas y estilos de vida, algo fundamental para todos aquellos que enfocan su carrera profesional hacia el sector turístico y de ayuda social.

En cada una de las actividades descritas en este convenio, las distintas entidades designaron a un coordinador que se responsabilizó del seguimiento de las actividades.

Todas las partes se comprometieron a acreditar el trabajo por el alumnado, en los términos en que dicha participación se produjo.

Los coordinadores de prácticas designados exigieron a los alumnos cumplir con el horario establecido, cumplir con el orden y disciplina interna de cada Institución y cumplir las directrices marcadas por el director de prácticas en relación con las líneas de trabajo pactadas.

Los estudiantes, del mismo modo, estuvieron obligados a cumplir con el horario pactado con las distintas entidades para la realización de prácticas, con la norma de disciplina interna, con las tareas inherentes a las líneas de trabajo para las que habían sido seleccionados, con las normas de seguridad e higiene en el trabajo y con el desarrollo eficaz del Plan formativo previsto.

Hubo dos reuniones de seguimiento: en 2012, en Tánger (Marruecos) y en 2013, en Almería (Andalucía), respectivamente, de profesores de turismo y trabajo social o Máster para evaluar la experiencia del estudiantado.

Cito, al respecto, un fragmento del Acta de la Reunión mantenida en Tánger en la sede del ISITT y en relación al primer punto del Orden de día (*Évaluation du Stage des élèves marocains à Almería*):

Mme. Canton, coordinatrice du Stage des élèves marocains à Almería, a félicité les enseignants marocains pour le bon comportement de leurs élèves, aussi bien dans leurs lieux d'hébergement que dans les entreprises de Almería où ils ont réalisé leur stage. « Ils sont rentrés très contents » a ajouté Mme. AMAL. Comme il était prévu, indique Mme Cinép BECERRADA, ces élèves rédigent actuellement un rapport dans lequel ils exposent leur expérience de stage à Almería, au niveau social et au niveau du travail. Mme. AMAL affirme qu'il est très important que les élèves survivent dans un

autre environnement et qu'ils mettent en perspective ce qui se passe dans les entreprises espagnoles par rapport aux marocaines.

Pour conclure, selon l'opinion des enseignants espagnols et marocains, l'évaluation de ce stage des élèves marocains à Almería a été très positive (COMPTE RENDU 9 octobre 2012. 10 heures, à l'ISITT).

Para el buen desarrollo del proyecto se acordó exigir a los estudiantes que tuvieran unos conocimientos básicos de francés, en el caso de los alumnos de la Universidad de Almería y de español, en el caso de los estudiantes tangerinos.

Del mismo modo, profesores, alumnos y profesionales de las distintas entidades se comprometieron a elaborar materiales docentes destinados a la unificación de criterios en la capacitación técnica en transnacionalidad con especial atención en el Mediterráneo Occidental. Asimismo, participaron en la elaboración, difusión y mantenimiento de las herramientas virtuales que se elaboraron en el marco del proyecto que amparaba el convenio de las citadas entidades en su Actividad 2, concretamente en la *Acción 2* y que a continuación detallamos.

2. Elaboración conjunta de herramientas duraderas sobre el Turismo y el Trabajo Social en el Mediterráneo Occidental

En cuanto a la Elaboración de materiales docentes, se elaboró un manual con distintas temáticas de interés para las dos partes (marroquí y española), también se designaron responsables de cada línea de trabajo.

Estos materiales serían de dos tipos, una página web, propia del proyecto con acceso libre para los estudiantes y los profesores de los dos países, más un libro (Checa y Olmos, 2014) que vio la luz tras la finalización del proyecto.

Para la elaboración del libro/guía se establecieron unas directrices o capítulos guía que girarían en torno a las siguientes temáticas:

2.1. Introducción general

2.1.1. Análisis socioeconómico, cultural y turístico entre España y Marruecos.

2.1.2. La formación en Turismo en España y Marruecos

- Las escuelas de Turismo en España y Marruecos

2.2. Legislación en materia de turismo en las dos orillas

Dado el carácter transversal del turismo su regulación se realiza a través de normas que forman parte de diferentes campos jurídicos. Toda persona física o jurídica que pretenda desarrollar una actividad económica basada en la prestación de servicios turísticos debe someterse, por un lado, al Derecho Privado, es decir, aquella parte del derecho que se ocupa de las relaciones entre particulares, como es la contratación turística (alojamientos, transportes, seguros...) o la responsabilidad civil de las partes por el incumplimiento de sus obligaciones. Y por otro lado, al Derecho Público, en tanto es la Administración la que actúa sobre el turismo y sobre los sujetos que operan en éste ejerciendo su autoridad a través del control que ejerce por medio de distintos cauces. Ese control es una consecuencia de los efectos que produce la actividad turística sobre los usuarios turísticos en particular y sobre la sociedad en general.

En este sentido, se llevó a cabo una descripción del tema en España y Marruecos, dado que lo que se pretendía era mostrar una visión de la legislación en materia de turismo en los dos países.

2.3. Estructura sectorial del turismo en España y Marruecos

En esta sección se describieron las principales empresas participantes en cada uno de los eslabones del sector turístico. En este sentido, aunque España cuenta con más de 200 cadenas hoteleras (Sol, Meliá, NH, HUSA...), sólo se plasmaron

aquellas que por volumen de negocio e internacionalización, tenían más relevancia, así como las empresas internacionales con presencia en España, analizándose la relación de estas corporaciones con el destino Marruecos.

2.4. El patrimonio cultural histórico y artístico de la zona de Almería y Tánger

El capítulo V del libro *Patrimonio Cultural. Caso de Andalucía* y el capítulo X *La ville patrimoniale et tourisme. Cas de Chaouen* muestran un claro ejemplo del patrimonio cultural histórico y artístico en ambas orillas, dado que:

Cualquiera que haya sido turista o viajero alguna vez habrá comprobado que el discurso del patrimonio cultural – el folclore, las fiestas, la gastronomía o la música tradicionales- ha sido un aliado muy importante del turismo. Gracias al turismo muchos pueblos y zonas enteras han sido capaces, al mismo tiempo que mantienen sus tradiciones, de progresar social y económicamente, precisamente por mantenerlas (Checa y Arjona, 2014: 43).

Como ejemplo de ello se centraron en dos puntos geográficos: el caso de Andalucía y la ciudad de Chaouen.

2.5. Marketing y protocolo. Comportamientos del consumidor y turista

Los contenidos desarrollados en este tema permitieron a los alumnos conocer qué lugar ocupaba el marketing dentro de la planificación estratégica de la empresa turística y de qué manera se desarrollaba la misma desde el punto de vista de la comercialización. En el mismo, se profundizó en la comprensión de la importancia y utilidad que posee el marketing para la gestión turística, analizándose diversos elementos e instrumentos del subsistema comercial que condicionaban el desarrollo de la actividad empresarial turística, tales como el análisis del mercado y del entorno, el estudio del comportamiento del consumidor y la organización turística, la segmentación de mercados, la calidad de servicio, la gestión de las relaciones con el cliente y la investigación comercial.

Paralelamente, con este tema se quiso despertar la inquietud del alumno por conceptos empresariales tales como la diferenciación, la innovación, la competitividad y la creatividad.

2.6. Francés para Turismo

Este apartado era de marcado carácter obligatorio, dado que ponía de manifiesto la lengua de comunicación reinante entre ambas instituciones y entidades, de hecho todos los documentos (convenios, actas, capítulos de libro, etc.) fueron traducidos del francés al español y viceversa.

Este epígrafe se centró principalmente en el francés para fines específicos y muy especialmente en el FLE en los estudios universitarios de Turismo, en las necesidades comunicativas y en los objetivos existentes en el ámbito de la comunicación turística.

2.7. Trabajo social del Turismo

El nacimiento del turismo social en España tal y como lo conocemos en la actualidad está inexorablemente ligado al Trabajo Social. Fueron las trabajadoras sociales María Patrocinio Las Heras Pinilla (Directora General de Acción Social del Ministerio de Trabajo 1983-1990) y Elvira Cortajarena Iturrioz las que implantaron e impulsaron en los años 80 del siglo pasado el programa de turismo social en nuestro país.

En un principio, y para acotar el ámbito de esta línea, la propuesta se centró en el colectivo de personas mayores.

La provincia de Almería es receptora de beneficiarios del programa que contribuyen al mantenimiento de puestos de trabajo en el sector turístico, y por añadidura a la creación y consolidación de empleos indirectos.

En relación al proyecto, la oportunidad viene determinada por la amplia experiencia de buenas prácticas en España que puede ser extrapolada a la realidad marroquí, de hecho en 2011 se celebraron los 25 años en España del programa de Turismo Social.

Existe un gran interés en el país vecino por el tema, como consecuencia de ello, el 28 de agosto de 2013 se celebró en Essaouira el Congreso Mundial de Turismo Social.

Por otro lado, también se está llevando a cabo una ampliación de oferta y circuitos, dada la proximidad geográfica con Marruecos.

Un tema bastante relevante en el momento actual dentro del sector turístico y que el alumnado de ambas orillas debe conocer en profundidad.

Finalmente, como resultado de toda esta confluencia de líneas y temáticas de investigación, entre docentes e investigadores marroquíes y españoles, ambas instituciones acordaron denominar el libro, *El Turismo en el Mediterráneo Occidental - Le Tourisme à L'Ouest de la Méditerranée*. Como coordinadores del mismo encontramos a docentes de las dos entidades, las profesoras Cantón Rodríguez, González Alarcón y Jover Silvestre de la Universidad de Almería y los docentes Mouhtaj y Alami del ISITT. Como coordinadora técnica, Yolanda Cara Fernández y finalmente como Director de la publicación, el profesor de la Universidad de Almería y Director del CEMyRI, Francisco Checa y Olmos.

Del mismo modo, se realizaron diversos encuentros que docentes e investigadores de las especialidades de Turismo y Trabajo Social de las dos orillas, celebraron en la Universidad de Almería, y en los cuales pusieron en común las experiencias y resultados obtenidos en él durante los dos años del proyecto.

3. Jornadas y Congresos

- Colaboración en la organización del XIV Congreso de Inmigración de la Universidad de Almería (2012), en donde se sufragaron tres ponencias sobre metodologías y buenas prácticas y una mesa redonda de intercambio de experiencias en el trabajo social con mujeres y menores-jóvenes en el Norte de Marruecos e inmigrantes marroquíes en Andalucía. Dicho Congreso, contó con una nutrida presencia de ponentes procedentes de Marruecos.
- Encuentro en Almería sobre patrimonio cultural y etnográfico y arte de las dos orillas (2012): Se llevaron a cabo diversas exposiciones de fotografía, pintura y escultura; muestra de cine andaluz y marroquí, ciclo de cine e inmigración, muestra de teatro de las dos orillas y recital de poesía andaluza-marroquí.
- Jornadas de intercambio profesional para la reflexión teórica y práctica y la evaluación del estado actual de los estudios de trabajo social en Andalucía y norte de Marruecos (2013) y formación en mediación transnacional: Estas jornadas sirvieron de plataforma de difusión de las nuevas herramientas enunciadas en la *Acción 2* del proyecto.

Con el objetivo de que los resultados y el éxito de este proyecto europeo perdurase en nuestras clases del Grado de Turismo y no quedase en el olvido, decidí llevar a cabo con los estudiantes de tercero del Grado de Turismo en la asignatura *Ampliación de Idioma moderno aplicado al sector turístico : francés* un *Trabajo Fin de Asignatura* en donde deben hacer una introducción sobre los países africanos de habla francesa a fin de conocer sus costumbres, su cultura y sus normas sociales protocolarias, así como un proyecto fin de materia que guarde relación, evidentemente, con el sector turístico, y cuyos resultados deben exponer en francés tal cual se viene haciendo en las exposiciones de Trabajo Fin de Grado de la Universidad de Almería. Actualmente estamos en proceso de creación de un blog (<http://tourismeual.gmail.com>) en donde incluiremos toda esta información (las instrucciones a seguir en la búsqueda bibliográfica, cómo deben citar dentro del corpus del trabajo escrito, etc.). Para ello, nuestro alumnado deberá conocer la cultura francófona de todos los pueblos de habla francesa, centrándonos principalmente en los que se encuentran a la otra orilla del Mediterráneo, ya sean los geográficamente situados dentro de los límites del África blanca o al sur del Sáhara. La elección del país la escoge el estudiante, porque, como futuros agentes del sector turístico, deben conocer todas las costumbres del viajero francófono que viene, sea éste de nacionalidad nigeriana, o senegalesa, por ejemplo, dado que...si no conociesen sus costumbres y maneras de vivir, ¿sabrían recibirlos protocolariamente como debieran?

Conclusión

Concluimos nuestro trabajo con una cita de las profesoras Cantón Rodríguez, González Alarcón y Jover Silvestre, en relación a la comunicación intercultural y al estudio de las lenguas extranjeras:

La communication interculturelle semble répondre aux nouveaux besoins de communication. Mais le premier obstacle pour la réalisation de ces échanges est la méconnaissance de la langue de « l'autre ». Cela a provoqué le développement des langues étrangères conçues comme le moyen principal pour accéder à la culture. L'étude de langues étrangères doit être accompagnée du contexte de production. Cette condition méthodologique requise pour la communication dans les domaines professionnels du tourisme a une grande importance. Il n'y a pas les mêmes usages de la langue française dans les cas de parlants français, arabes ou canadiens, par exemple. C'est pour cette raison que la culture est complètement liée à l'apprentissage de la langue (Cantón, González y Jover, 2014: 187).

Es obvio que el estudio y conocimiento de una lengua extranjera es condición *sine qua non* para acceder a la cultura del *Otro*, de ahí que en nuestras clases de francés en el Grado de Turismo trabajemos, paralelamente, con nuestro alumnado, las costumbres y maneras de vivir de todos los pueblos francófonos.

Referencias bibliográficas

- CANTÓN RODRÍGUEZ, M^a Loreto; GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther y JOVER SILVESTRE, Yolanda (2014). «Les langues dans les Etudes Universitaires de Tourisme», en Checa y Olmos, Francisco et al. *El Turismo en el Mediterráneo Occidental - Le tourisme à l'Ouest de la Méditerranée*. Almería: CEMyRI.
- CHECA Y OLMOS, Francisco (2015). *El mar que no piso*. Almería: Círculo Rojo.
- CHECA Y OLMOS, Francisco et al. (2014). *El Turismo en el Mediterráneo Occidental - Le tourisme à l'Ouest de la Méditerranée*. Almería: CEMyRI.
- CHECA Y OLMOS, Francisco y ARJONA GARRIDO, Ángeles (2014). «Patrimonio cultural. El caso de Andalucía», en Checa y Olmos, Francisco et al. *El Turismo en el Mediterráneo Occidental - Le tourisme à l'Ouest de la Méditerranée*. Almería: CEMyRI.
- COMPTE RENDU de 9 de octubre de 2012. 10.00h. Sede del ISITT [Consulta: 10 de abril de 2016].
- GABINETE DE COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD DE ALMERÍA.
<http://cms.ual.es/UAL/universidad/organosgobierno/gabcomunicacion/noticias/18SEP2012_MARROQUIES> [Consulta: 14 de mayo de 2016].
- GONZÁLEZ FERRERA, Gema y VERA BORJA, José Manuel (2008). *África, 14 kilómetros al sur de Europa. Análisis de los flujos migratorios entre el Norte de África y el Sur de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Gobernación.
- PERIÓDICO DIGITAL *Almería 360* <http://almeria360.com/educacion/25072012_almeria-y-marruecos-intercambian-estudiantes-en-periodo-de-practicas_32444.html> [Consulta: 14 de mayo de 2016].

Comment optimiser les formations ouvertes et à distance ?

Le cas de PRO FLE à l'Université Libanaise

« L'eau, goutte à goutte, creuse le roc ! »

Hafez, Stéphane Ahmad

Université Libanaise, stephanehafez@hotmail.com

Resumen

En 2009, un sistema de enseñanza a distancia de los franceses maestros Profesionalización - PRO FLE está configurado dentro de la Universidad del Líbano. Esta formación tiene una gran reputación con los maestros franceses. Sin embargo, todos los estudiantes no se benefician en la misma medida. Esta investigación tiene como objetivo estudiar el impacto del campo de FLE PRO y reflexionar sobre las formas de mejorar el rendimiento.

Palabras clave : *aprendizaje a distancia ; tutoría ; acompañamiento ; apoyo a la educación ; observación de clases.*

Résumé

En 2009 un dispositif d'enseignement à distance des enseignants de français PRO FLE-Professionnalisation en FLE est mis en place au sein de l'Université Libanaise. Cette formation jouit d'une grande notoriété auprès des enseignants de français. Cependant, tous les stagiaires n'en profitent pas au même degré. Cette recherche vise à étudier l'impact de PRO FLE sur le terrain et à réfléchir sur les moyens pour un meilleur rendement.

Mots-clés : *formation à distance ; tutorat ; accompagnement ; encadrement pédagogique ; observation de classe.*

Abstract

In 2009 a distance learning system of the French Teachers Professionalization - PRO FLE is set up within the Lebanese University. This training has a high reputation with French teachers. However, all students do not benefit to the same degree. This research aims to study the impact of PRO FLE field and thinks on ways to better performance.

Keywords : *distance learning ; tutoring ; accompaniment ; educational support ; class observation.*

Depuis quelques années, l'engouement pour les cours en ligne gagne du terrain comme en témoignent le nombre de formations à distance et les colloques dédiés à la thématique. Au Liban, depuis 2009, un dispositif de formation ouverte à distance (FOAD) PRO FLE, destiné aux enseignants de français qui souhaitent renforcer leurs compétences, jouit d'une grande notoriété à l'Université Libanaise (UL). Selon une enquête que nous avons menée, de juillet 2012 à novembre 2013, auprès de 120 tutorés (HAFEZ, 2014 : 70), cette formation hybride, financée par l'Institut français du Liban, leur a permis de mettre à jour leurs pratiques de classe. En d'autres termes, au cours de ces six dernières années, PRO FLE, a contribué à la démocratisation de *la formation* à distance. Cela dit, comme pour tous types de formations, les tutorés ne bénéficient pas tous, au même degré, de PRO FLE. En effet, certains mettent en application avec beaucoup de difficulté les nouveaux acquis notamment dans l'élaboration du dossier pédagogique de fin de session.

Partant du fait que PRO FLE a pour vocation de transmettre un savoir, un savoir-faire, un savoir-être, un savoir-apprendre/enseigner etc., auprès d'un large public, quelles mesures faut-il prendre pour un meilleur rendement à l'échelle de l'UL ? Hormis son rôle de référent, facilitateur et médiateur, le tuteur pourrait-il s'impliquer davantage auprès des stagiaires *déboussolés quant à une formation à distance* ? Avec la modalité hybride (*rencontres en présentiel*), il est déjà amené à expliciter longuement les contenus de formation, à rassurer les tutorés, à leur prodiguer conseils, etc., devra-t-il aller encore plus loin en assurant un accompagnement personnalisé sur les plans socio-affectif, organisationnel et pédagogique (au cas par cas) ? Si oui, l'autonomie des tutorés ne sera-t-elle pas réduite à néant ? Le principe d'une formation à distance ne sera-t-il pas remis en question ? Quelle est la part de responsabilité du Bureau des Langues (BDL) de l'UL dans la mise en application de PRO FLE sur le terrain ?

Pour répondre à notre questionnement, cet article suit la démarche suivante :

- dans un premier temps, nous nous pencherons sur le dossier final du module 1 que les tutorés doivent réaliser pour valider la formation. L'analyse pédagogique d'une soixantaine de dossiers (40 en 2013 et 20 en 2015) permettra de vérifier le degré d'appropriation de PRO FLE dans l'élaboration de fiches didactiques ;
- dans un second temps, nous effectuerons des observations de classe auprès de 40 tutorés, (30 en 2012 et 10 en 2015). De telles visites de cours nous éclaireront sur l'application de l'approche PRO FLE ainsi que son impact sur l'enseignement du français au sein de l'UL.

PRO FLE en bref

Ce dispositif de formation à distance est né d'une coopération entre le Ministère français des affaires étrangères (MAE), le Centre national d'enseignement à distance (CNED), le Centre international d'études pédagogiques (CIEP) et l'Institut français (IF). Depuis le 1^{er} janvier 2011, l'IF suit les implantations locales du dispositif.

PRO FLE existe en deux versions (<http://pro-fle.net>) :

- soit sous forme de cédérom dit communiquant, c'est-à-dire attaché à un site de services en ligne ;
- soit sous forme de site Internet comprenant les activités de formation et les services en ligne.

Il est composé de quatre modules :

- le premier module *Construire une unité didactique* prépare les tutorés à produire un matériel didactique adéquat ;
- le deuxième *Piloter une séquence pédagogique* permet aux tutorés d'animer des séquences pédagogiques dans une perspective actionnelle ;
- le troisième module *Evaluer* forme les tutorés à intégrer l'évaluation dans le processus d'enseignement-apprentissage ;
- le quatrième module *Interagir dans son contexte professionnel* vise à développer l'autonomie professionnelle des enseignants.

La formation dure 4 mois, à raison de 40 h de travail par module (30 h de travail en autonomie et 6 à 10 h de tutorat). Chaque module se compose de 6 séquences de travail et chaque unité comprend trois grandes étapes : la phase de découverte-analyse, la phase d'appropriation et la phase de transposition.

PRO FLE propose des services de tutorat aux stagiaires :

- l'évaluation personnalisée : il s'agit de réaliser un dossier constitué d'une activité de mise en situation guidée correspondant à une phase de production. Ce document est soumis par la suite à un tuteur pour une correction et des conseils personnalisés ;
- le tutorat individuel en ligne : il s'agit d'échanges individuels avec un tuteur par messagerie électronique en cas de difficulté méthodologique (organisation du travail, de la progression...) ou pédagogique (compréhension du cours, des consignes...).

1. Analyse du dossier final

Choix du module 1

Faute de temps et de moyens, nous nous sommes limité au module 1 pour lequel les tutorés expriment une grande satisfaction (Hafez, 2014 : 75). La consigne de l'activité finale du module 1 se présente ainsi :

« En vous appuyant sur les objectifs définis dans l'exercice 1, sélectionnez un document déclencheur (authentique ou ayant les caractéristiques d'un document authentique) pertinent pour le public cible. Concevez une unité didactique à partir de ce document et faites la fiche pédagogique correspondante. »

1.1. Corpus et grille d'évaluation

Notre corpus est constitué de 60 dossiers parmi ceux que les tuteurs nous ont remis et ceux que nous sommes parvenu à nous procurer, 40 ont été sélectionnés en 2012 et 20 en 2015. L'étude de ces dossiers s'est effectuée à partir de la grille d'évaluation proposée par le dispositif PRO FLE. Nous l'avons adoptée en raison de sa pertinence. Les tuteurs sont aussi tenus de la suivre pour corriger le travail des stagiaires. Celle-ci reprend les grands axes du module 1, à savoir la sélection et l'analyse du document déclencheur et l'élaboration de la fiche pédagogique.

1.2. Présentation des résultats

1.2.1. Dossiers et documents déclencheurs

Parmi les 60 dossiers, 39 (27 2012, 12 2015) étaient présentés au complet au niveau de la fiche pédagogique et de la fiche apprenant, 13 dossiers (8 2012, 5 2015) ne renfermaient pas de fiche pédagogique et 8 (5 2012, 3 2015) n'incluaient pas de fiche apprenant. Pourquoi ces quelques tutorés ont-ils rendu un travail inachevé ? Par manque d'information ? Par oubli ? Par insouciance ? Certains tutorés ne participaient pas régulièrement aux regroupements qui informaient des modalités de l'activité finale.

En ce qui concerne les documents déclencheurs, ils étaient majoritairement authentiques et adaptés au niveau linguistique des étudiants de l'UL à savoir A2/B1 du Cadre européen commun de références pour les langues (CECR). Ils répondaient aux centres d'intérêt et aux domaines d'étude des étudiants comme les droits de l'homme, les nouvelles technologies, le marketing, la pollution. Enfin, ils étaient en cohérence avec la compétence visée et donc riches d'éléments communicatifs et linguistiques ce qui permet de former un corpus de repérage.

Cela dit, la majorité des supports est de type écrit pour des raisons pratiques (60% 2012- 70% 2015). Il semble qu'investir beaucoup de temps dans la didactisation d'un document oral (l'enregistrement/ la transcription) constitue une charge supplémentaire pour des enseignants débordés.

1.2.2. Analyse du document déclencheur

Si le choix des documents déclencheurs était pertinent pour la majorité des tutorés, l'analyse pré-pédagogique n'était pas systématique. Certains ont omis de l'effectuer (10% 2012, 6% 2015). En réalité, la description du matériel ainsi que

L'analyse situationnelle ont été réalisées sans difficulté. En revanche, l'analyse communicative était semée d'embûches. L'étude des dossiers nous a permis de relever plusieurs anomalies que nous avons classées dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1. Classement des lacunes didactiques par catégorie et par année

	2012	2015
Confusion des objectifs, des tâches, des compétences (Définitions théoriques/Prérequis insuffisants)	35%	31%
Objectifs inadéquats avec le niveau à atteindre (Objectifs de niveau B2 pour un public de niveau A2)	15%	12%
Priorité accordée aux contenus linguistiques	16%	18%
Redondance du même type de tâches et de consignes	13%	16%
Absence d'un objectif pragmatique, culturel ou linguistique	11%	13%
Inadéquation entre l'objectif pragmatique et la tâche à réaliser	10%	10%

Certains dossiers butaient sur la notion de tâche (35% 2012, 31% 2015). Etaient considérés, à tort, comme tâche langagière des objectifs pragmatiques tels que : « Appréhender une description », « Donner des informations », « Exprimer un sentiment », « Nuancer »... Pour contourner cet obstacle, des tutorés libellaient le même type de tâche : « Donner son point de vue sur un sujet d'actualité », « Donner son avis sur un produit commercial », « Donner son point de vue sur le travail des jeunes », « Donner son avis sur l'écotourisme »... La difficulté à conceptualiser la tâche aurait pour origine une analyse peu développée de la notion. Dans l'ancienne version du module 1, la schématisation de la tâche ne figurait pas, elle l'était dans les fiches ressources du module 2. Dans le cadre de la rénovation du module 1, des modifications y ont été apportées tant au niveau des fiches ressources que des exercices.

La confusion entre objectifs et compétences n'est pas en reste. Comme nous le savons, PRO FLE s'inspire de l'approche actionnelle pour qui les compétences langagières renvoient aux compétences linguistique, sociolinguistique et pragmatique. Or pour l'approche communicative, la notion de compétence désigne les activités de réception orale/écrite, de production orale/écrite. Certains tutorés ont utilisé la notion de compétence selon l'approche communicative. Ce problème n'a plus lieu d'être puisque le document modèle ajouté aux fiches ressources pourra éclairer les stagiaires sur ce sujet.

Par ailleurs, les objectifs pragmatiques et linguistiques n'étaient pas toujours adaptés au niveau des étudiants (16% 2012, 12% 2015). Alors que les tutorés visaient un niveau B1, ils fixaient des objectifs propres au niveau B2 : « Produire un essai argumenté », « Convaincre », « Faire face à la critique ». Il faut rappeler qu'avec PRO FLE, les stagiaires sont initiés aux descripteurs du CECR à partir des activités autocorrectives. Toutefois, la découverte de ces descripteurs reste sommaire pour des enseignants en début de carrière.

Enfin, les objectifs linguistiques se taillaient la part du lion par rapport aux objectifs pragmatiques (16% 2012, 18% 2015). Cette focalisation sur l'aspect linguistique reflète le souci des tutorés d'exploiter les notions grammaticales qu'ils repèrent plus facilement que les actes langagiers dans le document déclencheur.

1.2.3. Déroulement d'une unité didactique : taux d'application des étapes

1.2.3.1. Accès au sens

De très nombreux stagiaires (85 % 2012, 70% 2015) ont mené à bien la phase d'*anticipation*. Pour introduire le thème et faire émettre des hypothèses sur la situation de communication, ils n'ont pas lésiné sur les documents supplémentaires (illustrations, brochures...) Toutefois, une minorité posait des questions de *sensibilisation* plutôt que d'*anticipation*.

Les tuteurs sont également majoritaires à proposer avec succès des activités de *compréhension globale* (70% 2012, 65% 2015) afin de vérifier les hypothèses sur la situation de communication et développer chez l'apprenant des stratégies de lecture et d'écoute. L'activité phare était le questionnaire à choix multiple (QCM). En revanche, certains (30% 2012, 35% 2015) surchargeaient la *compréhension globale* de questions ciblées et analytiques. Cet amalgame entre *compréhension globale* et *compréhension détaillée* compromettait en quelque sorte la progression des étapes de l'accès au sens.

La *compréhension détaillée* jouissait d'une batterie d'exercices variées et riches (vrai/faux, tableau...). Les quelques faiblesses décelées dans quelques dossiers (23% 2012, 29% 2015) résidaient dans la formulation ambiguë des items et le non-respect de la progression du document déclencheur ce qui pourrait compliquer la réalisation de cette étape.

Il reste que des activités perdaient de vue l'objectif initial de la *compréhension détaillée* (17% 2012, 25% 2015) en visant le repérage des notions grammaticales (voir exemple ci-dessous). Cette erreur de principe ne nuirait-elle pas au développement d'un projet authentique de lecture et d'écoute ?

1.2.3.2. *Conceptualisation*

De nombreux tutorés respectaient l'étape de conceptualisation (65% 2012, 60% 2015). En résumé, suite au travail de compréhension orale ou écrite, il est temps de passer au traitement de la langue à partir d'un corpus constitué autour notamment d'un acte de langage. Il s'agit de faire observer un corpus afin d'en faire repérer les éléments linguistiques et discursifs récurrents et de déduire/ reformuler la règle. En général, les stagiaires qui ne réussissaient pas cette étape, (35% 2012, 40% 2015) mettaient en scène un corpus surchargé incomplet qui faisait la part belle aux contenus linguistiques au détriment des objectifs discursifs.

1.2.3.3. *Expression*

Systématisation

En général, les activités de *systématisation* (62% 2012, 53% 2015) qui suivent l'étape de *conceptualisation* étaient relativement moins élaborées que celles de la *production* (80% 2012, 71% 2015). La difficulté majeure résidait encore une fois dans la confusion des étapes. La *production* se résumait à des exercices supplémentaires de *systématisation*. Le fait de synchroniser ces étapes pourrait compromettre l'aboutissement de l'unité didactique et mettre ainsi l'apprenant en situation d'échec. N'étant pas suffisamment entraîné, il lui sera difficile d'investir ses nouveaux acquis dans le cadre d'une production orale et écrite. Au cours des regroupements les tuteurs reviennent plus longuement sur ces points. Mais pour faire ressortir la spécificité de ces deux étapes, des fiches modèles et des exercices ciblés seront recommandés.

Sur un autre plan, certains dossiers (36% 2012, 41% 2015) omettaient de contextualiser les activités de systématisation et de production et ne donnaient pas d'indication sur les conditions de réalisation du travail (le quoi faire, le comment faire et le pourquoi faire) ainsi que sur les modalités de travail.

Bilan

Indépendamment de l'année d'inscription à PRO FLE, les 60 dossiers respectent à 72%, la démarche didactique. Ce pourcentage est plutôt positif quand on sait que notre corpus comprend des dossiers de tous niveaux (moyens, faibles et excellents). Pour rappel, les stagiaires peuvent choisir un document déclencheur adapté au niveau de leurs étudiants, fixer des objectifs, élaborer des activités motivantes et faire de l'apprenant un acteur social capable d'accomplir des tâches dans différentes situations de communication. Les faiblesses relevées dans quelques dossiers mériteraient une attention particulière.

Si la phase d'anticipation semble décrocher le meilleur score, la compréhension globale est encombrée d'activités empruntées à la compréhension détaillée. L'analyse du fonctionnement de la langue se limite parfois à un corpus axé sur les aspects linguistiques plutôt que sur les actes langagiers. Les activités de systématisation sont de simples exercices d'entraînement décontextualisés. Quant aux activités de production, elles manquent d'authenticité. Afin de combler ces lacunes, les tuteurs donnent aux stagiaires des conseils, s'arrêtent sur la spécificité de chaque étape et proposent des éléments de remédiation comme le recommande le cahier des charges. Puis, en fonction des disponibilités des tuteurs, l'encadrement peut prendre différentes allures, du simple suivi au « coaching personnalisé ».

Il est vrai que ces pratiques remettent en question le principe de tutorat fondé sur l'autonomie, mais elles en disent long sur les besoins des stagiaires en matière de didactique. Comme plus de la moitié d'entre eux avaient fait des études de lettres, leurs connaissances en didactique sont rudimentaires. La formation continue dispensée au bureau des langues est malheureusement peu développée pour permettre de prendre en charge les nouvelles recrues dont le nombre ne cesse d'augmenter. En fait, avec la réforme de l'enseignement du et en français de l'UL, les cours de langue sont intégrés dans le cursus, ce qui justifie le recrutement de masse d'enseignants. PRO FLE est donc la formation incontournable pour ces novices.

2. Observations de classe

Après avoir étudié les dossiers pédagogiques, nous proposons de faire le compte-rendu d'une quarantaine d'observations de classe. Il s'agit de se pencher sur la capacité de l'enseignant à respecter les étapes de PRO FLE. Pour ce faire, notre grille d'observation s'appuie sur les grandes lignes de la fiche pédagogique du module 1 et se présente comme suit: les renseignements de base, les supports didactiques, la méthodologie et les pratiques de classe, les comportements/interactions entre enseignants et apprenants.

2.1. Résultats

2.1.1. Renseignements de base

Les observations de classe se sont déroulées sur rendez-vous tout le long du second semestre de 2013 puis au second semestre de 2015, au sein des sections 1 et 2 de la Faculté des Sciences situées respectivement à Beyrouth et au Mont-Liban. Ce choix se justifie par le grand nombre d'étudiants se trouvant dans cette zone géographique. Le nombre d'étudiants était en moyenne de 20 par classe. Le taux de présence était élevé vu que ces cours sont obligatoires et font partie intégrante du cursus. La durée des séances était d'environ deux heures. Par conséquent, il n'était pas possible d'observer le déroulement d'une unité didactique dans son intégralité pendant la même séance. En général, une séance était consacrée à l'*accès au sens* et à l'*analyse du fonctionnement* de la langue et une autre à la *systématisation* et à la *production*.

2.1.2. Supports didactiques

Avec la réforme de l'enseignement du français à l'UL, chaque faculté dispose de programmes d'enseignement et de fiches pédagogiques que les enseignants peuvent compléter de supports tirés de méthodes ou de sites de FLE. Parmi les enseignants observés, 70% se sont contentés d'exploiter les fiches didactiques au programme sans y apporter de modifications (support, exercices...). Seuls 30% ont pris l'initiative de sélectionner des documents vidéo téléchargés sur TV5. Les fiches exploitées pendant les séances d'observation comprenaient des activités de réception et de production orales et écrites. Le choix des thèmes était en adéquation avec la spécialité à l'exception de quelques-uns qui portaient sur des sujets d'actualité. Le choix des thèmes était en adéquation avec la spécialité à l'exception de quelques-uns qui portaient sur des sujets d'actualité. A titre d'exemple, le *cyber-mariage* et la *crise politique en Libye* ont été abordés dans des filières scientifiques. Aux dires des enseignants, certains apprenants s'ennuyaient à travailler des documents de vulgarisation scientifique. De ce fait, aborder des thèmes variés était nécessaire pour mieux les motiver. Ainsi, la question du choix des supports dans le cadre des cours de français de spécialité se pose à nouveau. Certes, il importe de diversifier la thématique mais en fonction des centres d'intérêt des apprenants et non de ceux des enseignants.

2.1.3. Méthodologie et pratiques de classe

Au cours des observations de classe en 2013 et en 2015, nous avons pu identifier trois catégories d'enseignants. D'un côté, ceux qui appliquent PRO FLE avec beaucoup d'intérêt (2012 60%, 2015 57%). De l'autre, ceux qui malgré leur formation à la démarche PRO FLE, continuent à perpétuer des pratiques de classe traditionnelles (23%, 2013, 21% 2015). Entre la première et la seconde catégorie, il en existe une troisième qui tente d'appliquer PRO FLE non sans difficulté (17% 2013, 22% 2015). Quelle que soit l'année de visite de classe, trois cas de figure ont été décelés.

Catégorie A

Non-respect de PRO FLE

En général, les enseignants entamaient la séance avec un rappel du cours précédent sans l'investir dans une activité. Ils annonçaient le thème mais jamais les objectifs de la leçon. Pour eux, le cours se réduisait à un transfert de savoir. La compréhension écrite et orale faisait l'objet d'une explication linéaire du document. La production orale se limitait à de courtes questions/réponses entre l'enseignant et les apprenants. La production écrite était occasionnelle et surtout hors contexte. La compétence linguistique était prépondérante. Elle avait pour objet d'étude la phrase et le système de la langue plutôt que le fonctionnement du discours ou la grammaire de la parole, etc. Ces quelques pratiques de classe montrent que la démarche PRO FLE n'était pas appliquée par cette catégorie d'enseignants. D'où la question de savoir si le BDL exerce un rôle dans l'accompagnement des professeurs en ce qui concerne leurs pratiques de classe. A notre connaissance, il n'est pas coutume que le coordinateur réalise des observations de classe pour s'assurer de la qualité des cours de langue et donner d'éventuelles recommandations aux enseignants. Quant aux séances de coordination, elles portent sur le contenu des cours et les sujets d'examen plutôt que sur la didactique.

Catégorie B

Application confuse de PRO FLE

A l'opposé des enseignants de la catégorie A, ceux de la catégorie B faisaient l'effort de respecter la démarche d'une unité didactique sans toutefois tenir compte de la spécificité de chaque étape de PRO FLE. Après l'annonce de l'objectif du cours, les enseignants entamaient l'étape d'*anticipation* qu'ils confondaient avec celle de la *sensibilisation*. Rares étaient les fois où il était question d'exploiter les éléments formels d'un document écrit et les éléments extralinguistiques d'un document vidéo ou sonore. Certains passaient de l'*anticipation* à la *compréhension détaillée* dont les activités étaient de simples exercices de vérification d'informations. Si tous réussissaient l'étape de *conceptualisation*, le *repérage* du corpus ne se déroulait pas à travers le document déclencheur comme il est recommandé par PRO FLE. Les enseignants proposaient un corpus de phrases, dépourvu de tout acte langagier.

Comment expliquer cette confusion au niveau des étapes que nous avons déjà décelée dans quelques dossiers pédagogiques ? Pourquoi cette tendance à exclure le document déclencheur de l'analyse du fonctionnement de la langue ? Les activités autocorrectives mises en place dans le cadre du module 1 n'étaient-elles pas assez ciblées ? Le retour des tuteurs sur les exercices d'appropriation n'éclairait-il pas suffisamment les tutorés sur la finalité de chaque étape ? Les tutorés eux-mêmes ne prêtaient-ils pas attention à ces détails ? Ces questions entraînent d'autres : l'enseignant est-il dans l'obligation de respecter à la lettre les étapes de PRO FLE ? A-t-il la liberté d'opérer des choix didactiques en fonction du contexte local ?

Catégorie C

Application de PRO FLE

Ces enseignants, les plus nombreux dans notre échantillon, ont respecté la démarche PRO FLE. Le passage d'une étape à une autre se faisait de façon logique et agréable. Ils prenaient soin d'adapter le contenu des fiches au niveau linguistique hétérogène des apprenants, reformulaient toujours leurs questions, simplifiaient leurs tournures, guidaient les étudiants vers la réponse sans jamais la leur donner. De plus, ils variaient les procédures d'explication, recouraient à la paraphrase, aux dessins, aux mimes pour expliquer les mots nouveaux, faisaient des points de récapitulation et d'évaluation, acceptaient les différentes possibilités de réponse. Bref, l'enseignement se passait généralement dans des conditions propices à l'échange et à l'expérimentation en français.

2.1.4. Comportements/ interactions entre enseignants et apprenants

La démarche pédagogique ainsi que l'attitude de l'enseignant influent sur le comportement et déterminent la nature de l'interaction en classe. Naturellement, les enseignants de la catégorie A dits traditionnels se montraient autoritaires avec

leurs étudiants, ne leur donnaient pas souvent la parole, toléraient mal la *faute* et interrompaient les étudiants pour corriger leurs erreurs. Le fait de perpétrer un enseignement traditionnel sans aucune dimension pragmatique avait des répercussions sur la motivation des apprenants. Ceux-ci hésitaient à s'exprimer et s'adressaient au professeur seulement pour répondre aux questions. Par contre, parmi les enseignants des catégories B et C, plusieurs parvenaient à instaurer un bon climat avec beaucoup de plaisir partagé : ils s'intéressaient à tous les apprenants, les appelaient par leur nom, savaient les écouter, les sollicitaient régulièrement en leur posant des questions, provoquaient des interactions entre eux grâce au travail en groupe, gratifiaient les bons, valorisaient les lents et les aidaient à clarifier leur pensée. Si un étudiant ne donnait pas la bonne réponse, ses camarades l'aidaient avec l'appui de l'enseignant. Si un étudiant donnait une réponse incomplète, ils lui demandaient de la compléter. S'il éprouvait des difficultés à s'exprimer ou à passer le message, ils ne le brusquaient pas, mais ils prenaient soin de lui faciliter la tâche. En échange, les apprenants se sont montrés motivés, intervenaient souvent pour répondre aux questions des enseignants, pour leur demander des compléments d'information ou encore pour discuter au sein de leur groupe de travail.

La mise en corrélation de l'analyse des dossiers pédagogiques et des observations de classe ont fait ressortir trois grands portraits d'enseignants :

- ceux qui ont appliqué l'approche PRO FLE. Ils ont de nombreuses années d'expérience dans le domaine de l'enseignement. Ils ont suivi des formations en didactique. Pour eux, PRO FLE est indispensable pour prendre du recul par rapport à leurs pratiques de classe. D'ailleurs, les dossiers pédagogiques qu'ils ont réalisés témoignent de leur souci de professionnalisme ;
- ceux qui ont confondu les étapes de PRO FLE. Ils sont majoritairement détenteurs d'un diplôme de littérature sans grande expérience en didactique. L'inscription à PRO FLE était pour eux une nécessité afin de mieux réussir leur intégration à l'UL. Toutefois, avec des connaissances rudimentaires dans le domaine, réaliser un dossier pédagogique ou appliquer la démarche reste encore un peu difficile pour eux ;
- ceux qui ont négligé (in)consciemment la démarche PRO FLE. Ils ont plus d'une vingtaine d'années d'expérience y compris dans l'enseignement scolaire. Ils ont participé à plusieurs formations et ont réalisé globalement des dossiers pédagogiques satisfaisants. Mais sur le terrain, ils continuaient de suivre leur propre démarche. Ce paradoxe témoigne-t-il d'un refus à changer de pratiques ou d'une impuissance à mettre en application leurs acquis ?

Ces trois portraits montrent que l'application de PRO FLE varie d'un enseignant à un autre selon ses études, son parcours professionnel et surtout son expérience avec PRO FLE pendant les quatre mois de formation. En d'autres termes, l'application de l'approche repose sur la bonne volonté et la motivation des professeurs ce qui pourrait entraîner une grande disparité dans les résultats.

Conclusion

Au cours de ces sept dernières années, PRO FLE est devenu la formation incontournable au Liban. Si l'on souhaite en tirer encore de profit, la sélection des candidats devrait s'effectuer sur des critères plus stricts comme le niveau linguistique, l'expérience professionnelle et la maîtrise de l'outil informatique. A défaut, il faudrait alors accompagner davantage les jeunes tutorés dans leur formation. Certains tuteurs ont pris l'initiative d'assurer un suivi personnalisé auprès des stagiaires en difficulté. Il serait intéressant de proposer ce type d'encadrement à condition, bien sûr, de réfléchir à une formule appropriée au contexte local. Parallèlement à un éventuel accompagnement personnalisé, des séminaires et des ateliers devraient être organisés au profit des tuteurs. Cela leur donnerait l'occasion de mettre à jour leurs connaissances et d'échanger leurs expériences. Comme on le sait, le tutorat requiert des compétences multiples d'ordre disciplinaire, communicatif, relationnel, pédagogique que l'on peut ne pas nécessairement posséder au même niveau.

En résumé, PRO FLE a ouvert une brèche dans le mur des pratiques de classe archaïques. De plus, il a introduit le principe d'une formation à distance et mis à l'honneur le travail coopératif. Certes, notre étude a décelé de petites faiblesses quant à l'application de l'approche didactique, cependant, c'est au BDL de travailler de concert avec l'IFL pour y remédier. En inscrivant PRO FLE dans le cadre d'une politique de formation continue le BDL n'ouvre-t-il pas la voie à la professionnalisation de l'enseignement des langues au sein de l'UL ?

Références bibliographiques

- ALBERO, Brigitte et THIBAUT, Françoise (2004). « Enseignement à distance et autoformation à l'université: au-delà des clivages institutionnels et pédagogiques ? ». *Enseignement à distance : épistémologie et usages*. Paris : Hermès Science / Lavoisier. <<http://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00170457/fr/>> [Consulté le 13 janvier 2016].
- CNED. Professionnalisation en FLE. *Formation continue à distance des professeurs de français langue étrangère*. <http://profile.net/PDF/PROFLE_descriptif.pdf> [Consulté le 10 décembre 2015].
- De LIEVRE, Bruno ; DEPOVER, Christian et al. (2011). *Le tutorat en formation à distance*. Bruxelles : De Boeck.
- EL GANBOUR, Rachid et KADOURI, Mehdi (2015). « Activités d'apprentissage et interaction dans un dispositif hybride : retour d'expérience autour d'un module de formation d'un master en technologies éducatives ». Dejean-Thircuir, Charlotte, Mangenot, François et al. (éds.). Dans : *Actes du colloque Epal*. Université Grenoble Alpes.
- HAFEZ, Stéphane Ahmad (2014). « Quelle dimension (inter)culturelle pour une formation à distance ? Le cas de PRO FLE au Liban ». Stoean, Carmen-Stefania. Dans : *Actes du colloque international de l'Académie d'Etudes Economiques*. Bucarest : Roumanie. 70-83.
- LEBRUN, Marcel (2015). « L'école de demain : Entre MOOC et classe inversée », dans *La révolution numérique*, n° 156, p. 41-47.
- PAQUETTE, Danielle (2015) « Le rôle des tuteurs et des tutrices : une diversité à appréhender », dans *Distances*, vol. 5, n° 1. <http://cqfd.teluq.quebec.ca/distances/D5_1_b.pdf> [Consulté le 15 septembre 2015].
- PERAYA, Daniel. (2000). *TICE et formation : quelques enseignements de l'expérience*. TECFA : Université de Genève. <http://tecfa.unige.ch/tecfa/publicat/peraya-papers/2000_bastia.pdf> [Consulté le 21 avril 2015].
- ROSEN, Evelyne. (2009). « La perspective actionnelle et l'approche par les tâches en classe de langue ». Dans : *Le français dans le monde*, n° 45.
- VERRIER, Christian et KIM, Sun-Mi (2009). *Le plaisir d'apprendre en ligne à l'université : implication et pédagogie*. Bruxelles : De Boeck Université.

«C'est de l'eau»: la canción francófona, una herramienta eficaz en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa

Mamdouh-Ganem, Maha

Universidad de Málaga, maha@uma.es

Resumen

Este artículo explica los resultados de un estudio que está basado en el uso de la canción francófona en la clase de francés lengua extranjera con el alumnado de secundaria para mejorar la competencia de comprensión auditiva e introducir la cultura francesa mediante un instrumento vivo, real y motivador. Para ello, usamos un corpus de canciones francófonas, con fichas pedagógicas elaborado y adaptado específicamente al aprendizaje de los contenidos y destrezas que deben adquirir los aprendices en este curso. La investigación consiste al principio en determinar el nivel del alumnado antes de la intervención con un pre-test y luego, detectar el cambio producido en esta competencia tras la intervención con un post-test. Además se le pasó un cuestionario al alumnado para que expresase su opinión sobre este método. Al final comparamos este cambio producido en los resultados con los resultados de otro grupo no sometido al tratamiento. Por otro lado, presentamos una muestra del trabajo realizado durante las sesiones de la investigación mediante la canción «C'est de l'eau» del grupo Les enfantastiques.

Palabras clave: FLE; canción francófona; enseñanza secundaria; motivación.

Résumé

Cet article explique les résultats d'une étude basée sur l'utilisation de la chanson française en cours de français langue étrangère aux étudiants de l'enseignement secondaire pour améliorer les compétences de compréhension orale et introduire la culture française à travers un outil vivant, réel et motivant. Pour cette fin, nous utilisons un corpus de chansons avec des fiches pédagogiques adaptées spécialement au contenu et aux compétences d'apprentissage à acquérir par les étudiants. En premier lieu, nous avons déterminé le niveau des étudiants avec un pré-test, puis on a détecté le changement qui s'est produit après l'intervention avec un post-test et en plus, avec un questionnaire détaillé adressé aux étudiants. En deuxième lieu, on a comparé ce changement dans les résultats de nos étudiants avec les résultats d'un autre groupe non soumis au traitement. D'autre part, nous montrons un échantillon du travail effectué au cours des sessions de recherche représenté dans la chanson «C'est de l'eau» interprété par le groupe Les Enfantastiques.

Mots-clés: FLE; chanson francophone; enseignement secondaire; motivation.

Abstract

This article reflects the results of a study based on using french songs in high school French foreign language class, to improve the listening skill and to introduce French culture through a live, real and motivating tool. In order to achieve this goal, we use a corpus of french songs and specifically tailored worksheets adapted to learning content and skills that students should acquire during the course. In this research, firstly, we determine the student's level through a pre-test, then we detected the change occurred into his level, after applying this method, through a post-test. Finally, we compare the change in the results of our students with the results of another group of students not submitted to this method. Furthermore, we show a sample of the work accomplished during research sessions represented in the song «C'est de l'eau» performed by the group Les Enfantastiques.

Keywords: FLE; francophone songs; secondary education; motivation.

1. La investigación

La finalidad de esta investigación es mejorar la práctica educativa de la enseñanza del francés como segunda lengua extranjera, particularmente, la capacitación en comprensión oral (auditiva), mediante la utilización de la canción francófona en el aula. Además, mostrar que con las canciones se puede descubrir la realidad multicultural francófona. La definición de comprensión auditiva en el *Diccionario de términos clave* del Instituto Cervantes es:

La comprensión auditiva es una de las destrezas lingüísticas, la que se refiere a la interpretación del discurso oral. En ella intervienen, además del componente estrictamente lingüístico, factores cognitivos, perceptivos, de actitud y sociológicos. Es una capacidad comunicativa que abarca el proceso completo de interpretación del discurso, desde la mera descodificación y comprensión lingüística de la cadena fónica (fonemas, sílabas, palabras, etc.) hasta la interpretación y la valoración personal; de modo que, a pesar de su carácter receptivo, requiere una participación activa del oyente (Centro Virtual Cervantes, 2016).

También, la competencia de la comprensión oral está incluida entre las actividades comunicativas de la lengua en El Marco europeo de referencia. El desarrollo de esta competencia se puede concretar en la evolución de las siguientes destrezas:

1. captar el objetivo del discurso;
2. discriminar las ideas principales de las complementarias;
3. discriminar las palabras importantes de las secundarias;
4. anticipar la continuación del discurso;
5. inferir aquello que no se explicita, captar las implicaturas;
6. detectar e interpretar el sentido figurado, el doble sentido, los juegos de palabras, la ironía, el humor, en general, las falacias;
7. captar el estado de ánimo y la actitud del emisor. (Marco común europeo de referencia para las lenguas: 2001)

En las últimas décadas, los investigadores se han dado cuenta de que la comprensión oral no es un proceso de recepción pasiva de las informaciones, sino un proceso activo de selección, codificación, almacenamiento y reconstitución influida por factores diversos tales como lingüísticos, cognitivos, culturales, sociales, etc.

On commence à prendre conscience que la compréhension orale n'est pas un processus de réception passive des informations, mais un processus actif de sélection, encodage, stockage et reconstitution influencée par divers facteurs tels que linguistiques, cognitifs, culturels, sociaux, etc. (Guan, 2005: 8).

De modo que buscamos exponer a nuestros alumnos a la comprensión oral del francés en situaciones cotidianas y de la vida real reflejada en las canciones. Otro objetivo es fomentar el interés de los alumnos y alumnas para aprender francés y motivarlos para continuar con el proceso de desarrollo de destrezas. Según Boiron «[l]a chanson est un lien avec la culture de l'autre dans sa diversité. Elle est un lien de découverte de la réalité multiculturelle française et francophone. Elle a aussi une mission de plaisir, de divertissement» (2005: 1).

Nuestro experimento trata de realizar actividades con canciones durante diez sesiones, duración del proyecto. Nos referimos a la incorporación de las estrategias de enseñanza de comprensión oral con actividades a partir de canciones francófonas.

Nos propusimos utilizar un corpus de canciones que pudiera interesar al alumnado de Enseñanza Secundaria y que se adaptase al aprendizaje de los contenidos y destrezas que deben adquirir. Para ello, elaboramos una guía pedagógica con los materiales y fichas pedagógicas que consideramos necesarios para conseguir la finalidad que deseamos.

La investigación tuvo lugar en un colegio privado en Benalmádena (Málaga) en el que toda la enseñanza se imparte en inglés. El ensayo se hizo con dos grupos de estudiantes de entre 12 y 14 años. Para poder evaluar la práctica trabajamos con el grupo natural de la clase de «year 8» del centro, como grupo experimental, y los estudiantes del curso posterior como grupo de contraste, es un grupo que es un año mayor y, por lo tanto, al comienzo del experimento llevaban más tiempo estudiando francés siguiendo un método más tradicional. Son dos clases impartidas por la misma profesora.

El estudio está basado en un diseño cuasi-experimental, el más utilizado en el ámbito educativo. Según este diseño, tenemos un grupo experimental, sometido al tratamiento, y un grupo de contraste no sometido al tratamiento, con pre y post-test en los dos grupos.

La intervención consiste en una hora semanal, durante diez semanas. En cada sesión, hacemos varias escuchas de la misma canción. La primera escucha de la canción se considera como el ejercicio más simple en el que los estudiantes tratan de averiguar su sentido general, incluso cuando su letra no se haya comprendido en su totalidad. Tras la primera escucha, intercambiamos algunas observaciones sobre el cantante y el tema de la canción como; ¿Quién canta? ¿Es famoso? ¿Es joven o de mediana edad? ¿Cómo les parece el tono? ¿Triste, alegre, melancólico, agresivo, violento, nostálgico o irónico?, ¿A quién se dirige la canción?, ¿Quiénes son los protagonistas del vídeo? Este conjunto de preguntas puede ir más allá, de acuerdo con la comprensión en la primera escucha. Escuchar y comentar puede proporcionar acceso a la comprensión de la canción, lo que es un paso enorme.

A continuación se les da la letra, se vuelve a escuchar la canción otra vez, y mientras los estudiantes están haciendo las actividades se vuelve a escuchar la canción una o varias veces según sea necesario. En cada sesión se trabajan algunas actividades relacionadas con el desarrollo de la destreza de la comprensión auditiva que son, por ejemplo, responder a preguntas sobre el contenido del texto oído, colocar versos o palabras previamente desordenadas etcétera, también se repasan las estructuras y el vocabulario previstos (que son objeto de la sesión).

Después de haber escuchado la canción varias veces, aprenden la música y por último pueden cantarla. Se canta la canción con el grupo clase, incluso, muchas veces algunos alumnos o alumnas se atreven a cantar solos. Y así se producen cadenas de palabras completamente correctas, algo que mejora la pronunciación.

2. La canción «C'est de l'eau»: El tema de nuestro coloquio: El agua

Enseñar un idioma es enseñar la lengua, pero también la cultura del pueblo o de los pueblos que lo hablan y a veces hablar del universo.

Escogimos la canción «C'est de l'eau», como ejemplo del trabajo realizado. Esta fue una de las canciones trabajadas con los estudiantes durante las sesiones de mi investigación. El agua, desde diferentes perspectivas, geográfica, económica, lúdica e incluso sanitaria o de bienestar, representaba un tema esencial en el contenido del programa del grupo experimental. Así que quisimos abordar este tema mediante la canción «C'est de l'eau» del grupo «Les Enfants de l'eau», una canción sencilla y a la vez con considerable vocabulario correspondiente al tema conforme al nivel de nuestros estudiantes. Gracias a las actividades elaboradas para dicha canción pudimos practicar el vocabulario relacionado con este tema y trabajar diferentes objetivos como:

- Objetivos comunicativos.
 - Hablar de la importancia del agua para la salud y nuestro organismo.
 - Hablar de las actividades relacionadas con el agua.
 - Hablar de la representación del agua en el planeta y en nuestro cuerpo.
- Objetivo cultural:
 - La hidrografía de Francia y sus principales ríos y mares.
- Objetivo intercultural:
 - La diferencia de la disponibilidad del agua en las diferentes zonas del mundo.

- La conciencia mundial con respecto al consumo responsable del agua.

2.1. Ejemplos de actividades llevadas a cabo

Empezamos la clase escuchando la canción. Luego, hacemos una exposición del tema y suscitamos la discusión para fomentar la interacción oral, preguntando a los alumnos sobre las actividades lúdicas y vitales que pueden estar relacionadas con el agua. Los alumnos mencionaron numerosas actividades lúdicas y deportivas tales como nadar o bucear. Así como actividades cotidianas relacionadas con el tema (ducharse, lavarse), y preguntaron varias veces sobre el modo de expresar algunas actividades en francés.

También dimos a conocer el grupo «Les Enfantastiques» y su creador «Monsieur Nô». Se trata de un coro formado por alumnos reales que ensayan y graban las canciones en su colegio. Sus canciones son conocidas en numerosos países. Este coro les gustó mucho a mis alumnos y alumnas y les hizo mucha ilusión saber que niños como ellos cantaban y eran conocidos fuera de su país a mis alumnos y alumnas.

Tras escuchar la canción dos veces y explicar el significado del nuevo vocabulario, empezamos las actividades siguientes:

Actividad (1)

Observez la carte de France et écrivez les noms des principaux fleuves et des principales rivières de France.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

- Estructura: se trata de un mapa Hidrográfico de Francia con sus principales ciudades, en el que los estudiantes debían reconocer los nombres de los ríos.
- Modalidad de trabajo: individual o en grupos de dos
 - Mostrar el mapa a los estudiantes.
 - Explicar la diferencia entre «fleuve» y «rivière» y las características de cada uno de ellos.
 - Relacionar los ríos con las ciudades que atraviesan.
 - Hablar de la dirección de los cauces, norte, sur, este, oeste.
 - Pedir a los alumnos que interpreten el mapa y que escriban los nombres de los ríos junto a los números.
 - Hacer un comentario colectivo sobre las ciudades que aparecen en el mapa.
- Objetivo: se trata de conocer los principales ríos de Francia así como sus principales ciudades y situarlos en el mapa.
- Competencias trabajadas:
 - Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología: consiste en aplicar el razonamiento matemático y sus herramientas para describir, interpretar y predecir distintos fenómenos en el contexto del mapa y de distinguir entre «fleuve» y «rivière» según el concepto francés.
 - Competencia de autonomía e iniciativa: los estudiantes verifican sus hipótesis a la hora de distinguir entre los dos tipos de ríos según el concepto francés.

- Competencia social y ciudadana: comprender y analizar de manera crítica los usos generalmente aceptados en las distintas sociedades y entornos.
- Aprender a aprender: los alumnos y alumnas deben ser capaces de apoyarse en experiencias vitales y de aprendizaje previas, como la geografía, con el fin de utilizar y aplicar los nuevos conocimientos y capacidades en otros contextos, como el aprendizaje de la lengua extranjera.
- Observaciones: los alumnos mostraron su extrañeza ante la diferencia entre el concepto español y el concepto francés al definir los ríos. También mostraron mucho interés en los nombres de las ciudades francesas. Algunos estudiantes comentaron que habían visitado algunas de las ciudades mencionadas.

Actividad (2)

Reliez les expressions avec leur équivalent en espagnol.

a. L'eau de toilette	1. Agua gaseosa.
b. L'eau potable	2. Agua potable.
c. L'eau minérale	3. Agua mineral.
d. L'eau gazeuse	4. Agua de colonia.

- Estructura: se trata de diferentes expresiones relacionadas con vocabulario del tema del agua. Los estudiantes deben unir cada expresión con la imagen correspondiente.
- Objetivo: trabajar y enriquecer el vocabulario correspondiente al tema.
- Modalidad de trabajo: en grupos de 2.

Explicar a los alumnos el significado de cada expresión para que puedan reconocer la imagen correspondiente.

- Competencias:
 - La autonomía e iniciativa para encontrar la imagen clave de cada expresión.
- Observaciones: el vocabulario de esta actividad es nuevo para el alumnado por lo que necesitaba una explicación previa. Los alumnos y alumnas lo hicieron con ilusión porque algunas palabras les suenan de la publicidad tal como la palabra «eau de toilette».

Actividad (3)

Dites si c'est « vrai » ou « faux ».

- On surnomme la terre «la planète bleue» car vue de l'espace, notre terre est bleue.
- Il faut boire de l'eau régulièrement.
- Boire beaucoup d'eau n'est pas bon pour la santé.
- 70 % de la surface de la Terre est recouverte d'eau.

- Estructura: tratar de contestar con «verdadero» o «falso» sobre cuatro frases que representan datos del agua.
- Objetivo: ir más allá de la lengua y conocer algunos datos y costumbres saludables relacionados con el agua.

- Modalidad de trabajo: individual o en grupo de dos.
- Competencias:
 - Competencia lógica: ejercer la lógica para asociar lo verdadero y lo falso.
 - Competencia social y ciudadana: interesarse sobre el conocimiento del medio.
 - Aprender a aprender: los estudiantes deben ser capaces de apoyarse en experiencias vitales y de aprendizaje previas con el fin de utilizar y aplicar los nuevos conocimientos y capacidades en otros contextos, como la de la naturaleza en la lengua extranjera.

Actividad (4)

Cochez et ordonnez les mots entendus dans le clip

- rivières nuages neige fleurs nature bateau
 océans lune soleil une rivière ruisseaux pluie

- Estructura: se escucha la canción de nuevo, con el fin de determinar la existencia de dichas palabras en la letra de la canción. Una vez que se ha determinado si las palabras mostradas en la ficha se hallaban en la canción se pasaba a ponerlas en orden según su aparición en el desarrollo del tema musical.
- Objetivo: desarrollar la comprensión oral y aprender a distinguir los sonidos y las palabras oídos.
- Modalidad de trabajo: individual.
- Competencias:
 - La competencia lógica: utilizar la lógica y analizar el texto oído para diferenciar entre las palabras.
- Observaciones: los alumnos y alumnas pidieron escuchar la canción más veces para asegurarse de sus respuestas y escuchar las palabras que les faltaban. Algunos estudiantes mostraron algunas dificultades para encontrar algunas palabras

Al final de la sesión pedimos a los alumnos que buscaran otras canciones interpretadas por el grupo «Les Enfantastiques» para reforzar su interés por aprender.

3. Los resultados de la investigación

En el análisis de los resultados obtenidos después de incorporar el tratamiento, se ha notado un cambio positivo en el grupo experimental, en la destreza de la comprensión oral trabajada durante las sesiones del experimento y examinada con el pre y post-test. Los resultados obtenidos y presentados aquí demuestran que hubo diferencias entre los dos grupos después del tratamiento. Aunque el grupo de contraste dominó los promedios mayores en el pre-test, los promedios mayores en el post-test fueron obtenidos por el grupo experimental.

Tabla 1. Resultados de las puntuaciones del pre-test

	Grupo experimental	Grupo de contraste
Promedio	35.73	39.88
Desviación Estándar	3.85	6.38

En la Tabla 1 se presentan los promedios de las puntuaciones del pre-test. El grupo experimental obtuvo un promedio de 35.73 con una desviación estándar de 3.85. Mientras que el grupo contraste obtuvo un promedio de 39.88 con una desviación estándar de 6.38.

Tabla 2. Resultados de las puntuaciones del post-test

	Grupo experimental	Grupo de contraste
Promedio	41.73	38.94
Desviación Estándar	6.08	4.21

De los resultados de los promedios de las puntuaciones presentadas del post-test en la tabla 2, se desprende que el grupo experimental fue el que obtuvo el promedio mayor (41.68), seguido del grupo control con un promedio más bajo 38.94.

3.1. La distribución de las puntuaciones obtenidas por los dos grupos

En la tabla 3, se puede observar la distribución de las puntuaciones obtenidas por los estudiantes en el pre-test. Se incluye la distribución de las puntuaciones obtenidas en los dos grupos, utilizando la escala 1-18, 19-28, 29-38, 39-48, y la frecuencia de estudiantes que se encuentran en estos intervalos, la finalidad de esta distribución es observar tendencias, así como describir el porcentaje de estudiantes que dominó las destrezas en la pre-test y en el post-test del grupo experimental y el grupo de contraste. El ochenta y dos por ciento (82%) de los estudiantes del grupo experimental se ubicó en el intervalo de las puntuaciones 29-38 y el dieciocho por ciento (18%) obtuvo puntuación entre 39-48. Mientras que el sesenta y tres por ciento (63%) de los estudiantes del grupo contraste se ubicó en el intervalo de dichas puntuaciones 39-48, el veinticinco por ciento (25%) obtuvo puntuaciones entre 29-38 y solo el trece por ciento (13%) obtuvo puntuaciones entre 19-28.

Tabla 3. Distribución de las puntuaciones obtenidas por los estudiantes en el pre-test

Puntuación	Grupo experimental		Grupo de contraste	
	N= 11		N= 8	
	Frecuencia	%	Frecuencia	%
1-18	0	0%	0	0%
19-28	0	0%	1	13%
29-38	9	82%	2	25%
39-48	2	18%	5	63%

En la tabla 4 se presenta la distribución de las puntuaciones obtenidas por los estudiantes de los dos grupos en el post-test, que es el resultado obtenido después de incorporar el tratamiento en el grupo experimental, se incorporaron las estrategias de enseñanza de comprensión oral con actividades de canciones francófonas, mientras que en el grupo control no se incorporó dicho tratamiento.

Tabla 4. Distribución de las puntuaciones obtenidas por los estudiantes en el post-test

Puntuación	Grupo de Control N= 11		Grupo de contraste N= 8	
	Frecuencia	%	Frecuencia	%
1-18	0	0%	0	0%
19-28	0	0%	0	0%
29-38	2	12%	2	25%
39-48	9	82%	6	75%

En la distribución de las puntuaciones del post-test (tabla 4), se observa que el porcentaje mayor de estudiantes ubicados entre las puntuaciones 39-48 eran estudiantes del grupo experimental (82%). Mientras el porcentaje de estudiantes ubicados en este intervalo de puntuaciones del grupo de contraste representan el 75%.

A pesar de que este último grupo comenzó con un aprovechamiento más alto en el pre-test con un promedio de 39.88 es decir, una diferencia de 4.15 puntos más alto que el grupo experimental, que obtuvo un promedio de solo 35.73, aquel finalizó con un aprovechamiento más bajo en la comprensión oral en ambos promedio con una diferencia de 2.74 con respecto al promedio del grupo experimental y también por lo que se refiere al porcentaje de los estudiantes cuyas puntuaciones se situaron en el intervalo más alto.

3.2. Contraste de medias

3.2.1. Contraste de Medias en las Puntuaciones Diferenciales (muestras independientes)

En el análisis de contraste de medias, tanto del grupo experimental como del grupo de contraste se calcula para cada grupo una puntuación de cambio o puntuación diferencial (post-test – pre-test)

Tabla 5. Puntuación diferencial entre el post-test – pre-test

	Grupo experimental N=11			Grupo de contraste N=8		
	Pre-test	Post-test	Post menos pre	Pre-test	Post-test	Post menos pre
Media	35.73	41.73	6	39.88	38.94	- 0.94
Desviación	3.85	6.08		6.38	4.21	

Colocamos estos valores en la tabla 5 donde se nota la diferencia entre las medias, lo que se considera un dato importante. Vemos que la puntuación diferencial del grupo experimental es positiva con una cifra significativa de «6 puntos» mientras que la puntuación diferencial del grupo de contraste es negativa en «-0.94 puntos».

3.2.2. El Tamaño Del Efecto: Diferencia Tipificada

El *tamaño del efecto* es una *cuantificación* de la diferencia, es decir, es la diferencia entre las dos medias dividida por la desviación típica combinada de los dos grupos; el tamaño del efecto más habitual es el de Cohen (1988) simbolizado con la letra «d».

$$d = \frac{\text{media mayor} - \text{media menor}}{\text{Desviación típica combinada de las dos muestras}}$$

Los criterios para valorar estos tamaños del efecto son:

d = .20 pequeño

d = .50 moderado

d = .80 grande (Cohen, 1988: 26)

El tamaño del efecto de nuestro estudio ha sido 0.5335, es decir que está situado en los criterios moderados. «Por diferencias moderadas (en torno a d = .50) se entienden aquí aquellas diferencias entre grupos que pueden detectarse por simple observación» (Morales, 2008:290).

Convencionalmente suele considerarse un valor de d = .50 como de *significación práctica* (importante); cuando se trata de resultados de rendimiento escolar o de *investigación educativa* se consideran de *relevancia práctica* valores en torno a .30 (Morales, 2008:290; Valentine y Cooper, 2003: 5).

3.3. Encuesta

Por último, para medir la motivación del alumnado tras las sesiones así como su valoración sobre lo que han aprendido, se ha realizado una encuesta para responder con sí o no a varias preguntas

Aunque las notas sean un criterio válido para verificar el éxito de una práctica didáctica, no olvidamos otros efectos que puede merecer la pena medir y evaluar, como son posibles cambios en:

- La autoeficacia (percepción de la propia competencia),
- El gusto por la clase, de francés, en este caso
- La percepción del propio aprendizaje (no simplemente del aprendizaje que se puede medir con un examen), determinadas actitudes o valores, etc. (Morales, 2013: 25).

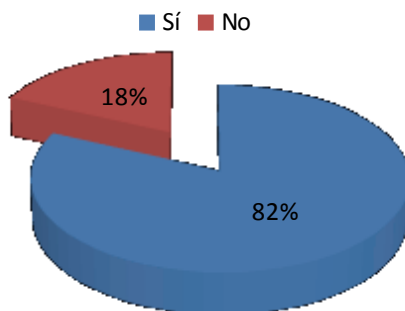
Por eso, los alumnos del grupo experimental respondieron a un cuestionario para dar sus impresiones, y les preguntamos si esta práctica: Les ha gustado, les ha motivado para ir clase, les ha estimulado intelectualmente para aprender más francés, entre otras preguntas. El resultado ha sido el siguiente:

1. Me gustan las clases sobre la canción francesa.



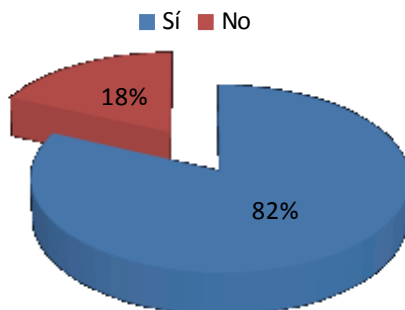
Los 11 estudiantes de la clase respondieron con sí a esta pregunta. Estaban impacientes, esperaban el día de las clases de francés en que iban a escuchar una nueva canción.

2. Esta clase me anima para intentar aprender más francés.



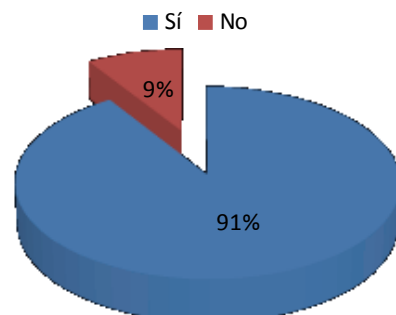
Un 82% de los estudiantes, o sea 9 de los 11 respondieron con un sí, que esta clase les anima a aprender más francés y que se sienten más atraídos por el aprendizaje de la lengua.

3. La clase me motiva a escuchar más canciones y audios franceses.



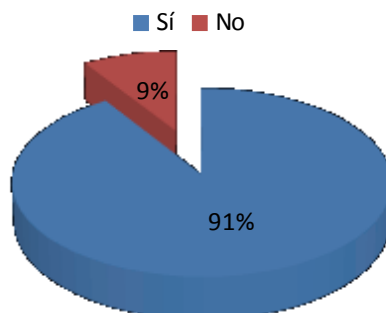
Sobre si la clase los motiva para escuchar más canciones y audios franceses, concretamente, 9 de los 11 estudiantes respondieron que sí.

4. En esta clase he aprendido la pronunciación correcta de algunas palabras del francés.



Sobre esta pregunta, 10 de los 11 estudiantes respondieron que sí. Con la repetición de las canciones se escuchan más veces las palabras y se aprende su correcta pronunciación.

5. La clase ha mejorado mi comprensión oral del francés.



De nuevo tenemos que un 91% respondieron afirmativamente. Escuchar cada canción varias veces durante la sesión hace que les quede grabada la pronunciación correcta de cada frase y les resulta más fácil captar el mensaje del audio.

6. Me gustaría que siguiésemos con clases en las que se trabajase con canciones francesas.



A la totalidad de los estudiantes les gustaría seguir aprendiendo mediante este método como se puede observar en el gráfico. Esto demuestra la aceptación de este método por parte de los alumnos y alumnas.

Conclusión

La canción es una herramienta que se adapta a diversos aspectos de la enseñanza de las lenguas extranjeras. Contiene todos los componentes lingüísticos, semánticos y culturales que necesitan los docentes en su enseñanza, además de un factor motivador para los estudiantes. El carácter de nuestra investigación en el que se emplea la experimentación y la observación nos permitió llegar a la verificación de nuestra hipótesis de que la canción es una herramienta efectiva en la enseñanza - aprendizaje de la lengua francesa, especialmente, para mejorar las habilidades de la comprensión oral.

La canción «C'est de l'eau» fue una de las canciones más disfrutadas por parte de los estudiantes, tanto por el tema interesante como por sus intérpretes que se acercan a su edad. Además, el vídeo contiene imágenes parecidas a las que componen su vida diaria en el colegio, de modo que aprendieron una cantidad considerable de vocabulario relacionado al tema, y surgieron preguntas sobre el significado de algunas actividades relacionadas con el agua que no están en los ejercicios llevados a cabo. Esta sesión fue un ejemplo ideal porque la canción era adecuada para su edad y el tema era de su interés, algo que cumple el objetivo de esta investigación demostrando cómo se puede aprender un idioma extranjero disfrutando gracias a unas canciones que reflejan la vida real y no con los métodos más clásicos considerados aburridos por algunos estudiantes. Así utilizamos la canción, más allá del aprendizaje del uso lingüístico para sensibilizar el alumnado sobre temas solidarios, humanistas, ciudadanos y universales, al mismo tiempo que enriquecíamos su vocabulario y su comprensión auditiva.

Referencias bibliográficas

- BOIRON, Michel (2001). «Chansons en classe, mode d'emploi» en *Le Français dans le Monde* N° 318, p. 55.
- BOIRON, Michel (2005). *Approches pédagogiques de la chanson*. Vichy: CAVILAM. <http://www.tv5monde.com/TV5Site/upload_image/app_ens/ens_doc/26_fichier_approchechansons.pdf> [Consulta: 21 de febrero de 2015].
- BOZA ARAYA, Virginia (2012). «La chanson et son enseignement Quelles stratégies dans la classe FLE? Pour quels publics?» en *Lenguas Modernas*, N° 16, p. 197-213.
- COHEN, Jacob (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences*. Denmark : Hillsdale, N.J: L. Erlbaum Associates.
- CONSEJO DE EUROPA (2001). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <<http://cvc.cervantes.es/obref/marco>> [Consulta: 25 de febrero de 2016].
- GUAN, Xiaohong (2005). *L'entraînement à l'utilisation des stratégies d'écoute – vers un enseignement plus efficace de la compréhension orale en L2*. Lyon: Université de Lumière <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/guan_x#p=0&a=top> [Consulta: 11 de febrero de 2016]
- INSTITUTO CERVANTES. CVC. *Diccionario de términos clave de ELE. Comprensión auditiva*. <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/comprendonauditiva.htm> [Consulta: 10 de enero de 2016].
- LES ENFANTASTIQUES. *C'est de l'eau*. <<https://www.youtube.com/watch?v=iBFzQQ0C4CI>> [Consulta: 10 de diciembre de 2015]
- MORALES, Pedro (2008). *Estadística aplicada a las Ciencias Sociales*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas <https://www.academia.edu/9986406/estadistica_y_muestreo> [Consulta: 20 de diciembre de 2015].
- MORALES, Pedro (2012) *Análisis estadísticos combinando EXCEL y programas*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas <https://www.academia.edu/9002133/An%C3%A1lisis_estad%C3%ADsticos_combinando_EXCEL_y_programas_de_Internet> [Consultado 11 noviembre 2015].
- MORALES, Pedro (2013). *Investigación experimental, diseños y contraste de medias*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas. <https://www.academia.edu/6859778/Investigaci%C3%B3n_experimental_Investigaci%C3%B3n_experimental_dise%C3%B1os_y_contraste_de_medias> [Consulta: 15 de diciembre de 2015].
- THE ESSENTIAL GUIDE TO EFFECT SIZES. *Effect size index*. <<http://effectsizefaq.com/category/effect-size/>> [Consulta: 10 de octubre de 2015].
- VALENTINE, Jeff y COOPER, Harris. (2003). *Effect size substantive interpretation guidelines: Issues in the interpretation of effect sizes*. Washington, DC: Duke University. <https://www.wmich.edu/sites/default/files/attachments/u58/2015/Effect_Size_Substantive_Interpretation_Guideline.pdf> [Consulta: 19 de enero de 2016].

Analyse et enseignement des discours sur l'eau en FOS

Mangiante, Jean-Marc

Université d'Artois – Grammatica, jmarc.mangiante@univ-artois.fr

Resumen

Este artículo es parte del eje del coloquio dedicado al FOS y tiene como objetivo presentar los diferentes discursos sobre el tema del agua, procedentes de los corpus creados en el grupo de investigación Grammatica de la Universidad de Artois, con el fin de analizar el uso de la lengua en ámbitos profesionales y académicos. Este artículo permitirá identificar las aportaciones de las herramientas digitales del discurso y del análisis didáctico del FOS tales como los repositorios de competencias en la lengua profesional y académica diseñados para la formación en FOS y en FOU, alrededor del tema transversal del agua, tanto en el estudio del léxico como en el de la sintaxis.

Palabras clave : Análisis del discurso ; FOS ; herramientas digitales ; repositorios ; competencias.

Résumé

Cet article s'inscrit dans l'axe du colloque consacré au FOS et se propose de présenter les différents discours autour de la thématique de l'eau, issus des corpus constitués au sein du laboratoire Grammatica de l'université d'Artois en vue d'analyser la pratique de la langue en milieux professionnels et universitaires. Il sera l'occasion de dégager les apports des outils numériques d'analyse de discours et didactique du FOS comme les référentiels de compétences en langue professionnelle et universitaire conçus dans la perspective de formations en FOS et en FOU, autour de la thématique transversale de l'eau, déclinée dans l'étude du lexique comme de la syntaxe.

Mots-clés : Analyse de discours ; FOS ; outils numériques ; référentiels ; compétences.

Abstract

This article is in line with the symposium devoted to the FOS and proposes to present the different discourses around the theme of water, resulting from the corpus constituted in the laboratory Grammatica of the University of Artois, to analyze the practice of language in professional and academic circles. It will be an opportunity to highlight the contributions of the digital tools of analysis of discourse and didactics of the FOS as the references of competences in professional and academic language created in the aim of trainings in FOS and in FOU, about the transversal theme of the Water, declined in the study of the lexicon as of the syntax.

Keywords : Discourse analysis ; FOS ; numerical tools ; repositories ; competences.

Introduction

Cet article s'inscrit dans la thématique de la didactique du Français sur Objectif Spécifique (FOS) appliquée aussi bien au domaine professionnel de l'apprentissage du français qu'au domaine universitaire pour la formation des étudiants allophones. Cette démarche d'ingénierie de formation (Mangiante et Parpette, 2004 et 2011) intègre une étape essentielle d'analyse des discours professionnels ou universitaires collectés sur le terrain dans la perspective de leur exploitation pédagogique en cours de langue. C'est dans ce cadre que la constitution de corpus authentiques contribue à améliorer la connaissance de ces secteurs d'activité souvent étrangers à l'enseignant de langue.

L'article se propose de présenter les différents discours autour de la thématique de l'eau, issus des corpus constitués au sein du laboratoire Grammatica de l'université d'Artois en vue d'analyser la pratique de la langue en milieux professionnels et universitaires.

Elle sera l'occasion de dégager les apports des outils numériques d'analyse de discours et didactique du FOS comme les référentiels de compétences en langue professionnelle et universitaire conçus dans la perspective de formations en FOS, autour de la thématique transversale de l'eau, déclinée dans l'étude du lexique comme de la syntaxe.

Après une présentation des référentiels de compétences en langue appliqués au monde professionnel, conçus et utilisés par Grammatica, nous essaierons de dégager la place de l'eau dans les tâches professionnelles analysées dans les référentiels ainsi que dans les discours sur et autour de l'eau. Le recours aux corpus professionnels numérisés conduit ainsi les enseignants de langue à didactiser des discours à partir d'analyses lexicales et syntaxiques qui s'appuient sur des logiciels d'étude fréquentielle du discours (lexico 3, Tropes...).

Nous en déduisons l'importance de la constitution des référentiels et de l'analyse des corpus dans la conception de programmes de formation en FOS.

L'objectif est de présenter les différents discours autour de la thématique de l'eau, issus des corpus constitués au sein du laboratoire Grammatica de l'université d'Artois et de mettre en évidence les apports des outils numériques d'analyse de discours et didactique du FOS comme les référentiels de compétences en langue professionnelle conçus dans la perspective de formations en FOS et en FOU, autour de la thématique transversale de l'eau.

1. Référentiels et corpus en FOS

De nombreux discours professionnels oraux et écrits ont été collectés (enregistrements audio et vidéo, recueil de textes écrits...) dans le cadre de collaborations entre le laboratoire Grammatica et des entreprises du BTP, directement sur des chantiers, ainsi qu'avec le lycée hôtelier Marguerite Yourcenar de Beuvry pour le secteur de l'hôtellerie – restauration, selon une démarche de référentialisation (Mangiante, 2011). Cette dernière consiste d'abord à relever, sur le terrain, les situations et tâches professionnelles en vue d'en dégager « la part langagière du travail » (Boutet, 2001). Les discours professionnels collectés ensuite (enregistrements audio ou vidéo des échanges, recueil des documents écrits, lettres, tableaux, grilles, bon de commandes...), sont analysés à partir de logiciels d'analyse de discours (Tropes, Lexico 3...), pour mettre en évidence leurs caractéristiques linguistiques (lexique de spécialité, récurrences syntaxiques, occurrences, types discursifs dominants, relations grammaticales fréquentes...). Dans un second temps, les résultats des analyses permettent de dégager les compétences langagières associées aux différentes tâches professionnelles observées afin d'établir un « référent », c'est-à-dire un recueil et un classement des compétences langagières nécessaires à un accomplissement idéal (dans le sens de la réalisation d'une performance efficace) des tâches professionnelles visées (Hadjji, 2000).

L'ensemble des données analysées et des compétences dégagées aboutit à la construction de référentiels de compétences langagières en milieu professionnel :

- Pour les métiers du BTP.
- Le secteur de l'hôtellerie – restauration.
- Le secteur de l'hygiène – propreté (en cours) ...
- Le secteur de l'Aide à la Personne (en projet).

Ces référentiels constituent ainsi des outils destinés aux centres de formation en langue et aux laboratoires de recherche pour leur permettre d'analyser des corpus collectés sur le terrain professionnel, de concevoir des formations et des évaluations en FOS et pour former les enseignants en FOS. Ils complètent et prolongent le Cadre européen commun de Référence pour les Langues (CECR-L) dont les situations de communication analysées pour la conception de ce référentiel ne portent pas sur le milieu professionnel.

Les figures suivantes sont issues des référentiels de compétences mis en ligne pour les chercheurs de *Grammatica* :

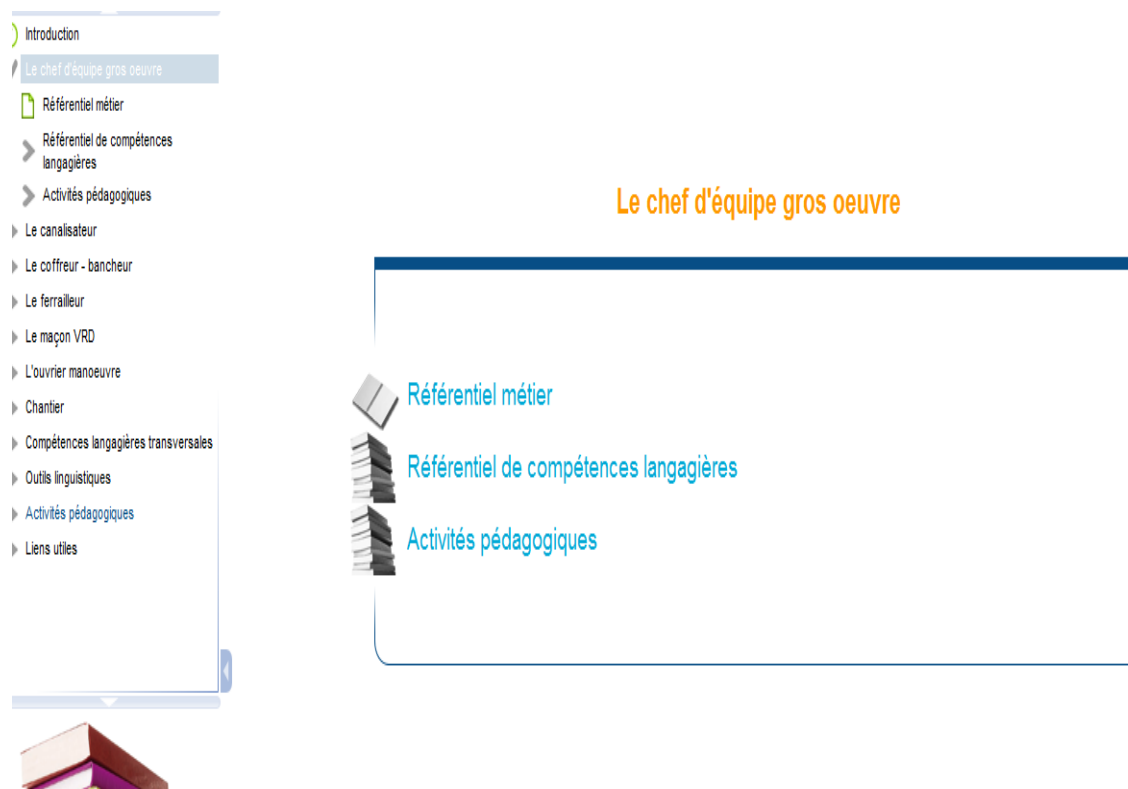


Fig. 1. Extrait du référentiel BTP, menu par métiers.



vidéo 101 chef d'équipe 00'20[zoom...]

Remplissez les espaces vides du texte avec les mots de la liste qui conviennent.

niveau, ici, debout, polystyrène, mettre, aplomb, poteau.

- Là.
- Y'a un là.
- Là, on va un polystyrène ici.
- Mais on est là nous.
- Nous on est , ce là.
- L'arrêt est là.

Fig. 2. Référentiel BTP, exemple d'activité pédagogique en ligne.

Outre le lexique spécialisé du BTP issu des enregistrements vidéo réalisés sur le chantier, le référentiel comporte des listes de compétences langagières, les structures grammaticales récurrentes et des exemples d'activités pédagogiques à intégrer dans un programme de FOS.

Introduction

RESTAURATION

- > COMPÉTENCES TRANSVERSALES
- > CUISINIER - CUISINIÈRE
- > EMPLOYÉ(E) DE RESTAURANT
- > SERVEUR - SERVEUSE
- > SOMMELIER - SOMMELIÈRE
- > EXEMPLE DE RESTAURANT : L'ESTAMINET (ARRAS)
- > ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES VARIÉES AVEC OPALE
- > HÔTELLERIE
- > LE LEXIQUE SPÉCIFIQUE

RESTAURATION

- COMPÉTENCES TRANSVERSALES
- CUISINIER - CUISINIÈRE
- EMPLOYÉ(E) DE RESTAURANT
- SERVEUR - SERVEUSE
- SOMMELIER - SOMMELIÈRE
- EXEMPLE DE RESTAURANT : L'ESTAMINET (ARRAS)
- ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES VARIÉES AVEC OPALE

Fig. 3. Extrait du référentiel de compétences pour les métiers de la restauration.



Fig. 4. Extrait du référentiel de compétences pour les métiers de l'hôtellerie.

2. Quelques pistes d'analyse des discours professionnels

L'analyse des discours professionnels issus des tâches de travail enregistrées sur le terrain révèle l'interdépendance du « langage au travail et du contexte d'action et l'interdépendance entre les activités verbales et non verbales, entre les activités verbales et les outils... » (Boutet et Maingueneau, 2005). Au sein de la tâche professionnelle, les opérateurs alternent gestes et paroles, supports écrits et objets ou matière...

Il se dégage ainsi une multicanalité des situations de travail : « va-et-vient entre écrit, oral, image... » et des activités de « transcodage ou transfert d'information d'un support à l'autre, de l'oral à l'écrit... » (Mourlhon-Dallies, 2008) qui seront autant de pistes à privilégier dans l'apprentissage du FOS pour faire comprendre aux apprenants les mécanismes langagiers à l'œuvre dans la communication en français sur le lieu de travail.

L'analyse met également en évidence les trois dimensions du langage en milieu professionnel (Green, 1997, repris par Grünhage-Monetti, 2003) :

- La dimension opérationnelle (ou fonctionnelle) : la langue permet l'accomplissement de l'action, elle l'accompagne...
- La dimension culturelle : la langue révèle une pratique socio-culturelle liée au domaine professionnel et à la culture nationale (voire régionale)
- La dimension critique : la langue produit une réflexivité sur l'action et ses résultats, elle explique et corrige l'action au travail.

Ainsi l'analyse met en lumière les liens étroits entre langue et action, à l'origine de l'approche actionnelle développée par le CECR-L en illustrant le principe qu'il « n'y a de compétence que de compétence en acte. » (Le Boterf, 2000).

Les discours professionnels collectés peuvent également être réunis en « genres professionnels » partageant des caractéristiques linguistiques communes liées aux différents contextes professionnels dont ils sont issus. Ils en renouvèlent la définition à la lumière de leurs liens avec l'action au travail : « le concept de genre tel qu'élargi par les récents travaux en analyse des discours, en linguistique textuelle... peut constituer un excellent outil conceptuel afin de penser le langage et l'action dans leur imbrication » (Richer, 2008 : 117).

Ces genres professionnels constituent des « entités langagières, culturelles et socio-historiques (Beacco, 2004) également définis ainsi : « ... tout membre d'une communauté est confronté à un univers de textes "déjà là", univers organisé en "genres" empiriques et historiques, c'est-à-dire en formes d'organisation concrètes qui se modifient avec le temps. » (Bronckart, 2004).

L'enseignant – concepteur de formations en FOS doit nécessairement comprendre les différents paramètres contextuels de l'action au travail. Il doit maîtriser préalablement le protocole actionnel des tâches professionnelles (ou script d'action) qui établit la progression cohérente des actes et gestes professionnels conduisant au résultat de la tâche, et comprendre le statut des (inter)actants (liens hiérarchiques, positionnement dans l'entreprise ou l'institution...) et les objectifs de la tâche.

La langue au travail relève du protocole opérationnel de la tâche professionnelle à accomplir et de son interprétation par le locuteur : « travail prescrit codifié (protocolisé), travail réel et travail interprété » (Bronckart, 2004).

Concrètement, le protocole opérationnel induit des liens particuliers entre langue et action et des discours imbriqués dans l'action (Mangiante et Meneses, 2016) :

- Discours d'accompagnement de l'action,
- Discours de prescription de l'action (injonction),
- Discours d'explication / argumentation avant, pendant ou après l'action
- Des discours d'évaluation / modification de l'action
- Des discours de déclenchement /suspension / arrêt de l'action...

2.1. Une piste d'analyse et d'enseignement : présence de l'eau dans les tâches et discours professionnels

Les cadres conceptuel et contextuel de l'analyse des discours professionnels étant posés, nous pouvons dégager la présence du champ sémantique de l'eau au sein des corpus issus des référentiels. Cet exemple d'étude permet d'illustrer le rôle et l'utilisation des outils numériques d'analyse de discours et des référentiels dans une perspective didactique en FOS.

Les analyses révèlent quatre principales récurrences linguistiques de l'eau au sein des corpus :

L'eau est d'abord associée directement à la tâche professionnelle comme instrument, ingrédient, composante ou accompagnement.

Exemple n°1 : transcription de l'enregistrement 138 (référentiel restauration)

- « ...individuellement. Les mille-feuilles on va les faire ronds comme ceci. D'accord ? [...] Le montage se fera par couches successives de feuilletage, crème pâtissière, feuilletage. Et au moment *de glacer* au fondant on va enlever tout ça, d'accord, glacer au fondant, décorer de chocolat et chemiser d'amandes effilées torréfiées. On va faire des jolis mille-feuilles, des jolis savarins [...].
- On va travailler pour 8 chacun donc ça fera *une détrempe* à 250 grammes de farine, d'accord, *125 grammes d'eau*, alors la détrempe on va faire la démonstration si vous voulez bien, on revient dessus. Donc, ce qu'on verra : le feuilletage, la pâte à savarin, la pâte à frire. Tout simplement. » [...].

Dans cet échange l'eau est associée à la tâche de réalisation d'une pâte feuilletée pour un mille-feuilles.

L'eau est également associée à l'action au travail : nettoyage, hygiène, propreté.

Exemple n°2 : transcription de l'enregistrement n°59 (référentiel hygiène et propreté)

- « Fais pas de bêtises je mets la sauce. En fait y'a plein de mousse. Non mais ça c'est pas le bon tuyau Erina pour l'instant *j'ai vidé l'eau propre*.

- bah non *c'est l'eau sale que tu as vidé*. Bah non c'est l'eau propre. Bah je te dis que c'est l'eau sale que t'as vidé. Regarde y'a rien qui coule. Ah si c'est bon. Erina t'as nettoyé le filtre parce que la dernière fois je me suis fait engueuler. Le filtre ? Bah y'a trop de mousse ici là. Tout y partira pas hein. Vous avez vidé le réservoir d'eau propre ? Non pas encore. On commence toujours par quoi ? Du plus propre au plus sale. Parce qu'elle s'est trompé de tuyau... »

Elle relève aussi de la relation de travail : service en salle ou commande à l'hôtel par exemple. Enfin elle est associée à des pratiques interculturelles (professionnelles et d'enseignement) : place de l'eau au restaurant par exemple différente selon les cultures.

Exemple n°3 : Transcription enregistrement 53 (référentiel hôtellerie)

- « Alors, le petit-déjeuner comprend une boisson chaude au choix, un jus de fruit, une corbeille du boulanger qui comprend croissant, petit pain, baguette, accompagné de beurre, confiture, miel, chocolat. Vous allez prendre quoi en boisson chaude ?
- Donc, café au lait.
- Café au lait. Pour une personne, le petit-déjeuner ?
- [...]
- Il vous faut encore autre chose ?
- Non, ce sera tout.
- Alors, je récapitule : vous avez demandé un café noir avec un jus d'orange, avec une salade de fruits et un yaourt, et...
- Ah, j'ai oublié : *une demi-bouteille d'eau*, s'il vous plaît.
- Une demi-bouteille d'eau ? C'est noté aussi.
- Merci. »

2.2. L'eau au sein de la tâche professionnelle

La tâche professionnelle peut être définie comme le « but que l'utilisateur (ou opérateur) vise à atteindre assorti d'une procédure (ou plan ou script d'action) qui décrit les moyens pour atteindre ce but » (Normand, 1992). La procédure est un composant exécutif de la tâche : ensemble d'opérations organisées temporelles et structurelles.

La tâche se compose donc d'une série organisée d'opérations, selon une procédure connue à l'avance mais dont l'application peut varier selon les opérateurs, les entreprises (prescripteurs de la tâche), les cultures professionnelles...

Elle comprend également : la posture de l'opérateur, la routine dans l'exécution, un protocole culturel dans l'accomplissement...

Dans ce cadre l'eau peut apparaître comme objet de la tâche (action sur l'eau, modification de son état) : *chauffer de l'eau, mélanger de l'eau avec, congeler de l'eau, faire bouillir l'eau...*

L'eau peut aussi constituer une étape de la procédure : *ajouter de l'eau, retirer de l'eau, verser de l'eau, renverser de l'eau, diluer un produit avec de l'eau...*

L'eau peut être aussi considérée comme un élément de la tâche effective / perçue par l'opérateur et éventuellement corrigée : « tu as mis trop d'eau, c'est trop liquide, il n'y a pas assez d'eau, c'est épais... Tu as vidé l'eau ? De l'eau propre à l'eau sale... ».

Cette présence de l'eau dans ces différentes fonctions révèle les régulations qui déterminent les genres professionnels analysés (ici les enregistrements de dialogues sur le lieu de travail au sein de tâches professionnels réalisées en même temps) :

- Une régulation actionnelle : les énoncés accompagnent la progression des opérations constituant la tâche professionnelle (« *le montage se fera par couches successives de feuilletage, crème pâtissière, feuilletage* » ;
- Une régulation culturelle : les discours révèlent un ensemble de codes culturels régissant la relation entre les interactants (« *alors, le petit-déjeuner comprend une boisson chaude au choix, un jus de fruit, une corbeille du boulanger* ») ;
- Une régulation communicationnelle et énonciative : les discours répondent à des règles liées à différents paramètres énonciatifs : cadre, moment, statut des interactants, enjeu de la communication... (« *on commence toujours par quoi ? Du plus propre au plus sale. Parce qu'elle s'est trompé de tuyau* »).

3. Ressources lexicales des référentiels de compétences : domaine et cotexte des occurrences de l'eau

Le lexique spécialisé a été dégagé des différents référentiels professionnels afin de réaliser des analyses linguistiques spécifiques à l'aide de différents outils numériques.

Les ressources lexicales des référentiels constituent un atout indéniable dans la mesure où, pour le français, les corpus d'oral transcrit sont rares. L'étude du « parlé » présente un déficit au niveau des études linguistiques et les transcriptions sont très coûteuses : une transcription fine peut demander jusqu'à 40 ou 60 fois le temps d'enregistrement (Habert, 2005).

L'analyse des corpus lexicaux ont suivi, au sein de Grammatica, le déroulement suivant :

- Enregistrements (transformation du format : mp4)
- Transcriptions (format word, txt, logiciel ELAN)
- Traitement du corpus par « domaine » = sous corpus professionnels
- La constitution de ressources avec l'instrument Unitex (concordanciers, dictionnaires électroniques, etc.).

L'étude des corpus repose sur la notion de « domaine » (corpus et sous corpus professionnels) et celle de cotexte défini comme « l'environnement immédiat linguistique » (C. Kerbrat-Orecchioni, 2012).

En effet, le texte isolé n'a pas plus d'existence que le mot ou la phrase isolés : pour être produit et compris, il doit être rapporté à un genre et à un discours, et par là à un type de pratique sociale. (Mangiante et Meneses, 2016).

Le corpus est d'ailleurs défini comme « un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications. » (F. Rastier, 2015).

L'analyse lexicale permet de dégager les mots connus et inconnus (verbes appropriés : *prendre + vocabulaire*), les collocations (verbes appropriés : *nettoyer, verser, diluer, mélanger, chauffer, bouillir, écoper, pomper...*), les locutions :

- locutions nominales eau plate, eau vive, eau morte, eau propre, eau sale
- locutions verbales, adverbiales, etc.

st le plus fin, je [prends la pâte <V+DET+VOCABULAIRE == prends la pâte>](#) et je viens appuye mon cercle.{S} Je [prends la pâte <V+DET+VOCABULAIRE == prends la pâte>](#) et je lève un tout allez voir.{S} Je [prends la pâte <V+DET+VOCABULAIRE == prends la pâte>](#), j'appuie.{S} Vous {S} Un oeuf.{S} Tu [prends le couteau <V+DET+VOCABULAIRE == prends le couteau>](#) ici. Ah oua er une échalote tu [prends ton couteau <V+DET+VOCABULAIRE == prends ton couteau>](#) filet de s Un grand couteau, [prends un éminceur <V+DET+VOCABULAIRE == prends un éminceur>](#), dans la v plis au lavabo, tu [prends un pichet <V+DET+VOCABULAIRE == prends un pichet>](#), regarde si tu

Fig. 5. Extrait de l'analyse du lexique de la restauration (référentiel restauration).

On nettoie le plan de travail !{S} Faut du papier là!{S} Toujours à la poubelle !
 is préparer le plan de travail.{S} Alors.{S}.. On mettra un peu de verdure, pour l
 a colle sur le plan de travail qu'est ce qu'on va faire ?{S} Qu'est-ce que je fais
 Fleurer notre plan de travail.{S} Donc fleurer, je rappelle, ce n'est pas...ça.{S
 rons sur votre plan de travail, chacun.{S} Tiens donne-en deux à truc._ C'est pas
 ès, tout votre plan de travail va coller.{S} L'idéal aussi c'est de travailler sur
 rains, ou votre plan de travail.{S} Je n'ai pas de torchons.{S} Ça. </transcription
 on nettoie son plan de travail, en attendant que ça cuise.{S} On jette les bains-m
 on nettoie son plan de travail avec du papier, OK?! </transcription> </transcripti
 légèrement son plan de travail...et on graisse...le dos de la cuillère.{S} Et à c

Fig. 6. Extrait de l'analyse du lexique de la restauration, les collocations (référentiel restauration).

euh le Saint-Nicolas..._Non c'était le Côtes du Rhône..._T'es sûr ?(...)_Pas de nez, pas
 129.odt"> _ Donc, là, on est sur un Côtes du Rhône, c'est une appellation génériqu
 st une appellation générique, hein, « Côtes du Rhône », pas de domaine particulier,
 ein, pas de... Appellation générique « Côtes du Rhône », on est sur un millésime 2010
 ssi à chaque fois que je donne euh un coup de fouet on voit bien que c'est épaissi.{
 jointé on a plus qu'à l'enfoncer d'un coup sec au marteau.{S} Donc là c'est pareil j
 i, par exemple quand on sert dans une coupe à champagne, voilà, et ben c'est pareil
 accord ?{S} Donc on a des clients, un couple de clients qui ont l'intention, hein, r
 sont caillés, ils s'égouttent, et au cours de leur affinage on va les laver plusieu
 par exemple, ou dans le bleu ?{S} Au cours de son élaboration, hein dans les roues
 là ?{S} Comme ça ?{S} Et ça c'est un couteau entremets ça c'est pas un ..._ C'est Thi
 a bouche !_Cul de poule._Ouais voilà cul de poule._(...)_Parce qu'il y a de l'eau d
 régulier ça très important.{S} Et le cul de poule du fait de sa forme arrondie ça v
 ites attention aussi, à la...à votre cul de poule.{S} Qu'il tombe pas directement d
 en même temps que vous tournez votre cul de poule.{S} Donc incorporer délicatement
 dans un premier temps j'ai utilisé un cul de poule pourquoi ?{S} Parce que je vais f
 i grammes de farine.{S} On utilise un cul de poule, d'accord, ce sont des oeufs enti
 lusion est-ce que je vais utiliser un cul de poule ?{S} Je vais utiliser une calotte
 el ?_C'est le petit matériel oui._Un cul de poule._Ensuite ?_Cul de poule._Oui._Une
 : la certitude..._(rires) La bouche !_Cul de poule._Ouais voilà cul de poule._(...)_
 eriel oui. Un cul de poule. Ensuite ?_Cul de poule._Oui. Une balance. D'accord, une

Fig. 7. Extrait de l'analyse du lexique de la restauration, les locutions figées (référentiel restauration).

Pour traiter de manière plus fine le lexique autour de l'eau, le projet de recherche, mené au centre de recherche Grammatica concernant la constitution de ressources linguistiques pour des applications didactiques et linguistiques, adopte une méthodologie qui tient compte de trois types d'unités :

- les unités monolexicales ;
- les unités hybrides (collocations) ; et
- les unités polylexicales.

En effet, ce projet tient compte du phénomène phraséologique (collocations et locutions) pour le traitement du lexique. Aucun dictionnaire ne distingue de façon systématique ces trois types d'unités.

Du point de vue linguistique et didactique, et dans l'enseignement du FOS dans notre cas, le vocabulaire doit être enseigné en tant qu'unités lexicales. Les unités lexicales prennent en compte les lexèmes mais également les lexies telles que les locutions et les collocations.

Le FOS présente comme particularité, l'étude de lexiques dans des domaines spécialisés. Le lexique recycle les unités existantes (unités monolexicales) pour créer de nouvelles unités lexicales (collocations ou unités polylexicales) qui sont

utilisées dans les langues de spécialité et deviennent des « termes » mono-référentiels grâce à leur contexte dans le discours. Ces nouvelles unités non seulement enrichissent les langues de spécialité mais également la langue générale en modifiant d'une certaine manière le « sens « global » de la ou des séquence(s) ou « une partie » du sens de la ou séquence(s) (Mangiante et Meneses, 2016). Par exemple, l'unité lexicale « eau » permet de former des collocations :

- *eau vive*, reste de l'eau mais n'acquiert pas les propriétés humaines « vivant » et « mort » sinon que l'adjectif perd d'une certaine manière son contenu sémantique pour référer à un état de l'eau dans le domaine « maritime » : *qui s'agite en permanence et rend la navigation périlleuse*.
- eau vive = *aguas corrientes*
- eau morte = *agua estancada*
- eau minérale = *agua con gas*
- eau rougie (mêlée d'un peu de vin rouge).

Domaine de la restauration :

- eau plate = *agua del grifo* (ES), *agua simple* (Mex)
- eau minérale (FR) → eau pétillante (FR) = *agua con gas*
- passer sous l'eau froide/chaude
- diluer de l'eau
- verser de l'eau.

Autres :

broc, carafe, cruche, seau d'eau ; pot à eau

Loc. fig., pop. Il y a de l'eau dans le gaz. Il y a quelque chose d'anormal, qui cloche.

4. Applications didactiques en FOS, l'apport des analyses issues des référentiels de compétences langagières

L'analyse des enregistrements de dialogues au travail et du lexique de spécialité selon les différentes méthodologies présentées plus haut (lien tâche professionnelle – langue – action, fonctions et régulations linguistiques des genres professionnels, analyse des occurrences lexicales...) permet de concevoir des activités pédagogiques en FOS autour de grilles de compréhension orale mettant en évidence les structures syntaxiques récurrentes et le lexique spécialisé.

Le recours aux corpus numériques peut inciter à des recherches des apprenants, en collaboration avec l'enseignant, pour dégager les occurrences, l'environnement lexical, les collocations... et les relier au protocole actionnel des tâches professionnelles observées dans les référentiels. Les activités doivent permettre une mise en évidence des protocoles opérationnel et culturel.

En production orale, l'enseignant organisera, dans cette perspective, des simulations de situations orales similaires (filmées) à partir de grilles pré-remplies comportant des informations sur la demande du client, à jouer après un temps de préparation par groupe.

La correction collective s'effectuera à partir des enregistrements vidéo réalisés et le visionnage de la situation issue du corpus.

Exemples d'activités en ligne issues des référentiels :

Texte à trous

Correction Recommencer

Complétez par les mots ci-dessous :

l'eau - plonge - plateaux - eau - poubelle -
 plantes - l'évier - l'office - sac poubelle -
 fond - jettes - fleurs -

Donc ce qu'il va falloir faire, c'est éventuellement mettre sur les [], d'accord, et tu vas les ramener directement à l' [], d'accord ? A l' [], on vérifiera si on a bien un [], comme ça, tu vides tout, hein, toutes les [], on ne les garde pas, elles sont toutes fanées et tout mettre à la []. Je vais te montrer après l'office hein, on va y aller ensemble.

-Ça je jette tout?

-Ouais, par contre tu ne les [] pas comme ça dans la [] hein ! Pourquoi, parce que tu vois, tu as de l' [] dans e [], donc tu viens vraiment attraper tes [], tes [] que tu [] à la []. Et ensuite, tout ce qui est [], tu jettes dans l' [], d'accord. Et ensuite je vais te montrer la [].

Fig. 7. Texte à trous à partir de la transcription d'un enregistrement issu du référentiel restauration.

Les produits d'entretien du linge

Correction Recommencer



La Buanderie

Les produits d'entretien du linge

Faites glisser la bonne définition sous le mot correspondant.

Il abîme le linge et les machines à laver. On utilise alors ce produit pour ôter le calcaire d'une machine à laver.

C'est un produit qui sert à laver le linge

Produit qui permet d'enlever les taches sur les textiles.

C'est un produit de rinçage destiné à assouplir le linge après son lavage. (Synonyme : Adoucissant)

Assouplissant



Anticalcaire



Lessive



Détachant



Fig. 8. Exercice de classement du lexique issu du référentiel hôtellerie.

En conclusion

L'analyse discursive et lexicale des corpus professionnels extraits des référentiels et l'étude des enregistrements des dialogues en situations de travail conduisent à des applications didactiques contextualisées destinées à des publics de travailleurs migrants désireux de s'insérer dans le monde du travail francophone, par exemple.

L'étude des discours et du lexique spécialisé révèle ainsi les liens qui unissent la langue à l'action au sein des tâches professionnelles à l'œuvre dans les extraits étudiés.

La démarche didactique de conception de programmes de FOS intègre une étape d'analyse des données collectées sur le terrain de la pratique langagière. Il est clair que le recours à des corpus existants peut compléter utilement ces données dont la collecte n'est pas toujours réalisable. Complétés par des outils d'analyse de discours, ces corpus s'avèrent des supports de cours intéressants mais nécessitent une contextualisation qui est en partie assurée par leur intégration à des référentiels de compétences langagières en milieu professionnel.

Ces référentiels et les outils d'analyse associés font apparaître les liens qui unissent la langue et l'action au travail au sein des tâches professionnelles observées, liens qui relèvent des protocoles actionnels et socioculturels qui régissent les activités professionnelles (Mangiante et Meneses, 2016).

« L'actualisation de ce que l'on sait dans un contexte singulier (marqué par les relations de travail, une culture institutionnelle, des aléas, des contraintes temporelles, des ressources ...) est révélatrice du « passage » à la compétence. Celle-ci se réalise dans l'action. Elle ne lui préexiste pas. [...] *Il n'y a de compétence que de compétence en acte.* » (Le Boterf, 2000).

Références bibliographiques

- BEACCO, Jean-Claude (2004). « Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif », *Langages*, n° 153, vol. 38.
- BOUTET, Josian (2001). « La part langagière du travail : bilan et évolution », *Langage et Société* n°98, Editions de la maison des sciences de l'homme, p. 17-42.
- BOUTET, Josiane et MAINGUENEAU, Dominique (2005), « Sociolinguistique et analyse de discours : façons de dire, façons de faire », *Langage et société* 4/2005 (n° 114), p. 15-47.
- BRONCKART, Jean-Paul (2004). *Agir et discours en situations de travail*. Chapitre 5 : « Présentation de la recherche ». Cahiers de la section des sciences de l'éducation n°103. Université de Genève, p. 119 – 144.
- GREEN, Bill (1997). *Literacy information and the learning society*. Joint conference of the Australian Association for the teaching of English, the Australian Literacy Educators' Association and the Australian School Library Association, Darwin.
- GRÜNHAGE-MONETTI, Matilde ; HALEWJIN, Elwine et HOLLAND, Chris (2003). *Odysseus – La langue seconde sur le lieu de travail*. Strasbourg : Conseil de l'Europe.
- HABERT, Benoît (2005). *Instruments et ressources électroniques pour le français*. Gap/Paris : Ophrys, 170 p.
- HADJI, Charles (2000), *L'évaluation, règles du jeu*. Paris : ESF éditeur.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2012). « Le contexte revisité ». *Corela* [En ligne], HS-11 | 2012, mis en ligne le 02 avril 2012 <<http://corela.revues.org/2627>> [Consulté le 31 mai 2015].
- LE BOTERF, Guy (2000). *Construire les compétences individuelles et collectives*. Paris, Editions d'organisation.
- MANGIANTE, Jean-Marc (2011). *L'intégration linguistique des migrants. Etat des lieux et perspectives*. Arras : APU, p. 107-122.
- MANGIANTE, Jean-Marc et MENESES, Luis (2016), « L'Analyse de données en FOS : caractéristiques méthodologiques et outils numériques », *Points Communs – REDLOS n°3*, Paris : CCIP – IDF.
- MANGIANTE, Jean-Marc et PARPETTE, Chantal (2004), *Le Français sur Objectif Spécifique*, Paris : Hachette FLE.
- MANGIANTE, Jean-Marc et PARPETTE, Chantal (2011), *Le Français sur Objectif Universitaire*, Grenoble : PUG.
- MOURLHON-DALLIES, Florence (2008). *Enseigner une langue à des fins professionnelles*. Paris : Didier.
- RICHER, Jean-Jacques (2008). *Le français sur objectifs spécifiques : une didactique spécialisée ?* dans *Synergies Chine* n°3, GERFLINT, p. 15-30.
- NORMAND, Victor (1992). *Task Modelling in HCI : Purposes and Means, State of the Art and Research Issues*, Rapport de Recherche, Bagnoux : Thomson-CSF, Division SDC.

Développement des compétences transversales et surtout de la compétence numérique des apprenants dans un projet de télécollaboration entre deux universités du pourtour méditerranéen

Martin, Justine

Universidad de Castilla-La Mancha, Justine.Martin@uclm.es

Resumen

La telecolaboración (TC) es definida como una técnica que implica grupos de estudiantes en proyectos virtuales con pares de clases de lugares geográficamente alejados. Estos proyectos sirven, por un lado, para mejorar la competencia comunicativa en lengua extranjera y, por otra parte, para el desarrollo de otras competencias transversales. Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de telecolaboración con intercambios en línea poniendo en relación aprendices tutores de FLE con estudiantes de FLE de nivel B1. La interacción entre los estudiantes de nivel B1 se realiza alrededor de tareas creadas y animadas por los tutores. Nuestro estudio se interroga sobre las competencias transversales desarrolladas, y en particular la competencia digital adquirida, por los estudiantes durante la realización de esas tareas. El proyecto RealBergame (RB) implica estudiantes de universidades de dos países del contorno mediterráneo : la Università Delgi Studi di Bergamo (UNIBG) y la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). En el marco de este proyecto, los tutores han tutorizado a los estudiantes durante seis a ocho semanas. Estas tutorías consistían en animar, a distancia, tareas para estos últimos. Los tutores los guiaban durante la realización de las tareas colaborativas y les brindaban una retroalimentación de sus actividades. Esta ayuda podía ser de orden pedagógico, disciplinaria o técnica. Al estar la comunicación mediatizada por ordenador (CMO), la competencia digital o técnica es una de las competencias esenciales para participar en estos tipos de proyectos. Así pues, hemos analizado los efectos que tienen estos tipos de proyectos en la adquisición de las competencias transversales de los estudiantes, pero sobre todo la competencia digital.

Palabras clave : cultura digital ; telecolaboración ; aprendizaje ; competencias transversales.

Résumé

La télécollaboration (TC) est définie comme une technique qui implique des groupes d'étudiants dans des projets virtuels avec des pairs de classe, de lieux géographiquement distants. Ces projets servent, d'un côté à améliorer la compétence communicative des étudiants, et d'un autre côté à développer d'autres compétences transversales. Cette proposition de communication s'inscrit dans le cadre d'un projet de télécollaboration présentant des échanges en ligne mettant en relation des apprentis tuteurs de FLE avec des apprenants de FLE niveau B1. L'interaction entre ces apprenants de niveau B1 se réalise autour de tâches créées et animées par les tuteurs. Notre étude s'interroge sur les compétences transversales développées, et particulièrement la compétence numérique acquise, par les apprenants lors de la réalisation de ces tâches. Le projet RealBergame (RB) implique des apprenants d'universités de deux pays du pourtour méditerranéen : l'Università Delgi Studi di Bergamo (UNIBG) et l'Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Dans le cadre de ce projet, les tuteurs ont tutoré les apprenants durant six à huit semaines. Ce tutorat consistait à animer, à distance, des tâches pour les apprenants. Ceux-ci leur apportaient une aide pendant la réalisation des tâches collaboratives et leur fournissaient une rétroaction sur leurs activités. Cette aide pouvait être d'ordre pédagogique, disciplinaire ou même technique. Pour y participer, la communication étant médiatisée par ordinateur (CMO), la compétence numérique ou technique de l'apprenant est l'une des compétences essentielles de ce genre de projet. Nous nous sommes donc interrogés sur les effets qu'a ce genre de projet sur les compétences transversales des apprenants mais surtout la compétence numérique.

Mots-clés : culture numérique ; télécollaboration ; apprentissage ; compétences transversales.

Abstract

Telecollaboration (TC) can be defined as a technique involving different groups of students in virtual projects in two types of places geographically far apart. These projects serve, on the one hand, to improve the communicative competence in a foreign language and, on the other, to develop other transversal competences. This study is framed within a telecollaboration project with online exchanges, thus relating FLE learning tutors with FLE students having a B1 level. The interaction among students with a B1 level is accomplished through tasks created and animated by their tutors. Our study questions about the transversal competences that are developed, particularly, the digital competence acquired by students while carrying out those tasks. The project RealBergame (RB) involves students from two universities in different countries in the Mediterranean surroundings: Università Delgi Studi di Bergamo (UNIBG) and University of Castilla-La Mancha (UCLM). Within this project, tutors have supervised those students for 6-8 weeks. These supervised sessions consisted of encouraging, in the distance, tasks for students to be done. The tutors guided them during the process of collaborative tasks and provided them with feedback about the activities done. This help could be pedagogical, disciplinary or technical. To take place, as communication was done through computers (CMO), the digital or technical competence is one of the fundamental competences in these types of projects. Therefore, we have analysed the effects these types of projects have on the acquisition of transversal competences of the students but, above all, the digital competence.

Keywords : digital culture ; telecollaboration ; learning ; transversal competences.

Introduction

Le développement de certains outils numériques tels que les wikis, les blogs, les vidéo-bulles ou les forums, ont permis une remise en question de nos pratiques d'enseignement des langues étrangères. En ce qui concerne l'apprentissage, l'évolution de ces technologies avance considérablement chaque année de sorte que le développement des compétences transversales de l'apprenant soit devenu nécessaire. L'éducation en générale et les enseignants en particuliers doivent donc veiller à ce que ces compétences soient ancrées au sein d'un ensemble structuré de connaissances afin que les apprenants les acquièrent. Dans un projet de collaboration à distance (ou télécollaboration) en langue française où deux groupes d'apprenants de pays différents, mais au niveau en langue française équivalent, se mettent en contact et collaborent à travers des tâches, nous acceptons la prémisse que pour communiquer efficacement, cette communication doit passer par des canaux numériques ce qui fait que la compétence numérique sera obligatoirement une des compétences transversales développées.

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'un projet de télécollaboration en français langue étrangère, et donc vernaculaire, et a pour objectif l'analyse de l'acquisition des compétences transversales de la part des apprenants. Les échanges se réalisent autour d'activités et de tâches numériques suivies et guidées par un-e tuteur-trice. En partant d'une proposition didactique et des retours des apprenants nous souhaitons donc montrer comment la participation dans un projet de ce type permet le développement de certaines de ces compétences transversales.

1. Contexte

Les apprenants de première année de l'UCLM (Espagne) et ceux de deuxième année de l'UNIBG (Italie) ont réalisé des tâches dirigées par des tuteurs et tutrices (étudiants de 4^{ème} année de la matière *Enseignement du FLE* de l'UCLM), à distance. La répartition des apprenants s'est faite en groupes de 4 apprenants par tuteur-tutrice. La communication entre les apprenants et les tuteurs et tutrices a été exclusivement médiatisée par ordinateur à travers la plateforme Moodle¹ via forum et vidéo-bulles. Que ce soit pour la réalisation du projet ou pour l'organisation et la répartition des tâches, toute

¹ www.realbergamemoodle.com.

communication devait être médiatisée par ces moyens. Le projet final pouvait être présenté sous différents formats : blog, vidéo, magazine en ligne, podcast, etc. La seule exigence concernait les outils de communication. Nous avons donc un total de 11 groupes (certains groupes ayant un effectif plus élevé d'apprenants avaient deux tuteurs ou tutrices).

Pour terminer et en nous appuyant sur un inventaire d'objectifs possibles dans un projet de TC, dressé par (Helm, 2013), nous pouvons dire que les principaux objectifs de notre projet sont les suivants :

- Favoriser une communication authentique et les échanges linguistiques dans un contexte universitaire d'apprentissage d'une langue étrangère, ici le FLE ;
- Développement de la compétence TIC : utilisation d'outils numériques, échanges synchrones et asynchrones (vidéos-bulles, forum, mail, chat, etc.), tutorat en ligne, appropriation du dispositif, etc. ;
- Développement de la compétence de production et de la compétence interculturelle chez les apprenants italiens et espagnols ;
- Développement de la compétence en autonomie et de la prise de responsabilité ;
- Développement de la capacité à travailler en groupe et à s'y intégrer.

2. Fondements théoriques

Le courant socioconstructiviste perçoit l'apprentissage comme un processus émergent des interactions sociales (Vigotski, 1985) et considère ces dernières comme étant la condition indispensable. Ces théories défendent l'idée que pour une meilleure intégration des savoirs, il faut solliciter les capacités cognitives, sociales et affectives des apprenants. Les compétences transversales permettent ainsi, en parallèle aux compétences disciplinaires, la mobilisation et l'usage de ressources beaucoup plus diverses, dérivant de plusieurs disciplines. Le processus d'apprentissage-acquisition des langues (pour ce qui nous concerne) ne doit donc pas se réduire seulement à un apprentissage ou acquisition d'une langue au sens stricte, mais doit aussi tenir compte du développement de certaines compétences et stratégies. En effet, selon le CECRL (2001), l'apprenant doit « développer des compétences et des stratégies (pour autant qu'ils ne l'aient pas fait auparavant) et exécuter les tâches, les activités et les opérations nécessaires pour participer efficacement à des actes de communication » (Conseil de l'Europe, 2001 : 110). De plus, il insiste sur le fait que l'apprentissage autonome puisse être encouragé si « l'on considère "qu'apprendre à apprendre" fait partie intégrante de l'apprentissage langagier, de telle sorte que les apprenants deviennent de plus en plus conscients de leur manière d'apprendre, des choix qui leur sont offerts et de ceux qui leur conviennent le mieux » (Conseil de l'Europe, 2001, p. 110). Ainsi, l'enseignant devrait mettre en place des scénarios pédagogiques permettant aux apprenants d'apprendre à anticiper de façon proactive, c'est-à-dire en prenant des initiatives, et en planifiant et exécutant leur propre apprentissage.

La commission européenne a donc publié, trois ans plus tard, un cadre européen de référence où elle propose une série de huit compétences clés transversales et essentielles à l'inclusion sociale et au développement de la citoyenneté active. Ces compétences clés pour l'éducation et la formation tout au long de la vie constituent un ensemble de connaissances, d'aptitudes et d'attitudes nécessaires à la vie professionnelle. Selon Tardif & Dubois :

Les compétences transversales délimitent et ciblent des savoir-agir que tout être humain devrait développer en milieu scolaire afin d'être en mesure de comprendre la complexité des situations de la vie courante et de mettre en œuvre des actions judicieuses (Tardif & Dubois, 2013 : 29).

Le cadre définit ainsi ces huit compétences clés et décrit cet ensemble de manière assez approfondie :

- La *communication dans la langue maternelle* : faculté d'exprimer et d'interpréter des concepts, pensées, sentiments, faits et opinions oralement et par écrit (écouter, parler, lire et écrire), et d'avoir des interactions linguistiques appropriées et créatives dans toutes les situations de la vie sociale et culturelle ;
- La *communication en langues étrangères*: elle implique la médiation et la compréhension des autres cultures, son degré de maîtrise dépendant de plusieurs facteurs et des capacités d'écouter, de parler, de lire et d'écrire ;

Développement des compétences transversales et surtout de la compétence numérique des apprenants dans un projet de télécollaboration entre deux universités du pourtour méditerranéen.

- La *compétence mathématique et les compétences de base en sciences et technologies* : il s’agit de l’aptitude à développer et appliquer un raisonnement mathématique afin de résoudre divers problèmes de la vie quotidienne. Les compétences de base en sciences et technologies renvoient à la maîtrise, à l’emploi et à l’application des connaissances et méthodologies qui servent à expliquer le monde de la nature supposant une compréhension des changements liés à l’activité humaine et à la responsabilité de tout individu en tant que citoyen ;
- La *compétence numérique* qui implique l’usage sûr et critique des technologies de la société de l’information (TSI) et, donc, la maîtrise des technologies de l’information et de communication (TIC): l’utilisation de l’ordinateur pour obtenir, évaluer, stocker, produire, présenter et échanger des informations, et pour communiquer et participer via l’internet à des réseaux de collaboration ;
- *Apprendre à apprendre* : elle est liée à l’apprentissage, à la capacité à entreprendre et organiser soi-même un apprentissage à titre individuel ou en groupe, selon ses propres besoins, à avoir conscience des méthodes et des offres ;
- Les *compétences sociales et civiques*. La compétence sociale renvoie aux compétences personnelles, interpersonnelles et interculturelles ainsi qu’à toutes les formes de comportement d’un individu pour participer de manière efficace et constructive à la vie sociale et professionnelle. Elle correspond au bien-être personnel et collectif;
- *L’esprit d’initiative et d’entreprise* : il s’agit de la capacité de passer des idées aux actes interpellant ainsi la créativité, l’innovation et la prise de risques, ainsi que la capacité de programmer et de gérer des projets en vue de la réalisation d’objectifs. L’individu est conscient du contexte dans lequel s’inscrit son travail ;
- La *sensibilité et l’expression culturelles* : il s’agit de la conscience de l’importance de l’expression créatrice d’idées, d’expériences et d’émotions sous diverses formes (musique, arts du spectacle, littérature et arts visuels).

Selon la commission européenne, la réflexion critique, la créativité, l’initiative, la résolution de problèmes, l’évaluation des risques, la prise de décision et la gestion constructive des sentiments en sont les piliers et ces compétences sont toutes interdépendantes les unes des autres.

3. Méthodologie

Notre méthodologie de recherche relève ici d’une démarche descriptive et tente de répondre à trois questions :

- Quels sont les ressentis des apprenants envers leurs compétences (numérique et autres) ?
- Quelle est la perception des apprenants envers le déroulement du projet et ce qu’il leur a apporté ?
- Quelles compétences clés sont développées dans un projet de TC ?

Notre corpus est constitué :

- Des synthèses réflexives des apprenants en fin de projet (N= 42)
- D’autoévaluations des apprenants (N=42)
- Des évaluations des apprenants de la part des tuteurs-tutrices. (N=42)
- Journal de Bord des tuteurs et tutrices (N=19)

4. Résultats

Nous allons présenter ici les résultats de notre analyse en incorporant des données quantitatives mais aussi qualitatives. Dans un premier temps nous avons repris les résultats obtenus à travers les autoévaluations réalisées en début et fin de projet par les apprenants et ensuite, nous avons repris les commentaires des apprenants dans leur synthèse réflexive.

4.1. Auto-évaluations

Comme nous l'avons dit plus haut, nous avons réalisé une autoévaluation en amont du projet puis à la fin de ce dernier afin d'observer le ressenti des apprenants sur l'amélioration de leurs compétences. À chacune de ces questions nous leur avons demandé d'évaluer leur degré de maîtrise sur une échelle de 0 à 5, 0 étant « pas de connaissances » et 5 étant « je pense maîtriser le sujet » (0 « pas de connaissances », 1 « J'ai des connaissances que je n'ai pas appliquées », 2 « j'ai des connaissances que j'ai appliquées peu de fois », 3 « j'ai mis en pratique à plusieurs reprises », 4 « j'ai de bonnes pratiques » et 5 « Je pense maîtriser le sujet »).

Il faut savoir que la consigne générale du projet n'imposait en aucun cas l'utilisation de tel ou tel outils, seulement en ce qui concerne les outils de communication : forum et vidéo-bulle. Nous présentons donc, avant de commencer, un tableau reflétant les outils utilisés dans chacun des 11 groupes.

Tableau 1. Outils utilisés

Outils	Nombre de groupe
Forum	11
Chat	7
Vidéo-bulle (Hangouts)	11
Ganttter (logiciel organisation)	7
Blog	9
Magazine en ligne	1
Podcats (Audacity)	1

Le *blog*, le *magazine en ligne*² et les *podcasts* étaient les outils utilisés pour la présentation de leur projet. Ganttter, quant à lui est un logiciel d'organisation et répartition des tâches au sein des groupes de travail particulièrement utile dans un projet de TC dans la mesure où il permet un partage de données qui se synchronisent automatiquement. Enfin, comme nous le voyons dans ce tableau, les 11 groupes ont utilisé les outils de communication *Forum* et *Vidéo-bulle*, et 7 d'entre eux y ont rajouté un outil *Chat* afin de pouvoir communiquer entre eux à l'écrit de façon synchrone et non pas seulement de façon asynchrone. Il s'agit ici d'un choix ayant été fait par les apprenants même et mis en place par les tuteurs et les tutrices.

Nous avons ensuite demandé aux apprenants d'évaluer leur propre vision de leur degré de compétence à l'utilisation de forums de discussion.

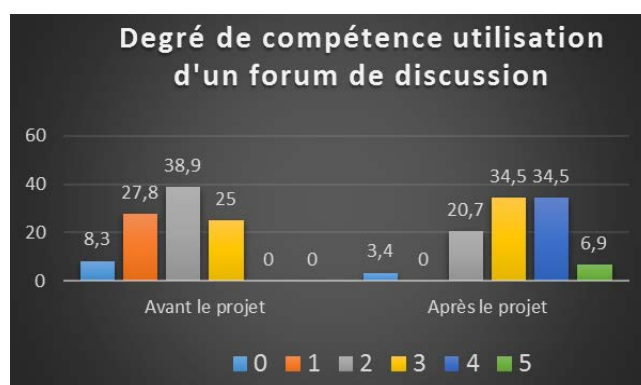


Fig. 1. Degré de compétence à l'utilisation d'un forum

² Madmagz.

Selon cette autoévaluation, avant de commencer le projet, aucun des apprenants n'estimaient pouvoir évaluer leur degré de compétence à utiliser un forum (Figure 1) à 4 ou 5. Néanmoins, après l'expérience télécollaborative, on a plus de 40% des apprenants se considérant dans cette tranche. Il est aussi intéressant de voir que 3,4% ne voient aucune évolution et considèrent toujours leur compétence à 0. Si l'on reprend les JdB des tuteurs en ce qui concerne ces apprenants, il s'agit effectivement de personnes ayant participé aux vidéo-bulles, ayant envoyé des mails à leurs tuteurs-tutrices mais n'ayant pas participé aux forums. Néanmoins, considérant les échelles 3, 4 et 5 comme étant ceux qui montrent une utilisation suffisante des outils, il faut souligner que seulement 25% des apprenants estimaient avant le projet que leur degré de compétence se situait dans cet intervalle contre plus de 75% à la fin du projet. L'évolution est donc considérable.

Un autre outil utilisé par une grande majorité des apprenants était le blog.



Fig. 2. Degré de compétence à utiliser et créer un blog

Lors du projet de TC, deux groupes n'ont pas choisi de réaliser de blog. Cependant 9 des 11 groupes l'ont fait et ont donc dû apprendre à en créer un (Figure 2). Si 30,6% des apprenants n'avaient jamais créé de blog, à la fin du projet seulement 7% se trouvent dans ce cas. En ce qui concerne leur degré de maîtrise, soulignons qu'ici, en début de projet, 13,9% se situaient dans l'intervalle dit de « bonne utilisation » (échelles 3, 4 et 5) contre 65,4% en fin de projet. On a donc aussi une évolution considérable et significative.

La perception qu'ont les apprenants de leur degré de compétence à travailler en autonomie dans une activité de groupe, à distance (Figure 3) est aussi une donnée intéressante. Effectivement, avant de commencer le projet, 50% des apprenants n'avaient que très peu d'expérience dans ce domaine, le degré le plus haut ici étant de 3. Néanmoins, de 50% on passe, en fin de projet, à 10,3% ayant désormais 89,6% des apprenants se situant dans la tranche de « bonne utilisation » (échelle 3 ou 4). Aucun des apprenants n'estiment néanmoins maîtriser ce sujet (échelle 5).

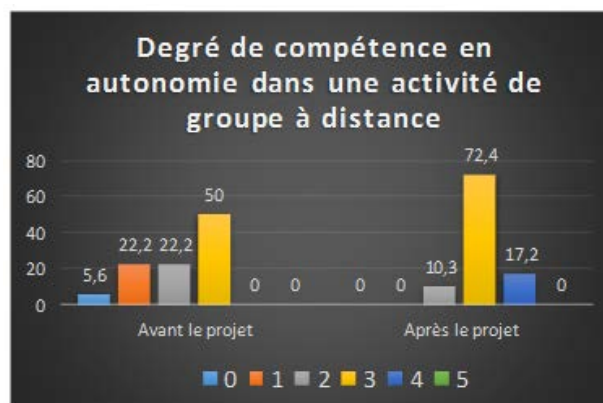


Fig. 3. Degré de compétence à travailler en autonomie dans une activité de groupe à distance

Globalement, 96,6% des apprenants estiment ce projet étant assez bon dans le but de favoriser l'amélioration des compétences techniques, linguistiques, à travailler en groupe et en autonomie (Tableau 2), ce dernier étant le seul critère ayant fait l'unanimité puisque la note la plus basse attribuée est un 3/5.

Tableau 2. Note globale pour l'amélioration des compétences dans un projet de TC

Item	0 Non pertinent	1 Mauvais	2 Moyen	3 Assez bien	4 Bien	5 Très bien	Moyenne
L'AMÉLIORATION des compétences TECHNIQUES	0%	0%	3,4%	34,5%	41,4%	20,7%	3.8
L'AMÉLIORATION de la compétence À TRAVAILLER EN GROUPE	0%	0%	3,6%	21,4%	53,6%	21,4%	3.9
L'AMÉLIORATION de la compétence LINGUISTIQUE	0%	0%	3,4%	27,6%	58,6%	10,3%	3.8
L'AMÉLIORATION de la compétence À TRAVAILLER EN AUTONOMIE	0%	0%	0%	32,1%	50%	17,9%	3.9

4.2. Commentaires des synthèses / bilan réalisés par les apprenants

Ici nous avons repris certains critères mentionnés par les apprenants dans leur synthèse finale à travers leurs commentaires qui démontrent que le projet aurait eu, selon eux, une influence sur le développement d'une des compétences mentionnées plus haut. Nous avons relevé certains de ces derniers qui montrent leur perception de l'évolution de leurs compétences transversales. Nous avons donc repris des commentaires³ se référant à ces dernières. La compétence en langue étrangère est une compétence qui a déjà été nommée plus haut, nous ne reviendrons donc pas dessus.

– *La compétence numérique*

La compétence numérique est une des compétences dont l'évolution est la plus évidente pour eux ainsi que pour nous, enseignant et pour les tuteurs et tutrices. La création de blogs est ce qui revient le plus :

Faire un blog c'est aussi une chose positif parce que avant le project, je ne savais pas comme je peux faire un, mais maintenant je le sais. App_esp_1

J'ai aussi apprécié la réalisation du projet car je n'avais jamais créé un blog, donc ça était tout nouveau pour moi ?! App_esp_

Je pense que ce project était très interessant parce que il m'à donné la chance de connaitre des nouveaux amis et d'apprendre a utiliser des nouveaux programmes comme hangout ou wordpress. App_it_1

De plus, avec ce projet j'ai appris de comment créer et utiliser un blog, comment utiliser Sound Cloud, comment faire un hangout, comment utiliser la plateforme de Real Bergame, comment faire un débat et comment créer un forum de débat entre autres. App_esp_3

³ Les écrits sont anonymes. Les paroles des apprenants sont reprises telles quelles sans aucune modification de notre part.

D'autres restent plus généraux mais mentionnent aussi ce critère dans leur synthèse :

D'autre réussite dans cette expérience est l'apprentissage que j'ai acquis sur la technologie. App_esp_4

– *Les compétences sociales et civiques*

Ces compétences sont fondées sur la collaboration, la confiance en soi et l'intégrité. L'apprenant doit ici démontrer qu'il a de l'intérêt pour la communication interculturelle, et doit valoriser la diversité et le respect de l'autre.

Aussi, nous avons pu les connaître mieux, surtout sa culture. App_esp_5

nous avons amélioré nos compétences sociales et notre forme de travail en groupe, aussi bien que nous avons également élargi notre connaissance du monde et enrichi notre culture. App_esp_7

Et finalement je voudrais ajouter que, grâce à ce projet, je devais parler beaucoup avec ma collègue italienne et elle a été une grande aide pour mon français aussi. Maintenant, nous avons une proposition d'apprendre l'italien et l'espagnol entre nous. App_esp_2

D'abord j'ai acquis un peu plus de sécurité en ce qui concerne la conversation orale parce que grâce aux visioconférences Hangout j'ai mis de côté ma timidité pour essayer d'entrer en contact et parler avec d'autres personnes. App_it_2

Il doit aussi être prêt à vaincre les préjugés et à accepter des compromis ;

La partie positive a été de travailler avec des étudiants d'autres groupes de notre université et d'autres pays. C'est bon parce que nous connaissons d'autres cultures et différentes façons de travailler. App_esp_8

Pendant ce projet, j'ai vraiment amélioré mon français orale et écrit, j'ai connu nouvelles personnes, nouvelles cultures et particularités intéressantes qui caractérisent les différents pays. App_it_3

– *Apprendre à apprendre*

Apprendre à apprendre exige que l'apprenant connaisse, ou du moins découvre, ses stratégies d'apprentissage préférées, ses points forts et ses points faibles en ce qui concerne ses aptitudes et qualifications. De plus, il devra être capable de s'organiser afin de mener à bien les tâches que l'on attendra de lui ou elle autrement dit, il devrait être capable d'organiser son propre apprentissage.

Nous avons su organiser correctement les devoirs. App_esp_5

c'est une bonne expérience et un travail très laborieux parce que nous avons pris beaucoup de temps à rechercher l'information et la corriger. App_esp_9

À travers cette compétence, l'apprenant doit aussi être capable de surmonter les obstacles ce qui révèle une attitude positive orientée vers la résolution de problèmes.

C'est vrai qu'il a été un peu difficile à coordonner au début, mais quand on a commencé à travailler, ça a été bien en général. App_esp_10

Nous avons bavardé ensemble sur WhatsApp et corrigé les erreurs de l'autre. App_it_4

J'ai le sentiment d'être plus fort en groupe pour affronter la tâche finale sur un thème articulé comme la Francophonie.
App_it_5

Enfin, l'apprenant doit pouvoir démontrer qu'il peut passer du temps à apprendre de façon autonome, mais aussi à travailler en équipe dans le cadre du processus d'apprentissage.

Dans ce travail, j'ai appris comment travailler d'une façon autonome et plus individuelle. App_esp_11

Je pense que le projet m'a aidé à apprendre à travailler en groupe à distance. App_it_6

Ces sont les bonnes choses, mais c'est vrai qu'il y a un problème dans ce projet, le retard, je crois que si nous avions commencé plus tôt, les résultats auraient pu être mieux. App_esp_12

– *L'esprit d'initiative et d'entreprise*

Cette compétence est ici fondamentale dans un tel projet. Les aptitudes correspondantes à cette dernière relèvent de la gestion de projet, c'est-à-dire de la capacité à planifier, à organiser, à gérer des situations de travail collectif, à déléguer, à arriver à des consensus, à la communication. Elles relèvent aussi d'une disposition à prendre des initiatives et impliquent la motivation et détermination à réaliser les objectifs poursuivis.

je préfère être dans un groupe, juste au cas où je sais que je peux compter sur les autres. App_it_7

on devrait être plus responsable avec nos obligations, même si parfois ils peuvent sembler insignifiants. App_esp_13

Tous les membres de mon groupe ont écrit une partie de la revue. Les membres de mon groupe prennent en compte les propositions de tous. App_it_8

Nous sommes arrivés à un consensus même s'il y a eu quelques incompréhensions. App_it_9

Comme dans tous les groupes de travail, il y a toujours des gens qui travaillent plus que d'autres, mais la solution est qu'on doit mettre de l'intérêt et encourager et tous les membres du groupe doivent participer et donner leur opinions.
App_esp_14

j'ai pu améliorer la langue française un peu et, aussi, travailler d'une façon différente mais productive. App_esp_15

Nous prenions en compte nos propositions, nous encourageons... et nous prenions d'accord avec le meilleur choix.
App_esp_16

Nous avons discuté des différents points de vue pour choisir le thème du Blog. App_esp_16

Ces commentaires relèvent aussi de la résolution de problèmes étant donné qu'après les conflits, les apprenants ou plus exactement les groupes d'apprenants sont arrivés à un consensus et en sont tout à fait conscient.

– *La sensibilité et l'expression culturelle*

Cette compétence s'exprime à travers leurs créations, les différents projets réalisés sous format blog ou podcast ou encore à travers la réalisation artistique d'une revue web.

Six des huit compétences sont donc mentionnées dans leur écrit et se retrouvent à travers leur auto évaluation.

Conclusion

Les environnements numériques de travail de type Moodle nous offrent des opportunités de développer une méthodologie d'enseignement/apprentissage basées sur le travail collectif à distance. Ces possibilités nous obligent à redessiner nos scénarios pédagogiques et à repenser des situations de communication permettant alors la communication asynchrone. Ces changements favorisent, comme nous l'avons vu l'acquisition de compétences transversales nécessaires au

Développement des compétences transversales et surtout de la compétence numérique des apprenants dans un projet de télécollaboration entre deux universités du pourtour méditerranéen.

développement cognitif, social et affectif de l'apprenant dans la mesure où elles mettent en jeu des stratégies et des situations difficilement accessibles dans des situations d'enseignement-apprentissage classiques.

Dans ce travail nous voulions faire remarquer que grâce à une scénarisation adaptée, les pratiques collaboratives à distance des apprenants à travers une plateforme LMS non seulement favorisent leur expression et l'interaction mais apparaît aussi comme une opportunité professionnelle d'innovation.

Références bibliographiques

- CONSEIL DE L'EUROPE (2001). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*. Paris : Didier <https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf> [Consultée le 01 juin 2016].
- DE LAVERGNE, Catherine, & HEÏD, Marie-Caroline (2013). « Former à et par la collaboration numérique: quels enjeux pour l'enseignement universitaire ? » dans *Tic&société*, Vol.7, N°1, p. 116-138. <<http://ticetsociete.revues.org/1308>> [Consultée le 03 juin 2016]
- DEMAIZIERE, Françoise (2007). « Didactique des langues et TIC : les aides à l'apprentissage » dans *Alsic*, Vol. 10, N°1, p. 5-21. <<http://alsic.revues.org/220>> [Consultée le 01 juin 2016]
- GUITERT, Montse, ROMEU, Teresa & PEREZ-MATEO, María (2007). « Competencias TIC y trabajo en equipo en entornos virtuales » dans *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, Vol. 4, N°1, p. 1-12. <http://www.uoc.edu/rusc/4/1/dt/esp/guitert_romeu_perez-mateo.pdf> [Consultée le 10 juin 2016]
- HELM, Francesca (2013). « A Dialogic Model of Telecollaboration » dans *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, Vol. 19, N° 2, p. 28-48. <<http://ilt.msu.edu/issues/june2015/helm.pdf>> [Consultée le 10 juin 2016]
- TARDIF, Jacques & DUBOIS, Bruno (2013). « De la nature des compétences transversale jusqu'à leur évaluation : une course à obstacles, souvent infranchissables » dans *Revue Française de Linguistique Appliquée*, Vol. XVIII, N°1, p. 29-45. <<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2013-1-page-29.htm>> [Consultée le 11 juin 2016]
- VIGOTSKI, Lev (1985). *Pensée et Langage*. Paris : Editions Sociales.

Les expressions idiomatiques et l'approche actionnelle: l'apprentissage du FLE à travers les unités phraséologiques ayant pour thème l'eau

Martinez-Marnet, Béatrice

Universidad Complutense de Madrid – Universidad de Toulouse II Jean-Jaurès (CEUM). beatrice.marnet@filol.ucm.es

Resumen

Reflejos del pensamiento de un pueblo o de una comunidad, las expresiones idiomáticas (EI) resultan problemáticas para los alumnos de una lengua extranjera. Por esta razón, el profesor de francés lengua extranjera (FLE) debe enriquecer la cultura de sus estudiantes con algunas de estas expresiones. En el presente artículo, trataremos algunos aspectos metodológicos para la introducción pedagógica y el tratamiento de las expresiones idiomáticas francesas sobre el agua, al contexto particular de su enseñanza a estudiantes extranjeros. Más precisamente, señalaremos conceptos relativos al agrupamiento de las EI, a sus características y definición, a sus relaciones sinonímicas y de antonimia, y a sus posibles aplicaciones didácticas dentro de la llamada « perspectiva accional ». Como resultado, propondremos modelos de actividades didácticas que utilizan las EI, basado en el sistema de « tareas », para la clase de lengua francesa extranjera (FLE).

Palabras clave : *Expresiones idiomáticas ; francés lengua extranjera ; didáctica ; Tareas ; perspectiva accional.*

Résumé

Reflets du mode de pensée d'un peuple ou d'une communauté, les expressions idiomatiques posent souvent problème aux apprenants d'une langue étrangère. Aussi l'enseignant de français langue étrangère (FLE) aura tout intérêt à enrichir la culture de ses étudiants avec quelques-unes de ces expressions. Dans cet article nous verrons quelques propositions méthodologiques pour essayer d'adapter le mode de présentation et d'utilisation des expressions idiomatiques françaises sur le thème de l'eau, dans le contexte particulier de leur enseignement à des étudiants étrangers. Plus précisément, nous nous pencherons sur des questions telles que le groupement des EI, leurs éléments caractéristiques et définition, leurs relations synonymiques et antonymiques, et, à leur possible applications didactiques à travers la perspective actionnelle. Ainsi, nous proposerons des modèles d'activités didactiques utilisant les EI, basé sur le système de « tâches », spécialement élaboré pour les cours de français langue étrangère (FLE).

Mots-clés : *Expressions idiomatiques ; français langue étrangère ; didactique ; Tâches ; perspective actionnelle.*

Abstract

Idioms reflect a people's or a community's way of thinking but they often prove difficult for the student to learn. Therefore it is in the interest of the teacher to teach his students some of these idioms and proverbs along the course. In this article we would like to make some methodological proposals about how to adapt the presentation and treatment of idioms on the theme of the water to the specific context of its teaching to foreign learners. More exactly, our study will focus on different issues related to the way of grouping those expressions, their synonymic and antonymous relations, and, in their possible didactic applications based on a « task-oriented approach ». So, we shall propose a model of didactic activity using the EI, based on the system of « tasks », specially developed for the French as a foreign language classroom (FLE).

Keywords : *Idioms ; French as a foreign language ; pedagogy ; Tasks ; task-oriented approach.*

Introduction

Qui n'a pas fait l'expérience, en classe de langue, de se retrouver face à un groupe de mots courants, qui forment une phrase simple, mais dont le sens, dans son ensemble, reste une énigme pour l'apprenant ?

L'enseignement du lexique a longtemps été traité de façon superficielle et mécanique. Actuellement, son apprentissage est considéré comme un élément fondamental dans chaque étape de l'acquisition d'une langue, en effet, les mots sont aujourd'hui vus comme les : « pivots de la langue autour desquels s'organisent toutes les données (phonématiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques et rhétoriques) qui conditionnent leur insertion dans le discours » (M-C Treville et L. Duquette, 1996 : 11). Nous pouvons renforcer et appuyer cette affirmation en envisageant le lexique que l'on doit enseigner, non pas comme une série de mots isolés, mais comme des compositions syntagmatiques d'usage assez fréquent. Tel est le cas pour de nombreuses expressions idiomatiques qui constituent « uno de los aspectos más ricos y creativos del léxico de una lengua, tanto por lo extenso de su repertorio como por el frecuente uso que hacemos de ellos » (Raquel Pinilla Gómez, 1998 : 351). Cependant, malgré la certitude qu'il est important, pour l'apprenant FLE de les connaître et comprendre, les EI sont trop souvent traitées de façon superficielle par les méthodes et les cahiers d'exercices FLE :

Il est vrai que les méthodes de FLE à approche communicative ont toujours incorporé ça et là, au gré des leçons, des expressions idiomatiques à apprendre, considérant que la phraséologie de la langue s'en tenait à peu près au type de séquences figées prélevées. L'analyse que nous avons réalisée du matériel pédagogique pour la didactique du FLE dans un travail de 2005 nous a amenée à conclure à ce moment-là que les méthodes consultées introduisaient toutes, dès les premières leçons, les actes de paroles qui constituent en phraséologie les formules tenues pour routinières ou dialogiques, qu'elles entraînaient les apprenants aux expressions idiomatiques surtout dans les cahiers d'exercices, mais qu'elles ignoraient totalement les collocations (alors qu'elles sont source de fautes fréquentes chez les apprenants) et les parémies qui sont considérées comme propres d'une langue folklorique en voie de disparition, et, de ce fait, sans intérêt dans un apprentissage visant l'utile [...]. Nos conclusions de 2005 avaient déjà relevé que le traitement des EF se trouvait surtout dans les ouvrages complémentaires des méthodes FLE. Il en est encore ainsi à la vue des ouvrages qui ont fait depuis leur apparition sur le marché français (M^a Isabel González Rey, 2008 : 5).

Par conséquent, comme l'affirme M^a Isabel González Rey à l'issue de ses nombreuses recherches en la matière, les méthodes FLE n'offrent pas vraiment d'approche méthodologique intéressante et adéquate à l'enseignement de ce type d'expressions. Cette situation confuse, augmente la sensation de désarroi et de difficulté chez le professeur qui ne saura pas introduire et utiliser ces unités phraséologiques en cours de langue étrangère.

C'est pourquoi, cet article essaiera d'élaborer, en fonction du concept de *tâches* de la perspective actionnelle, un système d'approche méthodologique adapté à l'enseignement des expressions idiomatiques pour des étudiants espagnols en français langue étrangère. En effet, ces EI bien de chez nous, en courtes phrases, éclairent les ombres de l'âme ou expliquent malicieusement les rapports humains; ils racontent la vie souvent mieux que n'importe quel autre support didactique. La connaissance approfondie de ce domaine de la langue cible (le français dans notre cas) par l'apprenant lui permettra de mieux appréhender l'un des domaines du savoir-dire et savoir-vivre des français pour réagir de façon appropriée dans les relations sociales et ainsi éviter des malentendus et des situations embarrassantes dans la communication verbale.

Cet article défend l'idée que l'enseignement du lexique doit s'effectuer à l'aide des unités phraséologiques et non par le biais de mots isolés.

Nous verrons dans un premier temps les caractéristiques et particularités de la perspective actionnelle et de ces unités phraséologiques en fonction desquelles nous déterminerons les stratégies cognitives utiles à leur apprentissage. Enfin, après l'étude de différents aspects concernant le mode d'introduction des EI françaises, et des éléments essentiels à leur mémorisation et acquisition, nous proposerons des modèles de *tâches* pouvant servir de matériel de référence dans l'étude des unités phraséologiques.

1. Concepts préalables relatifs à l'introduction des expressions idiomatiques

Dans cette partie nous insisterons, d'une part sur les caractéristiques des expressions idiomatiques, et d'autre part sur l'importance du concept de *tâches* comme moyen d'exploitation des expressions idiomatiques pour en faciliter leur compréhension, leur mémorisation et leur assimilation. Nous nous interrogerons sur l'application de la perspective actionnelle, et sur la façon de regrouper les EI.

1.1. Les expressions idiomatiques

Malgré la grande variété de termes désignant les EI (expressions courantes, locutions, modismes, idiotismes, etc.), il existe un élément qui leur ait commun : leur nature figée. Ainsi, les auteurs tels que Corpas (1997), González Rey (2006) et Sevilla-Muñoz (1993-2013) coïncident en définissant les unités phraséologiques (UP) comme des phrases, de deux ou plusieurs mots, figées et idiomatiques impliquant, souvent, l'impossibilité d'en changer l'ordre ou l'un des éléments. C'est à dire que ce sont des séquences de mots dont le sens n'est possible qu'en tenant compte du tout. Par exemple, quand on emploie l'expression *je me sens comme un poisson dans l'eau*, même si l'apprenant connaît le sens des mots « poisson » et « eau », il ne comprend pas la composante sémantique de la EI : se sentir à son aise. Toutes les EI n'ont d'entendement que dans leur idiomaticité, cela veut dire que la signification de l'unité phraséologique ne peut se comprendre que dans son ensemble. En effet, même si elles admettent une interprétation littérale, leur emploi concerne de préférence l'interprétation figurée. Quand dans un discours on dit : *l'eau va toujours à la rivière*, ce n'est pas forcément au phénomène hydrologique auquel on pense, mais plutôt à l'idée que l'argent va éternellement aux gens riches. Ses valeurs sémantiques dont les EI sont investis se fondent sur un jeu métaphorique impliquant la construction d'une image plus ou moins concrète et à l'impact évident, dont la signification ne correspond pas à la somme de l'acception des mots qui composent ces expressions. Par conséquent, devant tant de complexité, les apprenants de FLE devront faire face à divers défis dans l'apprentissage des EI : ils devront non seulement être capables de comprendre et de mémoriser la séquence de mots dans son ensemble et le sens figuré qui lui est propre, mais aussi d'établir un lien suffisant entre ces deux aspects afin de pouvoir les récupérer, par le biais de l'association à des fins communicatives¹.

Partant de ce concept du « tout », on est à même d'affirmer que les EI son du vocabulaire, et que des unités telles que *il y a de l'eau dans le gaz*, *se noyer dans un verre d'eau*, *se ressembler comme deux gouttes d'eau* ou *qui a bu, boira* sont à mémoriser de la même façon que des termes tels que *boutade*, *vocable* ou *prétexte*.

C'est pourquoi, les EI représentent une partie essentielle dans l'apprentissage lexical d'une langue étrangère (LE). Les connaître et reconnaître, et leur emploi, peuvent aider les apprenants à améliorer leur capacité communicative leur permettant de s'exprimer plus clairement, facilement et aisément afin d'obtenir suffisamment d'agilité discursive dans un échange verbal avec un natif (français dans notre cas). Cependant, encore aujourd'hui, l'enseignement du vocabulaire reste relégué aux derniers rangs des étapes d'acquisition d'une LE. Constatation encore plus évidente concernant les EI qui n'obtiennent qu'une place restreinte, voire nulle dans le cas des niveaux débutants, dans les manuels de FLE (González Rey, 2007 : 24).

1.2. La perspective actionnelle : usage des « tâches » dans l'exploitation didactique des unités phraséologique

Dans le deuxième chapitre du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CECRL) se trouve une définition de l'approche dite *actionnelle*, sous-jacente à l'ensemble du document publié par le Conseil de l'Europe:

La perspective privilégiée ici est [...] de type actionnel en ce qu'elle considère avant tout l'utilisateur et l'apprenant d'une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier [...]. Il y a *tâche* dans

¹ Dans la compréhension phraséologique, l'apprenant devra repérer la structure formelle d'une expression déterminée et récupérer, à l'aide ou pas d'un contexte, le sens idiomatique qui lui correspond. Dans la situation de production, il devra partir du sens communicatif voulu dans le contexte oral et y associer la EI adéquate (Detry, 2015 : 3).

la mesure où l'action est le fait d'un (ou de plusieurs) sujet(s) qui y *mobilise(nt) stratégiquement les compétences dont il(s) dispose(nt) en vue de parvenir à un résultat déterminé*² (Conseil de l'Europe, 2000 : 15).

Nous constatons que le concept des *tâches* est la nouveauté de la perspective actionnelle proposée par le CECRL, parce que justement la tâche sort de préoccupations uniquement langagières, alors que dans l'approche communicative³ elles étaient encore au centre des dynamiques de classe. Jusque-là, les actions étaient avant tout « les actes de paroles » (je me plains, j'informe, je conseille, j'argumente...). Avec la notion de tâche, l'action n'est plus simplement linguistique : on fait, on produit quelque chose, on résout un problème, dans un contexte où les aspects linguistiques ne sont plus nécessairement l'élément central. En fait, la perspective actionnelle était déjà largement utilisée dans les cours de langue pour enfants, où on dessine, on crée des affiches, on chante, on danse, etc. C'est-à-dire que l'on ne fait pas directement du français, mais que l'on fait des choses en français. Pour réaliser une tâche, on fait appel à des aptitudes qui ne relèvent donc pas du linguistique. Dans le cas des enfants, il est clair que dessiner, découper, chanter, danser, demandent d'utiliser une certaine dextérité manuelle, d'avoir un certain sens musical, de sentir son corps. Aptitudes qui seront essentielles pour mener à bien la tâche, mais qui ne renvoient pas au linguistique. Lorsque l'on demande à un groupe d'adultes de faire des recherches sur différentes villes de France, et d'imaginer un séjour dans l'une d'elle, on leur demande de savoir utiliser internet ou d'aller dans une bibliothèque, voire d'aller se renseigner à l'office de tourisme, puis de négocier entre eux, de déterminer la façon de se rendre sur place (avion, train, horaires, etc.), d'organiser les visites, de choisir les restaurants où ils mangeraient, etc. Ce sont donc des actions qui sont liées à des savoirs techniques (internet), des savoir-faire (organiser les visites), des savoir-être (collaborer, négocier entre eux). Le but n'est pas en soi de savoir par exemple lire des informations en français, mais d'utiliser ces informations pour monter un voyage. Evidemment les savoirs et les compétences linguistiques sont essentiels pour réaliser la tâche, mais appartiennent à une dynamique qui les englobe et les dépasse.

On soulignera également que la tâche propose une démarche à la classe de FLE qui débouche sur des productions assez libres et dont les résultats sont en général très divers et demandent une grande part de créativité. Alors que les activités encadraient la production, la tâche assume une part beaucoup plus importante d'imprévisible⁴. Ici, seul l'enseignant peut porter un jugement global sur le résultat final, puisqu'aucun corrigé préétabli n'est vraiment possible.

2. Pourquoi introduire les EI en classe de FLE ?

Nous venons de voir que l'inclusion des EI dans l'enseignement du FLE, et cela dès les niveaux de débutant⁵, s'avère primordiale. Les connaître permettra à l'apprenant de déceler leur pouvoir d'évocation, de se familiariser avec leur étymologie respective, issue de savoirs historico-géographiques, d'automatiser le recours aux EI dans des situations d'interactions authentiques et ainsi de bonifier son expression orales et écrite par la maîtrise d'expressions récurrentes de la langue française. En définitive, il s'agira pour l'apprenant de savoir les employer dans le discours, ce qui implique l'acquisition d'éléments culturels propres à la langue française.

² Soulignement de l'auteur.

³ L'approche communicative s'est développée en France à partir des années 1970 et est basée sur le principe de la compétence de communication. Cette nouvelle méthodologie s'imposait comme une approche diversifiée dont la préoccupation était de s'adapter aux besoins langagiers de chaque public. Toute une partie de la recherche en didactique des langues vivantes étrangères va s'orienter dans les années 1970 vers l'analyse des besoins avant même d'élaborer un cours de langue. Ceci provoque une nouvelle définition d'apprentissage. Il devient un comportement adéquat aux situations de communication en utilisant les codes de la langue cible.

⁴ Si la frontière entre exercices d'un côté et activités/tâches de l'autre est assez claire (résultat prévisible v/v résultat divers selon les apprenants), la frontière qui existe entre activités et tâche n'est pas toujours aussi nette. En effet, on peut avoir des actions où le linguistique occupe une place de choix. Par exemple, lorsque l'on demande à un élève de faire un exposé sur un sujet donné, ce qui va être très présent pendant toute la présentation devant la classe, c'est la production orale avec potentiellement l'application d'une certaine méthodologie (introduction, développement, conclusion). On serait alors plus proche de la dynamique d'une activité (plus centrée sur le purement linguistique et cadrée). Pourtant, si l'on prend conscience que pour son exposé l'élève a dû consulter de nombreuses sources, comprendre de nombreuses informations non seulement d'un point de vue linguistique, mais également d'un point de vue culturel, historique, voire scientifique, qu'il a peut-être dû demander de l'aide autour de lui, alors les compétences auxquelles il a dû faire appel débordent très largement le linguistique, ce qui nous met très clairement sur la route d'une démarche actionnelle. Il n'est, à notre avis, pas très fructueux –comme on l'entend parfois– de se batailler pour savoir ce qui appartient plus spécialement au domaine des activités ou à celui des tâches, la limite n'étant pas toujours très marquée entre les deux. Il est surtout utile à retenir comme éléments caractéristiques de l'activité, la centration sur le linguistique et un cadre assez rigide de la production, alors que la tâche demande des aptitudes qui échappent au linguistique et offre une grande souplesse quant au résultat attendu. Mais tout cela relève d'une obsession pour les classifications, dont les pratiques bien souvent se moquent.

⁵ Choisisant les EI qui s'adaptent le mieux aux niveaux en question.

En effet, les EI énoncent un fait ou une vérité d'expérience, qui constatent une manière d'agir, de penser et de se conduire commune à beaucoup d'hommes, elles éclairent les ombres de l'âme ou expliquent malicieusement les rapports humains; elles racontent la vie souvent mieux que n'importe quel autre support didactique. Et comme dit A. Rey dans la préface du *Dictionnaire d'expressions et locutions* du *Petit Robert* :

On y trouve des coutumes et des attitudes du passé, du droit, de la féodalité, de l'Eglise, de la chasse et des jeux, de la guerre et de l'agriculture, de la musique et des techniques, en un curieux conservatoire partiel de la civilisation, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, sauvegardant des réalités archaïques qui, grâce aux locutions vivent encore (1988 : 8).

Autrement dit, la connaissance approfondie de ce domaine de la langue cible par l'apprenant lui permettra de mieux appréhender l'un des domaines du savoir-dire et savoir-vivre des français pour réagir de façon appropriée dans les relations sociales et ainsi d'éviter des malentendus et des situations embarrassantes dans la communication verbale.

2.1. Enseignement des expressions idiomatiques

Dans cette partie, nous essaierons d'élaborer un classement sémantico-cognitif des expressions idiomatiques en prenant en compte tous les aspects distinctifs des EI dans le domaine de l'enseignement lexical.

2.1.1. Rôles des EI

Après avoir déterminé le profil de l'apprenant (langue maternelle, niveau de français, etc.), il convient de tenir compte du rôle des EI dans le, ou les, moyens de transmission (écrits ou oraux) car selon l'intention de communication, elles exercent différentes fonctions (Sardelli, 2010 : 335) :

- Une fonction argumentative quand on les emploie pour renforcer, appuyer ou résumer l'opinion de celui qui parle dans le but de convaincre son interlocuteur . Par exemple, *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse*.
- Une fonction caractérisante quand elles spécifient l'aspect formel de l'usage du langage. Les EI choisies vont déterminer une manière de parler qui est propre à un personnage littéraire ou à un acte d'énonciation spécifique. Par exemple, si l'on compare ces deux expressions qui renvoient à quelque chose d'évident : *Couler de source* (*Ça coule de source*) et *Clair comme de l'eau de roche*, nous remarquons que la première appartient au langage standard, c'est à dire celui qui correspond à l'usage dominant jugé normal, alors que la seconde serait moins employée car elle relève d'un langage plus soutenu.
- Une fonction didactique quand on les emploie dans le but de donner un conseil ou une leçon de vie. Par exemple, *Il faut se méfier de l'eau qui dort*.
- Une fonction humoristique quand on les emploie afin de divertir, d'amuser l'interlocuteur, mais aussi en vue d'alléger un discours trop pesant, voir grave. Par exemple, *Il n'a pas inventé l'eau chaude*.

2.1.2. Regroupement des EI

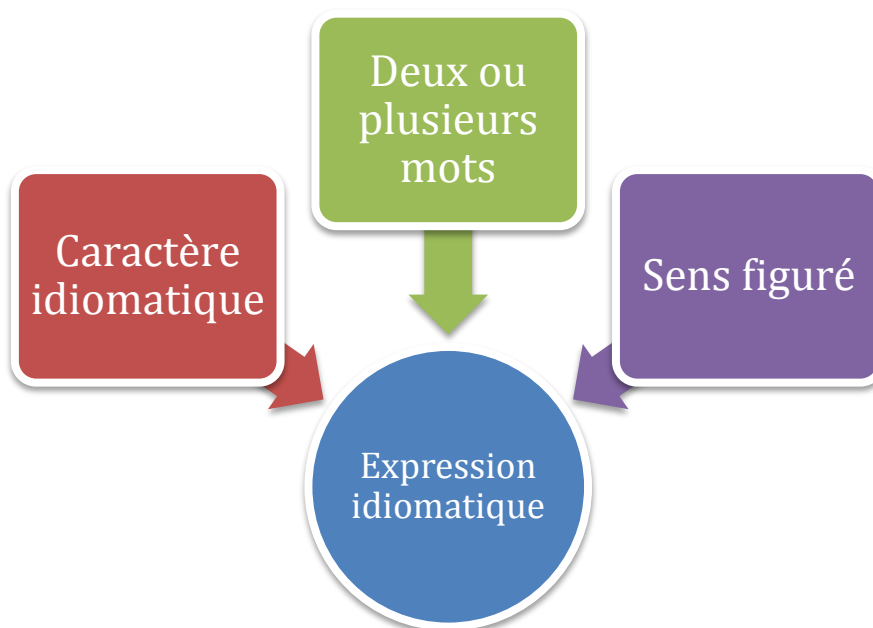
Une fois déterminé l'usage des EI dans le discours, nous allons essayer de les regrouper de façon à ce que leur acquisition permette aux apprenants l'accès à la communication en transformant selon les règles morphologiques propres au français les significations *brutes* en énoncés cohérents et adaptés au contexte communicationnel.

Pour cela, nous savons que la façon de classer le lexique donné aux apprenants joue un rôle essentiel en classe de FLE étant donné son influence directe sur le processus d'acquisition de mots nouveaux. C'est pour cela que le choix du professeur doit tenir compte du fonctionnement de la mémoire et, en particulier, la manière à laquelle on amoncelle les mots de vocabulaire afin de former un ensemble d'unités lexicales suffisantes et nécessaires aux actes de communication.

Actuellement, il est certain que le cerveau humain ne classe pas les mots par ordre alphabétique, au contraire, il les archive en élaborant un réseau d'association créant ainsi des champs associatifs. Plus exactement, il s'agit d'une sorte de groupement qui faciliterait la mémorisation, la compréhension et l'utilisation des nouveaux termes (Detry, 2008 : 3). Ce regroupement serait d'ordre sémantique, en effet, si on tente de se souvenir du mot *musique*, il est peu probable que nous pensions au mot *musoir* qui se trouve être le mot suivant dans le dictionnaire, il est par contre plus évident que nous nous rappelions du mot *instrument*. Ceci s'explique par le fait que nous organisons les mots en fonction de notions et sous-notion. Il est donc indispensable de la part du professeur de rejeter toutes listes arbitraires de mots et choisir un mode de présentation du vocabulaire basé sur le principe du sens des vocables sélectionnés.

Revenons maintenant à un aspect fondamental des EI. Celles-ci sont formées par une association d'au moins deux mots, à caractère idiomatique et qui produisent une image de sens figuré.

Graphique 1. Caractéristiques d'une expression idiomatique

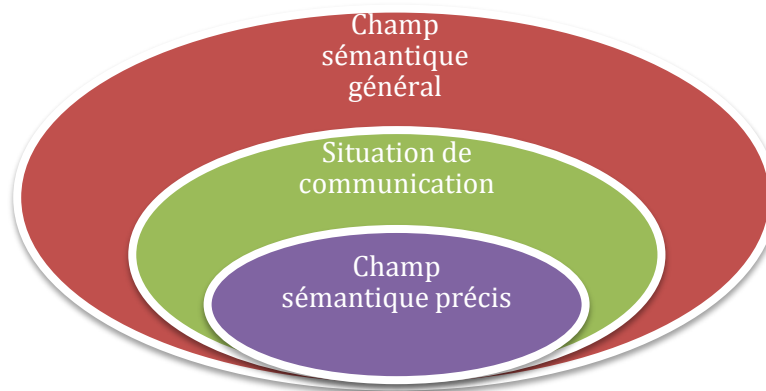


Il est donc nécessaire, voire essentiel, d'enseigner les EI selon leur sens figuré et le critère spécifique recherché par l'enseignant. Ces critères peuvent être: La construction grammaticale (toutes contiennent la locution verbale *il faut /il ne faut pas* : *Il ne faut jamais dire, fontaine, je ne boirai pas de ton eau, Il faut se méfier de l'eau qui dort*, etc.), la présence d'un même mot ou champ sémantique/lexical (l'idée de fournir des efforts inutiles: *Comme un coup d'épée dans l'eau, Faire une tempête dans un verre d'eau*, etc.) ou la fonction (humoristique : *Se retrouver le bec dans l'eau, Se jeter à l'eau*, etc.).

Reprenant, en partie, le classement de plusieurs dictionnaires phraséologiques et celui de Florence Detry (2008 : 4), voici la façon la plus idoine de regroupement des EI :

- Un premier ensemble que nous appelons *Champ sémantique général*, où l'on tiendra compte de l'ensemble des notions, de la EI, se rapportant à un même domaine conceptuel. Par exemple, *Il faut se méfier de l'eau qui dort*, appartient au champs sémantique général des rapports humains.
- Un deuxième ensemble, qui précise le premier, appelé *Situation de communication*, où l'on considérera le moment de l'énonciation adéquat à l'utilisation de la EI.
- Enfin, un troisième ensemble qui, comme son nom l'indique, précise le premier. En effet, *Il faut se méfier de l'eau qui dort*, s'emploiera dans le but d'introduire l'idée de suspicion dans les rapports humains. C'est à dire, le champ sémantique de la vision négative des relations humaines.

Graphique 2. Mode d'organisation des EI



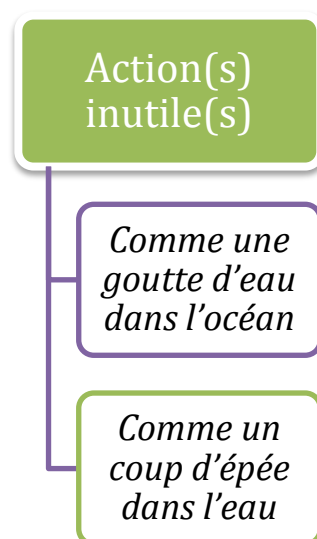
Cette façon de regrouper les EI favorise la compréhension du syntagme phraséologique. Comme nous le verrons par la suite, il facilite aussi, dans la phase de production, le processus de récupération des EI puisque il se réalise à partir de leur sens et de leur possible emploi, dans le contexte communicatif spécifique.

2.1.3. Notion de synonymie et antonymie de EI

En nous basant sur les études parémiologiques de Julia Sevilla Muñoz (2001 : 995-1004) concernant les qualités synonymiques et antonymiques, nous montrerons que cette mise en relief des relations sémantiques (RS) et communicatives ajoute une meilleure compréhension de l'ensemble des EI de la langue française. De plus, grâce à ces RS, l'apprenant est à même d'en mémoriser un plus grand nombre.

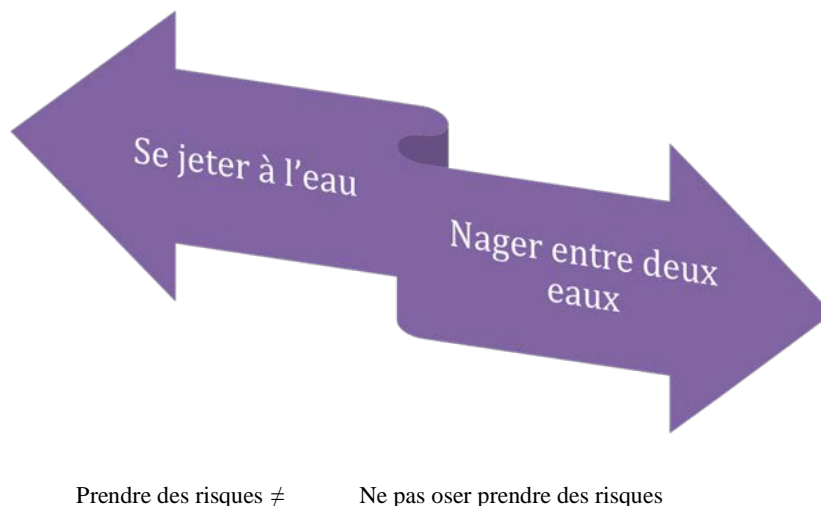
Le groupement synonymique se fait à partir du sens général et/ou spécifique des EI. Ainsi, *Comme un coup d'épée dans l'eau* et *Comme une goutte d'eau dans l'océan*, sont synonymes car leur idée clé est : l'inutilité d'une action.

Graphique 3. Relation synonymique des EI



L'association antonymique part du même principe d'assemblage selon le sens général et/ou spécifique des EI, mais d'après leur sens contraire. Prenons comme exemple les EI suivantes, *Nager entre deux eaux* (ne pas prendre de risques) et *Se jeter à l'eau* (prendre des risques) dont l'antonymie est évidente.

Graphique 4. Relation antonymique des EI



3. Proposition didactique utilisant les EI en classe de FLE

En reprenant la perspective actionnelle et les caractéristiques des EI, nous allons axer notre proposition didactique sur la *tâche* comme déclencheur pour agir avec la langue.




Il s'agit donc pour l'enseignant de concevoir une tâche la plus authentique possible afin que l'apprenant utilise des stratégies. Consulter un dictionnaire, lire différentes sources, traduire depuis sa propre langue, techniques de mémorisation, demander de l'aide à son professeur, à des camarades de classe, etc., sont des actions qui permettent la production finale et qui ne sont pas nécessairement linguistiques. La diversification de ces stratégies enclenche une dynamique de collaboration qui en général est perçue de façon positive par les apprenants, puisqu'elle apporte au sein du groupe une dimension sociale et affective motivante. Le CECR souligne d'ailleurs ce rôle social des apprenants qui doivent accomplir des tâches en tant qu'acteurs sociaux, c'est-à-dire remplissant un rôle, une fonction, au sein du groupe. Éléments qui en général génèrent une forte motivation.

Il est d'ailleurs à préciser que pour arriver à la tâche finale, il y a dans le déroulement de la classe de FLE des étapes linguistiques obligatoires qui obligent la plupart du temps à passer par des exercices et des activités afin d'acquérir les bases permettant ensuite la réalisation de la tâche.

3.1. Avant la tâche

Dans un premier temps, le professeur aura sélectionné une série d'expressions idiomatiques mettant l'eau en scène. Il les aura choisies en fonction du champ sémantique recherché. Ainsi, si nous reprenons notre système de regroupement des EI, cela donne le tableau suivant :

Tableau 1. Exemple de fiche classificatrice des EI

CHAMP LEXICAL GÉNÉRAL	CHAMP LEXICAL PRÉCIS	SITUATION COMMUNICATIVE	EXPRESSIONS
			○ Se méfier de l'eau qui dort
RAPPORTS HUMAINS 	<ul style="list-style-type: none"> • Relation négative/positive • La haine • Déroulement d'un processus • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conversation entre amis - Repas familial - Au travail - Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Chat échaudé craint l'eau froide ○ Laisser passer l'orage ○ Nager entre deux eaux ○ Couler de source ○ De l'eau dans le gaz ○ Amener de l'eau à son moulin ○ Tomber à l'eau ○ Etc. 

Des activités diverses, comme un quizz, une fiche où il est demandé à l'apprenant de relier l'expression à sa définition, etc., sont présentées en cours. En effet, le rôle du contexte pour la compréhension et production orale ou écrite s'avère indispensable et positivement nécessaire dans le cadre de l'enseignement des LE. Cette évidence est bien sûr le pilier sur lequel s'appuie la perspective actionnelle définie antérieurement, car le contexte montre : a) l'utilité des indications données à l'apprenant sur le contenu d'un énoncé ; b) les niveaux de familiarité que l'apprenant a avec le champ sémantique et conceptuel offerts par l'énoncé ; c) l'activation plus ou moins forte des *scripts*, c'est à dire des « structures cognitives qu'on a élaborées et stockées en mémoire, et qui portent sur la séquence d'événements, relativement stéréotypée, spécifique d'une certaine situation, d'un certain contexte de communication » (Fayol et Monteil, 1988 : 78) relatifs au contenu. En effet, d'un point de vue pragmatique, la langue est utile dans l'action de communiquer et les énoncés acquis et/ou produits par les apprenants ont tous une vocation discursive. Il s'agit d'inscrire les EI dans un contexte culturel, situationnel, temporel, etc., spécifique sur lequel agir et interagir. C'est pourquoi, la présentation des EI en contexte est impérative à l'appréhension des énoncés comme un tout qu'il s'agit de comprendre dans leur globalité.

Après avoir travaillé, étudié et analysé les EI en cours, nous pouvons maintenant effectuer une tâche les impliquant.

3.2. Exemple de tâche sur les EI étudiées

Il existe plusieurs possibilités de tâches :

- Une d'entre elles peut être de demander aux apprenants l'élaboration d'une bande dessinée utilisant, au minimum, trois EI.
- Leur demander de trouver l'origine et l'histoire de quelques EI.
- S'aidant d'internet, leur dire de chercher la correspondance des EI dans leur langue maternelle (ici en espagnol)
- Pour aller plus loin, et dans le cas où les apprenants ont un niveau B2 minimum ou un objectif pédagogique précis (comme un cours FLE de production littéraire), on est à même de leur proposer :
- D'inventer une série d'EI sur le monde aquatique
- De mélanger les composants de chaque EI afin d'en créer de nouvelles et les mettre en contexte.

Voici donc, quelques résultats finals de tâches :

- Création d'une DB :



– Origine des EI :

- *Nager entre deux eaux* :

Se dit quand on veut ménager deux parties, mais souvent au risque de ne satisfaire aucune des deux. Au sens propre cela signifie nager en mettant sous l'eau la tête qu'on ne retire que pour respirer.

Le P. de la Rue, jésuite de tous points, passa toujours pour nager à la superficie, entre deux eaux (dans la controverse sur le quiétisme) (Saint-Simon, Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon). *Pour éviter bien des maux, Veut-on suivre ma recette ? Que l'on nage entre deux eaux* (Béranger, Petits coups).

- *De l'eau dans le gaz* :

Cette expression fait référence au domaine de la cuisine. Il s'agit en fait d'une traduction littérale d'un phénomène physique.

Lorsque de l'eau pénètre dans les trous de la gazinière, la flamme changeait de couleur, et manquait de s'éteindre. En même temps, le bruit provoqué par l'évaporation de l'eau rappelait celui précédant une explosion. De là, cette explosion a pu être assimilée à des paroles fortes, autrement dit à des disputes.

– Correspondance espagnole :

- *Il pleut des cordes* → *Llueve a cántaros*
- *Il pleut des cordes* → *Llueve a cántaros*
- *C'est la goutte qui fait déborder le vase* → *Es la gota que colma el vaso*

– Invention de EI :

- *Tant qu'il y aura de l'eau, il y aura des poissons*
- *Être l'eau de quelqu'un ou quelque chose*

– Mélange de EI :

- *Une tempête d'eau douce* (*une tempête dans un verre d'eau – être un marin d'eau douce*)
- *Se ressembler comme l'eau trouble* (*se ressembler comme deux gouttes d'eau – sembler ne pas savoir troubler l'eau*)

Conclusion

Dans cet article, nous avons essayé de montrer à quel point l'enseignement des expressions idiomatiques dans les classes de Français Langue Etrangère s'avère primordial pour initier les apprenants à cet aspect linguistique et culturel de la langue cible. Ainsi, ils acquièrent les connaissances suffisantes qui leur facilitera la compréhension de toutes situations de communication. En effet, cet apprentissage fournit l'un des outils indispensables à la communication orale et écrite et

leur permet d'éviter l'incompréhension et les malentendus dans les quatre axes fondamentaux de la didactique des langues étrangères à savoir: la compréhension orale et écrite (écouter, lire) et l'expression orale et écrite (parler, écrire). Et comme ce domaine de la langue reflète la culture de la langue cible (le français dans notre cas), il est donc nécessaire que l'apprenant s'y plonge dès les premières séances de son parcours et ce, bien évidemment, avec l'initiative de l'enseignant qui devra insérer cet aspect bivalent (linguistique et culturel) dans son programme didactique. Pour cela, le professeur pourra faire appel à la *tâche* de la perspective actionnelle dans un souci de proposer, après l'acquisition des compétences linguistiques nécessaires, une nouvelle dynamique qui fait appel à différents types de savoirs, d'intelligences (et pas seulement à celle linguistique), à la créativité et à la collaboration. Éléments qui en général génèrent une forte motivation.

Enfin, toutes les démarches méthodologiques concernant l'introduction des EI en classe de FLE, ont permis l'élaboration de différentes tâches qui suivent le cheminement réalisé. Malgré le fait que ces tâches ne soient que des exemples parmi tant d'autres, il est essentiel de retenir la base théorique cachée derrière chaque pratique. L'alliance d'une pédagogie avisée avec des racines et des acquis théoriques solides, assure un enseignement de FLE effectif, pragmatique et récréatif.

Le professeur de FLE serait alors à la fois du côté de *l'agir d'usage* tout en créant les conditions nécessaires à *l'agir d'apprentissage*, remplissant ainsi la mission fondamentale de l'enseignement (Puren, 2006 : 39).

Références bibliographiques

- AU FIL DE L'EAU... VERGNAT. <<http://www.eauvergnat.fr/>> [Consulté le 10 Juillet 2016] [personnelle].
- CONSEIL de l'EUROPE (2000). *Un cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer*. Strasbourg. <www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf> [Consulté le le 7 Juillet 2016].
- CORPAS PASTOR, Gloria (1997). *Manual de fraseología española*. Madrid : Editorial Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Vervuert.
- DÉTRY, Florence (2008). *Consideraciones metodológicas para el tratamiento de las expresiones idiomáticas en clase de español como lengua extranjera (ELE)* <<https://fr.scribd.com/document/135453330/Consideraciones-metodologicas-para-el-tratamiento-de-las-expresiones-idiomaticas-en-clase-de-ELE>> [Consulté le le 8 Juillet 2016].
- DÉTRY, Florence (2015). « Retos iniciales en la comprensión y memorización de las expresiones idiomáticas en clase de ELE ». Dans : *MarcoELE: Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera*, n°93.
- FAYOL, Michel et MONTEIL, Jean-Marc (1988). « Lire dans une langue étrangère : approche cognitive ». Dans : *GAONAC'H D. (1990), Revue Française de Pédagogie* n°93. 75-100.
- GONZALEZ REY, María Isabel (2005). « L'espace réservé à la phraséologie dans la didactique du FLE ». Dans : *Sirvent Ramos, A. (ed.): Espacio y texto en la cultura francesa, Espace et texte dans la culture française*. 1421-1439.
- GONZALEZ REY, María Isabel (2006). « La didactique des expressions figées en langue étrangère ». Dans : *Actes du I Congrès International*. Manuel Casado Velarde, Ramón González Ruiz, María Victoria Romero Gualda (coord..). 1015-1030.
- GONZALEZ REY, María Isabel (2007). *La didactique du français idiomatique*. Fernelmont: InterCommunications & E.M.E.
- GONZALEZ REY, María Isabel (2008). « La phraséodidactique en action. les expressions figées comme objet d'enseignement ». Dans : *Encuentro Hispano - Francés de investigadores (APFUE - SHF)*. 1-12.
- LE SITE INTERNET DEL'EAU. <<http://eau.reimsmetropole.fr/Expressions-courantes.html>> [Consulté le 10 Juillet 2016] [institutionnelle].
- PINILLA GÓMEZ, Raquel (1998). « Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros ». Dans : *Actes du VII Congrès de ASELE*. María Angela Celis Sánchez, José Ramón Heredia (coord..). Ciudad Real. 349-356.
- PUREN, Christian. (2006). « De l'approche communicative à la perspective actionnelle ». Dans *Le français dans le monde*, n° 347. 37-40.
- REY, Alain (1988) *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- SARDELLI, Antonella (2010). « Los refranes en la clase de ELE ». Dans : *Didáctica. Lengua y Literatura*, n°22. 325-350.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1993b). « Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa ». Dans : *Paremia*, n°2. 15-20.

- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1996). « Sobre la paremiología española ». Dans : *ELO [Universidad de Algarve, Portugal]*, n°2. 203-215.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (2001). « La sinonimia en el proceso traductológico de paremias francesas al español (II) ». Dans : *La Lingüística francesa en España camino del siglo XX*. Madrid : Arrecife. 995-1004.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia et ARROYO ORTEGA, Alvaro (1993). « La noción de “expresión idiomática” en francés y en español ». Dans : *Revista de Filología Francesa*, n°4. 247-260.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia et SEVILLA MUÑOZ, Manuel (2005b). *La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales*, <<http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>> [Consulté le 3 Juillet 2016].
- SEVILLA MUÑOZ, Julia et CRIDA ÁLVAREZ, Carlos (2013). « Las paremias y su clasificación ». Dans : *Paremia*, n°22. 105-114.
- TREVILLE, Marie-claude et DUQUETTE, Lise (1996). *Enseigner le vocabulaire en classe de langue*. Paris : Hachette.

Le FOU pour ne pas naviguer en eaux troubles

Sebane, Mounia^a ; Tamba, Oumria^b

^aUniversité de Mascara, Laboratoire IPLFS, msebane@yahoo.fr. ^bUniversité de Mascara, Laboratoire IPLFS, tambaoumria@yahoo.fr

Resumen

La lengua francesa tiene en Argelia el estatus de lengua extranjera (FLE) en todos los niveles pre-universitarios (primaria, secundaria y universidad). Sin embargo, esta lengua se convierte en lengua de escolarización en la universidad. De hecho, en la enseñanza superior en Argelia, y en particular, en los estudios científicos, como en las ciencias médicas, las ciencias naturales, las ciencias económicas y tecnológicas se imparten exclusivamente en francés. Además de la dificultad para los estudiantes de las asignaturas científicas para construir unos conocimientos científicos en la lengua francesa; también están en la incapacidad de comunicar con el profesor, para asistir a una conferencia o a los trabajos prácticos o dirigidos. Tienen dificultad para leer textos científicos y folletos y por lo tanto no son capaces de tomar notas, sumarios o resúmenes de texto. Este aspecto metodológico es otro obstáculo para la adquisición de contenido científico y la construcción sólida de conocimientos en francés (Sebane, 2008). La demanda cada vez más acuciante para la aplicación del plan de acción de emergencia no sólo proviene de los profesores, sino también de los estudiantes. Por lo tanto, vamos a describir un experimento llevado a cabo como parte de un proyecto de investigación en el CRASC y en el laboratorio de ingeniería de los programas de idiomas en los sectores científicos (IPLFS) para tratar de poner remedio a esta situación y para satisfacer las necesidades de los estudiantes. Este es el montaje de un plan de formación en el propósito del francés para objetivos universitarios (FOU) para los estudiantes matriculados en master 2.

Palabras clave : FOS ; FOU ; conocimientos metodológicos ; las necesidades.

Résumé

La langue française a le statut de langue étrangère (FLE) dans tous les cycles pré-universitaires (primaire, collège et secondaire) en Algérie. Toutefois, à l'université elle devient langue de scolarisation. En effet, dans l'enseignement supérieur algérien et, en particulier, dans les filières scientifiques, les cours sont dispensés exclusivement en français. En plus de la difficulté pour les étudiants des filières scientifiques arrivés à l'université de construire des connaissances scientifiques solides et en langue française, ils se trouvent également dans l'incapacité de communiquer avec leur professeur, de suivre un cours magistral ou des travaux pratiques ou dirigés. Ils éprouvent des difficultés à lire les textes scientifiques et les photocopiés et sont donc incapables de prendre des notes, de faire des synthèses ou des résumés de textes. Cet aspect méthodologique constitue un autre obstacle à l'acquisition des contenus scientifiques et à la construction de connaissances solides en langue française, (Sebane, 2008). Une demande de plus en plus pressante de mise en place d'un plan d'action en urgence émane non seulement de la part des enseignants mais également des étudiants. Nous allons donc décrire une expérience menée dans le cadre d'un projet au CRASC et au laboratoire d'ingénierie des programmes de langues dans les filières scientifiques (IPLFS) afin de tenter de remédier à cette situation et de répondre aux besoins des étudiants. C'est celle du montage d'un plan de formation en Français sur Objectif Universitaire (FOU) pour les étudiants inscrits en master 2.

Mots-clés : FOS ; FOU ; savoir-faire méthodologique ; besoins.

Abstract

The French language has the status of foreign language (FLE) in all pre-university levels (primary, secondary and college) in Algeria. However, it becomes the language of schooling at the university. Indeed, in the Algerian higher education and, in particular, in the scientific fields, such as in the medical sciences, the natural sciences, economics and technology courses are taught exclusively in French. In addition to the

difficulty for students of science arrived at the university to build strong knowledge in French language, they are also unable to communicate with their teacher, to attend a lecture or a practical work. They have difficulty in reading scientific texts and handouts and are therefore unable to take notes, make summaries or text abstract. This methodological aspect is another obstacle in the acquisition of scientific content and the construction of knowledge in French (Sebane, 2008). Demand more and more pressing for implementation of an emergency action plan comes not only from the teachers but also from students. We will therefore describe an experiment conducted as part of a research project at the research center of social and cultural anthropology (CRASC) and the laboratory of engineering language programs in scientific fields (IPLFS) to try to remedy this situation and to meet the needs of students. This is the assembly of a training plan on French based on Academic Purpose (FOU) for students enrolled in master 2.

Key words : FOS ; FOU ; methodological expertise ; needs.

Notre constat de recherche émane d'une réalité vécue par les étudiants algériens, notamment ceux des filières scientifiques et plus précédemment ceux inscrits en sciences économiques. En effet, ces derniers suivent pendant tout leur cursus scolaire un enseignement scientifique entièrement en langue arabe et une fois à l'université, le français devient et demeure la seule et unique langue d'enseignement dans tous les modules (Sebane, 2011).

Devant une telle situation, les étudiants se trouvent donc dépourvus de bagage linguistique et d'outils méthodologiques ; ce qui entraîne des difficultés à suivre le parcours de spécialité en langue française, engendrant ainsi des difficultés de transfert cognitif de la L1 vers la L2 (nous appelons L1 la langue arabe et L2 le français).

L'objectif de notre article étant, de présenter les résultats d'un projet élaboré dans le cadre d'une recherche menée au Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle d'Oran (CRASC) et le laboratoire de recherche en ingénierie des programmes de l'université de Mascara (IPLFS) qui a pour objectif l'élaboration d'un référentiel de compétences en FOU pour les étudiants de masters d'économie.

Quelques rappels théoriques s'imposent pour tenter de répondre à notre problématique et de poser les hypothèses qui en découleront. Le français sur objectifs spécifiques (FOS) qui est défini comme suit :

Le FOS est l'abréviation de l'expression "Français sur Objectifs Spécifiques". Il s'agit d'une branche qui fait partie de la didactique du FLE. Ce dernier s'adresse à toute personne voulant apprendre le français dit "général". Par contre, le FOS est marqué par ses spécificités qui le distinguent du FLE. La principale particularité du FOS est certainement ses publics. Ceux-ci sont souvent des professionnels ou des universitaires qui veulent suivre des cours de français à visée professionnelle ou universitaire (Quotb, 2007 : 68).

C'est une programmation systémique d'un cours de français prenant en compte les objectifs et les besoins d'apprentissage, c'est une approche de la construction du sens dans l'interaction dans une finalité professionnelle ou de formation (non linguistique). En effet, le travail sur le sens dans des contextes universitaires est une condition sine qua non, et non pas sur des structures syntaxiques ou phrastiques isolées dans le but d'assurer une cohérence discursive.

Le FOS comme le souligne Cuq est « né du souci, d'adopter l'enseignement du FLE à des publics souhaitant acquérir ou perfectionner des compétences en français pour une activité professionnelle ou des études supérieures » (2003 : 109).

Le FOS exprime l'usage particulier de la langue, qui porte sur des besoins spécifiques. À Tolas d'ajouter « Leur faire acquérir des techniques de travail destinées à les aider dans leurs activités scientifiques ultérieures : suivre et comprendre des cours, participer à des rencontres professionnelles, lire des articles scientifiques, exposer son savoir et rédiger des travaux de recherche » (2004 : 07).

En résumé le FOS développe des savoir-faire appropriés à partir d'une analyse de besoins et une connaissance des discours en vigueur. Il met en place un apprentissage de la langue adapté aux besoins des apprenants. En effet, Cuq et Gruca indiquent « Comme son nom l'indique, le français sur objectif spécifique dépend bien entendu de l'analyse des objectifs

et des besoins. C'est en effet dans cette partie de la didactique des langues que l'analyse des besoins a été le plus utilisée » (2005 : 365).

Car les besoins spécifiques sont l'un des principaux fondements de la démarche de la formation du FOS qui consiste à faire acquérir à des étudiants de spécialité des compétences langagières et méthodologiques relatives à leur domaine soit à l'oral et/ou à l'écrit. Car ces publics concernés ne veulent pas apprendre « Le Français mais plutôt Du Français » (Lehmann, 1993 : 115).

Quant au Français sur objectifs universitaires le FOU, il met en avant l'utilité des usages universitaires afin d'atteindre les objectifs d'apprentissage. Autrement dit, les usages et des savoir-faire transversaux tels que la prise de notes à l'écoute d'un cours magistral avec tout ce que cela implique comme investissement tant à l'oral qu'à l'écrit que sur la plan cognitif (Sebane, 2008), la lecture d'un schéma ou d'un tableau, synthèse de documents, résumé d'un cours dans des objectifs bien précis, exposer oralement, la reformulation, l'argumentation, l'explication et la démonstration et l'analyse dans les textes et les discours produits et ou lus, la notion de cohérence, de cohésion, en utilisant les articulateurs logiques ainsi que les anaphores et les progressions thématiques. Tous ces savoir-faire devant être développés et installés en langue étrangère chez les étudiants algériens, ce qui constitue des difficultés supplémentaires.

Face à ce constat, deux interrogations s'imposent : D'où viennent ces difficultés ? Et quelles sont les facteurs qui en sont responsables ?

Une problématique en découle :

Comment palier à ces insuffisances linguistiques et méthodologiques pour pouvoir faciliter l'accès au sens des cours et des textes de spécialités ? Est-ce que le FOU en passant par le FOS pourrait être une solution pour combler ces lacunes d'ordre méthodologique car nous supposons qu'une prise en charge d'un besoin méthodologique serait bénéfique pour la construction de connaissances scientifiques solides en L2 ?

A partir de cette problématique découlent des hypothèses :

H1- Le FOS et/ ou le FOU seraient une solution pour combler ces lacunes d'ordre linguistique et méthodologique car nous supposons qu'une prise en charge des deux besoins d'une manière simultanée serait bénéfique pour la construction de connaissances scientifiques solides en L2.

H2- Le manque de corrélation entre le niveau des étudiants et le contenu du cours est le premier facteur responsable de cette difficulté dans la mesure où le niveau attendu est inadéquat au niveau réel.

Expérimentation

Objectif de l'expérimentation

Afin de répondre à nos interrogations, nous avons pris comme savoir-faire d'expérimentation la prise de notes à l'écoute du cours magistral de spécialité qui est une situation purement universitaire d'intégration et de construction des savoirs. De plus, elle implique la mise en œuvre des compétences telles que l'écoute, la mémorisation, la compréhension, la sélection d'information et la mise en texte des informations. Elle mobilise des savoir-faire méthodologiques et linguistiques. Enfin, fait important à souligner, cette technique de la prise de notes est inexistante en langue arabe.

De plus, la production écrite reste le moyen le plus adapté à l'analyse et à l'évaluation étant un support palpable, mesurable et quantifiable dans la mesure où il traduit toutes les carences et les performances en langue, c'est une situation d'intégration qui regroupe les savoir-faire et les savoir-être, dans laquelle l'apprenant développe ses compétences. C'est le moyen privilégié à l'évaluation des connaissances en langue et en spécialité. Dès lors nous pouvons insérer l'écriture en activité durant toute la période d'apprentissage pour vérifier la compréhension, la mémorisation et la fixation des notions enseignées ainsi que pour évaluer la maîtrise de la langue.

Participants

Notre expérimentation a touché un enseignant de spécialité et des étudiants de master du département de l'université de Mascara dont le niveau de langue est estimé selon le Cadre Européen commun de références pour les langues entre A1-

A2 (CECRL, 2000 ; Sebane, 2008) avec lequel nous tentons de mettre en relief toutes les difficultés liées à la compréhension du discours oral à travers notre expérience qui s’est organisée ainsi :

Matériel expérimental

Nous avons filmé un cours de spécialité en « économie mondiale » et nous avons demandé aux étudiants de prendre des notes des informations importantes du cours et ensuite nous avons analysé les traces écrites afin de détecter les savoir-faire inexistantes qui constituent un frein à la compréhension et à la production de texte de spécialités selon la grille suivante élaborée par nos soins pour les besoins de l’expérimentation :

Tableau 1. Grille de critères d’évaluation des prises de notes

Critères observés de réussite	Numéro de la copie	atteints	Non atteints
Thème repéré			
Recours à la traduction			
Correction de la langue			
Cohérence et cohésion			
Reformulation personnelle			
Recours à la synthèse des informations			

Nous avons donc obtenu les résultats suivants en ce qui concerne les critères que nous avons mis en place :

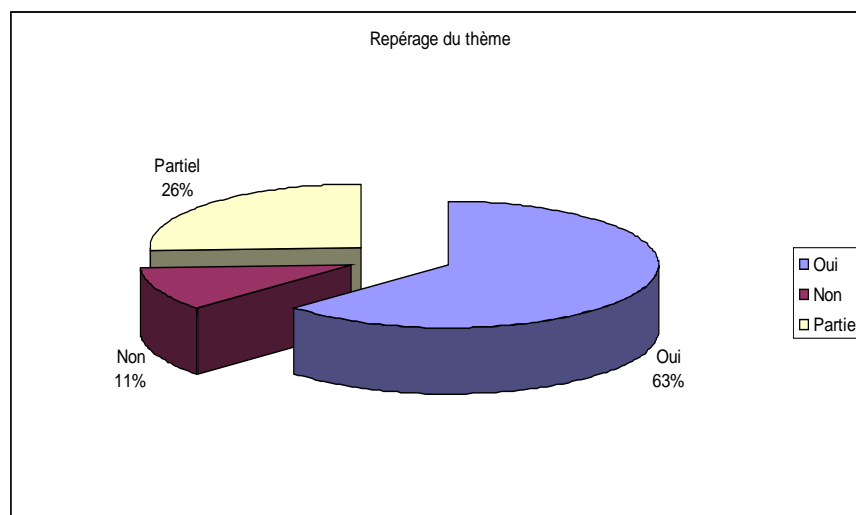


Fig. 1. Repérage du thème

63% des étudiants ont repéré le thème du cours présenté. 11 % et 26 % entre repérage nul et partiel du thème.

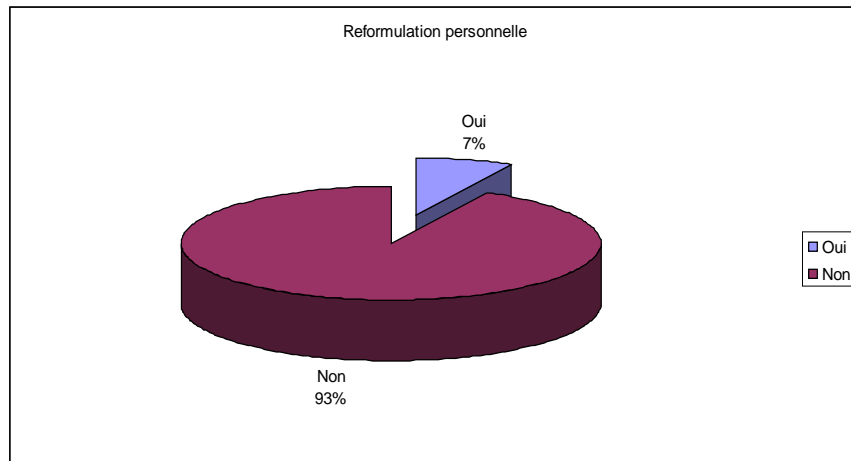


Fig. 2. En ce qui concerne la reformulation

7% seulement des étudiants reformulent d'une manière personnelle les informations émises par l'enseignant. Dans le reste des copies, des passages entiers du discours de l'enseignant sont copiés mot à mot.

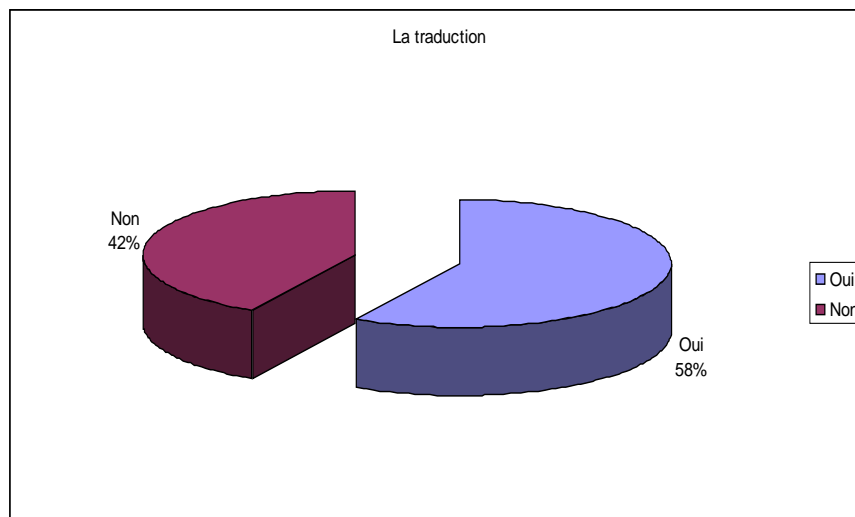


Fig. 3. Recours à la traduction

58% recourent à la traduction arabe-français.

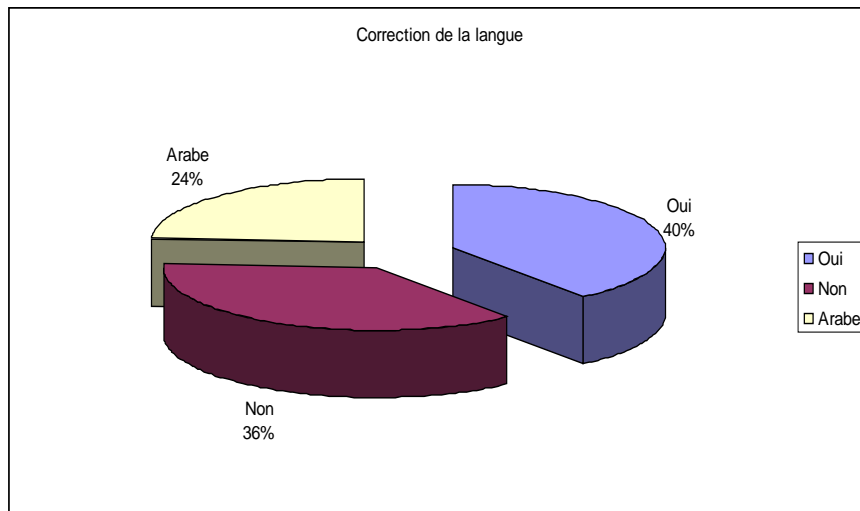


Fig. 4. Niveau de la correction de la langue

Dans 24% des copies, les notes sont rédigées en langue arabe, 40% prennent des notes en langue française et 36% ne prennent pas de notes.

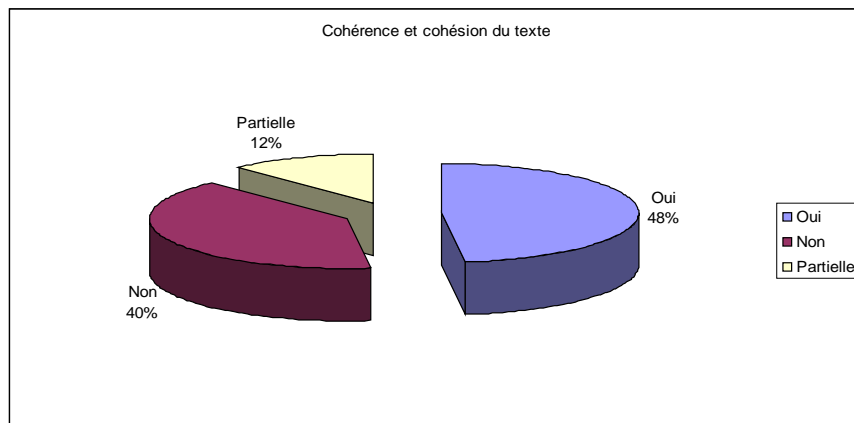


Fig. 5. Cohérence et cohésion des notes produites

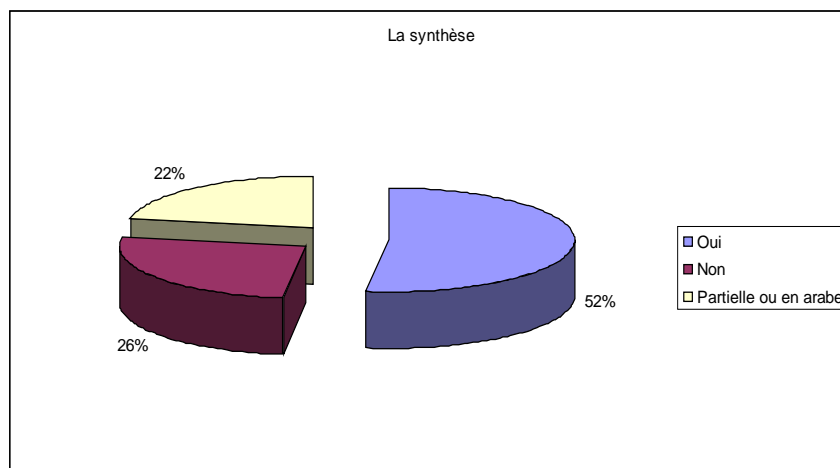


Fig. 6. Synthèse des informations recueillies

22% des étudiants élaborent la synthèse en langue française, 26 % restant rédigent en langue arabe et les 52% restants des copies ne contiennent pas de synthèse d'informations recueillies.

Interprétation générale des résultats obtenus

Les analyses ont pu relever que :

Les apprenants repèrent à peine le thème traité dans le cours magistral et recourent à la traduction dans leurs notes; 48% des copies arrivent à respecter la structure du texte avec une restitution de passages entiers du cours sans reformulation personnelle à l'exception de 7 %. Le reste du pourcentage représente les copies où il nous a été impossible de dégager les traces du cours magistral mémorisé.

Les notes sont rédigées non pas sous forme de notes mais avec des phrases et des paragraphes entiers de l'enseignant dans lesquelles n'apparaissent ni cohérence ni cohésion.

L'absence de la langue correcte dans leurs notes est estimée à 64% entre incorrection totale et partielle. Dans la plupart des écrits, aucune trace de sélection des parties importantes du cours (problématique, progression du cours, synthèse). Ce qui nous amène à confirmer que la difficulté de la compréhension de la langue devient un obstacle qui entrave le suivi normal du cursus chez les étudiants scientifiques car les processus mentaux (écoute, sélection, mémorisation, hiérarchisation) mis en œuvre dans ce type d'activités sont impossibles sans l'appréhension et la compréhension de la langue (Sebane, 2008).

Conclusion

Cette enquête élaborée auprès des étudiants en sciences économiques et les résultats qui en découlent représentent la continuité d'un travail menée en amont dans le cadre du projet CRASC sous le thème de l'élaboration d'un référentiel de compétences en FOU pour les étudiants de master.

En effet, une première enquête dans le cadre de ce projet auprès d'enseignants de langue et de spécialité via des questionnaires avait révélé que les enseignants des spécialités avaient conscience des lacunes des étudiants mais ne collaboraient pas avec les enseignants de langue (Mangiante et Parpette, 2004) afin de tenter de trouver des solutions. De plus, même ces enseignants de langue ne possédaient pas d'outils méthodologiques en ingénierie pédagogique et de formation pour intervenir dans ce type de situations-problèmes. Et que donc la formation des enseignants en FOS/FOU reste indispensable.

D'après les analyses des copies d'étudiants effectuées, les résultats ont démontré que les savoir-faire exigés dans une telle situation d'apprentissage n'étaient pas installés.

Acquérir toutes ces compétences dès la première année du cursus universitaire de spécialités est nécessaire et ce via un programme qui comprend plusieurs activités pédagogiques présentées d'une manière enchaînée et progressive permettant le développement de la compétence vers la fin de l'apprentissage. Ce que nous tentons de faire en collectant toutes les données nécessaires pour l'élaboration d'un référentiel de compétence en contexte algérien.

Le niveau des étudiants (A1) constitue un obstacle pour faire du FOS ou du FOU. En effet, le niveau d'entrée des étudiants ne correspond pas au profil attendu pour une formation universitaire scientifique. 100% des questionnés ont des lacunes en langue et en langue de spécialité. Ces dernières constituent un obstacle pédagogique voire un handicap freinant les objectifs universitaires assignés par l'apprenant ou par l'enseignant.

Nous allons nous pencher dans une prochaine étape de recherche de solution rapide et efficace, sur l'analyse du discours de l'enseignant afin de pouvoir cerner la démarche pédagogique, la langue utilisée et par conséquent pouvoir élaborer des programmes de formations en FOS répondant aux besoins et attentes du public concerné.

Références bibliographiques

- CADRE COMMUN DE REFERENCES POUR LES LANGUES (2000). *Apprendre, enseigner, évaluer*. Strasbourg : Didier.
- CUQ, Jean-Pierre et GRUCA, Isabelle (2005). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble : Presses Universitaire.
- CUQ, Jean-Pierre (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris : CLE international.
- CUQ, Jean-Pierre et GRUCA, Isabelle (2002). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Ed Presses Universitaires de Grenoble (PUG).
- LEHMANN, Denis (1993). *Objectifs spécifiques en langue étrangère. Les programmes en question*. Paris : Hachette. Col. F.
- MANGIANTE, Jean-Marc et PARPETTE, Chantal (2004). *Le français sur objectifs spécifiques : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*. Coll. F. Paris : Hachette.
- QUOTB, Hani (2007). *Vers une didactique du français sur Objectifs Spécifiques médiée par Internet*. Thèse de doctorat Université de Montpellier. Disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00335245/document>> [Consultée le 19 mai 2016].
- SEBANE, Mounia (2008). *L'effet de deux modalités de prise d'informations sur la compréhension et la production d'un texte explicatif en FLE chez les étudiants de magistère d'économie*. Thèse de doctorat es-sciences. Université de Mostaganem. Disponible sur : <http://lafef.net/bd/edaf.php?liste_theses_edaf=&mX=50&f=Nv> [Consultée le 25 mai 2016].
- SEBANE, Mounia (2011). « FOS/FLE : Quel français pour les étudiants algériens des filières scientifiques ? ». Dans *Actes du Forum Mondial Héraclès. Université de Perpignan Via Domitia*. Gerflint, Synergies Monde, Numéro 8-2011. Tome II, 375-376.
- TOLAS, Jacqueline (2004). « *Le français pour les sciences : niveau intermédiaire ou avancé* ». Paris : PUG.

LINGÜÍSTICA

Jeunesse et plage : approche sociolinguistique des publicités contemporaines

Abraham, Marine

Universidad de Murcia, marine.abraham1@um.es

Resumen

En el presente estudio nuestro objetivo será revelar de qué manera los profesionales de la publicidad emplean alegorías haciendo referencia al agua del mar con el fin de convencer a sus futuros clientes de consumir el producto anunciado. Centramos nuestra investigación en una campaña situada en una zona costera que pone en escena dos adolescentes, población que representa otro mito evidente de nuestras sociedades occidentales. Daremos cuenta de la semiótica de las propagandas contemporáneas acorde con los aspectos lingüísticos anclados en el mundo de los jóvenes. De esta manera pondremos en evidencia que los profesionales de la publicidad disponen de las realidades sociolingüísticas adolescentes y que ponen en escena una selección de sus preocupaciones en un universo idílico. En definitiva, demostraremos que la combinación del elemento agua y del factor juventud resulta ser óptimo para las campañas publicitarias modernas.

Palabras clave : playa ; adolescente ; spot publicitario ; sociolingüística ; alegoría.

Résumé

Lors de la présente étude, notre objectif sera de révéler de quelle manière les professionnels de la publicité emploient les allégories se référant à l'eau de mer afin de convaincre leurs futurs clients de consommer le produit objet de la publicité. Nous centrerons nos recherches sur une campagne située en zone balnéaire mettant en scène deux jeunes d'aujourd'hui, population représentant un autre mythe manifeste de nos sociétés occidentales. Nous rendrons compte de la sémiotique des propagandes contemporaines en accord avec des aspects linguistiques ancrés dans le monde des jeunes. Nous mettrons ainsi en évidence le fait que les professionnels de la publicité disposent des réalités sociolinguistiques adolescentes et qu'ils mettent en scène une sélection de leurs préoccupations environnantes dans un univers idyllique. En définitive, nous démontrerons que la combinaison de l'élément eau et du facteur jeune s'avère être judicieux dans les campagnes publicitaires modernes.

Mots-clés : plage ; adolescent ; spot publicitaire ; sociolinguistique ; allégorie.

Abstract

This research paper aims to reveal the way in which the advertisers use allegories related to water in order to convince future customers to buy the advertised product. We will focus our research on a campaign which takes place in a seaside zone and stages two young people who represent an-other evident myth of our Western societies. We will report on the semiotics of contemporary propaganda in agreement with linguistic aspects embedded in the teenage world. As such, we will highlight the fact that advertisers have teenage sociolinguistics realities at their disposal and stage a selection of their concerns in an idyllic universe. Finally, we will demonstrate that the combination of the element, water, and the factor of youth prove to be successful in modern campaigns.

Keywords : beach ; teenager ; commercial ; sociolinguistic ; allegory.

Introduction

L'emploi des images de l'eau dans les spots ou affiches actuels n'est pas anodin. En effet, elle symbolise un temps de rupture et d'évasion, des moments jouissifs dont tout individu souhaite profiter. La plage transmet ainsi des émotions positives, ce qui permet d'une part de capter l'attention des consommateurs et, d'autre part, de formater leurs sentiments envers le produit ou la marque. La publicité réussit de cette manière à rendre matérielles des notions abstraites telles que la liberté, idéal qui semble désormais pouvoir s'acheter à travers la consommation. Associée à la figure du jeune, la campagne publicitaire s'inscrivant en bord de mer n'en est que plus attirante. De ce fait, la jeunesse représente en quelque sorte l'âge idéal pour tout type de public, tant chez les enfants qui désirent accéder à cette vie d'apparence autonome que chez les adultes qui rêvent de jeunesse éternelle. Nous appuierons nos allégations sur un spot publicitaire du yaourt à boire de la marque française *Yop* datant de 2013 qui révèle parfaitement la symbiose de la mer et de l'adolescent en publicité¹.

1. Jeunesse et eau : deux mythes publicitaires

1.1. L'adolescent : acteur principal des médias

Nous remarquons ces dernières années l'intérêt grandissant des médias pour le public adolescent. En effet, cette période de vie caractérisée par des changements le plus souvent complexes mais nécessaires au développement physique et psychique de l'individu n'est pas sans séduire les moyens de communication de nos sociétés contemporaines. Dans le cas de notre étude se centrant sur la publicité, il est évident que les cibles sont variées et dépendent du produit ou de la marque objet de la campagne publicitaire. Cependant, il semble que les jeunes sont dans la plupart des cas les acteurs de campagnes publicitaires dirigées à tout type de public. Nous nous rendons ainsi compte que même si le produit n'est pas exclusivement destiné aux adolescents, ils en seront l'image. Auparavant, la femme au foyer était le centre de l'activité publicitaire, puis la famille traditionnelle (Jean et *al.*, 2014) avec la mise en scène d'une situation familiale idéale. Mais comme le signale León, ces modèles d'exemplarité ont laissé place à l'archétype jeune :

La pubertad resulta sin duda la edad privilegiada en el plano de la mensajería social, siendo los jóvenes protagonistas indiscutibles de la publicidad, del cine y la televisión, y una referencia ideal para el resto de edades, un modelo tanto para los niños como para los adultos, los primeros porque quieren llegar rápido al futuro, los segundos porque desean una prolongación del pasado, alimentando a su adolescente interior, ajeno al tiempo² (2001 : 111).

D'un côté, les enfants idéalisent les adolescents : ils les perçoivent comme étant des individus autonomes sans pour autant assumer de fortes responsabilités ; ce sont pour eux des modèles de liberté puisqu'ils paraissent ne plus suivre à la lettre les directives de leurs parents et ne plus répondre aussi docilement aux normes sociétales. D'un autre côté, les adultes, submergés d'obligations tant professionnelles que familiales et financières, se remémorent une jeunesse souvent magnifiée et espèrent perpétuer ce temps passé à travers par exemple leurs habitudes de consommation. Bernheim souligne que les individus souhaitent désormais « vieillir jeune » (2004 : 238) or nous sommes à même de constater que le « mythe de la jeunesse éternelle » (*Ibid.* : 239) se trouve immortalisé dans tous les moyens de communication environnants. Les enfants comme les adultes ont donc une représentation idyllique de la jeunesse : les adolescents sont le symbole de l'espoir, l'insouciance, la beauté, l'énergie, la vivacité, l'avenir, la nouveauté, l'innovation et tant d'autres facettes positives. Ils représentent finalement des aspects heureux et incarnent la liberté, c'est pourquoi les professionnels de la publicité en font leur principaux protagonistes.

Dans le spot publicitaire pour la marque *Yop*, nous retrouvons la plupart des caractéristiques citées précédemment. À sa vue, l'enfant enviera le jeune protagoniste qui a la possibilité de se retrouver seul – sans l'autorité parentale – sur une plage mais accompagné d'une jeune fille, alors que l'adulte jalouera cette relation naissante où l'individu n'est pas encore

¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=g5B9QO3G7pw>> [Consulté le 15/02/2016].

² La puberté demeure sans aucun doute l'âge privilégié sur le plan de la messagerie sociale, les jeunes étant les acteurs principaux de la publicité, du cinéma et de la télévision, et une référence idéale pour le reste des âges, un modèle tant pour les enfants que pour les adultes, les premiers parce qu'ils souhaitent accéder rapidement au futur, les seconds car ils désirent une prolongation du passé, en alimentant leur adolescent intérieur, étranger au temps. (traduction personnelle)

engagé sentimentalement. L'insouciance émanant de cette vidéo publicitaire et, à la fois, le pouvoir de décision dont fait preuve l'adolescent permettent de capter l'attention tant des jeunes téléspectateurs que celle des plus âgés.

1.2. L'eau : symbole de liberté

Tout comme la jeunesse, nous verrons que l'eau manifeste également des valeurs sociétales positives : un sentiment de liberté émane effectivement de ces deux facteurs qui fascinent ainsi les concepteurs-rédacteurs de publicités contemporaines.

Nous nous devons dans un premier temps de souligner l'importance de la plage tant par le passé que de nos jours : Lageiste évoque ainsi dans son écrit que l'eau s'avère être une source de plaisir depuis toujours et que « la plage est un phénomène sociétal durable dont les pratiques n'ont eu cesse d'évoluer » (2008 : 15). La plage représente en effet un lieu plaisant, et depuis quelques décennies, une destination touristique incontournable (Lazzarotti, 2012) pour toutes les classes sociales. Autrefois réservée à une élite, les plages se sont de ce fait démocratisées au XX^e siècle. Il est toutefois primordial de différencier la plage familiale, généralement surpeuplée, de la plage que l'on pourrait nommer sauvage, laissant de côté les plages privées destinées à un public bien spécifique. Habituellement difficile d'accès, la plage déserte et non familiale évoque le romantisme, le mystère, le secret et l'interdit pour les adolescents, comme nous le démontre notre spot publicitaire, alors que la plage familiale nous suggère d'autres aspects tels que des retrouvailles en famille, un lieu bruyant et chaotique, un manque d'intimité conséquent, laissant place à une promiscuité pittoresque, etc. La plage symbolise donc différentes émotions qui seront cependant toujours heureuses.

Dans un second temps, Lageiste émet une autre idée en relation directe avec les espaces hétérotopiques décrits par Foucault (1984) : la plage retrace selon ce premier « un espace qui n'a jamais laissé les hommes indifférents et dont le pouvoir de fascination semble tenir au fait qu'il soit en rupture avec les autres espaces » (2008 : 7). Cet auteur met donc en évidence l'existence d'une étroite relation entre lieu de rupture et objet de convoitise. Si nous prenons en considération la définition que donne Foucault des hétérotopies, « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (1984 : 47), nous constatons que la plage représente bel et bien un espace physique en rupture avec la vie quotidienne des individus de nos sociétés contemporaines, puisque, comme mentionné précédemment, c'est avant tout un lieu de vacances, un espace où les individus passent leur temps libre qui se trouve totalement en décalage avec les endroits qu'ils fréquentent habituellement tels que leur lieu de travail ou de formation ou leur espace de vie.

Rappelons que les plages sont des emplacements géographiques réels qui ne peuvent être utopiques. Toutefois, elles ont une part de fiction non négligeable, ce qui les rend hétérotopiques. Sabot précise quelque peu les affirmations de Foucault en décrivant les hétérotopies comme étant « des emplacements situés dans l'espace général de notre expérience, affectés donc d'une certaine réalité matérielle, mais creusant aussi l'évidence de l'espace vécu jusqu'à en contester l'usage ordinaire » (2012 : 25). La publicité dont nous faisons ici l'étude dépeint parfaitement cette perspective imaginaire au sein d'un lieu concret et authentique. Les deux jeunes ne sont en aucun cas allongés sur la plage à profiter d'un bain de soleil ou en train de se baigner, ils paraissent plutôt en train de *flirter* à l'abri des regards indésirables. Pour corroborer la caractéristique hétérotopique de ce spot publicitaire, nous nous attarderons sur le quatrième principe développé par Foucault explicitant que « les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (1984 : 48). Dans le cas des adolescents, figures de cette campagne publicitaire, la rupture temporelle ne peut être contestée : ils partagent un moment supposé être idyllique en un lieu paradisiaque au lieu de se trouver dans leur milieu coutumier. Nous nous confrontons ici à une interruption de leur temps académique, familial ou amical qui représente pourtant leur routine quotidienne. La plage est finalement pour eux un lieu qui laisse place à une parenthèse de vie bucolique, presque hors du réel.

L'eau reflète par conséquent des émotions positives et est symbole de circonstances agréables. Elle est synonyme de bonheur, d'échappatoire à la réalité, de temps de rupture et d'évasion, de jouissances, de vacances, etc. On attribue d'ailleurs une importance considérable aux paysages de bord de mer pour les impressions qu'ils procurent à leur contemplation : la plage stimule en effet l'imaginaire de chacun, fait naître ou ressurgir de fortes émotions, elle permet

l'évasion, le rêve éveillé et l'accès à une certaine liberté. Pour des raisons diverses mais non pas incompatibles, la plage comme les jeunes représentent deux aspects réels de nos vies modernes qui fascinent et excitent l'imaginaire des individus. La vidéo publicitaire étudiée met en scène ces deux éléments ici complémentaires et atteint les objectifs visés par tout publiciste : elle capte l'attention d'un public jeune et moins jeune et fait naître en lui un désir de consommer ce produit qui signifie bien plus qu'une manière de s'alimenter puisqu'il promeut un comportement libre à travers ces personnages adolescents se retrouvant seuls sur une plage déserte.

2. La publicité : tableau fictif des réalités adolescentes

2.1. Matérialisation de notions abstraites

Nous terminons le paragraphe précédent évoquant le pouvoir fantasmagorique de la plage et le rôle non moins mythique des jeunes protagonistes dans les publicités actuelles :

L'imaginaire de la plage renvoie invariablement à des représentations de vastes vides où l'on se trouve seul à goûter les plaisirs sensoriels de l'instant présent. Cette image du paradis terrestre empruntée aux plages polynésiennes – sable blanc, cocotiers et mer turquoise –, largement diffusée et exploitée par les professionnels du marketing publicitaire du tourisme, s'oppose pourtant à la réalité. Le quotidien estival des plages les plus courues se trouve surpeuplé (Lageiste, 2008 : 19).

Il est primordial de mentionner ici le cas encore plus démonstratif des adolescents : en effet, les milieux balnéaires les plus fréquentés et accessibles aux jeunes sont généralement les plages familiales en raison de leur facilité d'accès. Les adolescents ne disposant pas de moyen de transport propre, si ce n'est éventuellement d'un deux roues, ils sont donc souvent dépendants du véhicule de leurs parents ou des transports en commun. C'est pourquoi ils se retrouvent d'ordinaire sur les plages qui s'avèrent réellement à la portée de tous. Nous sommes donc confrontés à un contraste éloquent entre les plages de notre vie quotidienne et celles des campagnes publicitaires, tel que nous le montre le court-métrage faisant la publicité du yaourt liquide *Yop* où les deux jeunes gens se retrouvent seuls sur une plage déserte qui apparaît comme étant difficile à atteindre.

Nous devons désormais nous interroger sur la nature des mécanismes psycho-sociaux mis en place qui permettent la stimulation de la veine consummatrice de chacun. Dans son ouvrage *Le bonheur conforme*, Brune critique le fait que « toutes les dimensions de la vie vont pouvoir s'épuiser dans la seule consommation » (1985 : 62-63) et reprend ainsi les affirmations de Baudrillard qui révélait en 1970 que la grande majorité des populations occidentales vivent à travers la consommation et qu'elles sont persuadées d'être ce qu'elles consomment. En d'autres termes, la plupart des individus sont aujourd'hui convaincus que l'achat de produits et services délimitera leur identité individuelle et sociale. Cette détermination commence dès le plus jeune âge compte tenu de la société consumériste dans laquelle nous nous développons. Les publicitaires tentent par exemple de convaincre les adolescents que l'acquisition de certaines marchandises leur permettra cette autonomie tant convoitée : « ils associent à la consommation les valeurs adolescentes que leurs enquêtes ont pu déceler : la sociabilité, la tolérance et l'autonomie, le but étant de persuader que s'émanciper c'est consommer » (Coslin, 2007 : 159-160). C'est ainsi le cas de la publicité pour *Yop* dans laquelle le jeune est perçu comme une personne pouvant faire ses propres choix et où les parents ne sont pas représentés ou même évoqués. Elle va même plus loin en représentant l'adolescent partageant un moment intime avec une jeune fille, symbole d'émancipation sociale et sexuelle pour cette tranche d'âge. Le produit, bien que présent tout au long du spot, reste secondaire jusqu'aux dernières secondes de la vidéo. Tout est fait pour que le téléspectateur se concentre sur la situation amoureuse vécue sur une plage idyllique, même la musique de fond, représentative de toute une génération. En effet, la chanson *Unbreakable* du boys band irlandais à succès Westlife date de 2002 et quoique le texte ait été fortement coupé pour les besoins de la publicité, les quelques paroles audibles sont facilement reconnaissables et accroissent le caractère *romantico-kitsch* du spot publicitaire sur lequel le récepteur doit s'attarder (*cf.* analyse des paroles dans la partie 3.1 de cet article). La publicité vend du rêve jusqu'au dénouement humoristique renvoyant lui aussi à la position forte du jeune homme qui, même à l'âge pubère, est capable de refuser les avances d'une jeune fille objet de convoitise de tout adolescent.

Comme le signale Ortega (2004), la publicité rend donc matérielles des notions abstraites. La fonctionnalité des objets en soi ayant peu à peu disparu, les campagnes se fondent désormais sur l'émotion (Eguizábal, 2007). Non seulement elles cherchent à produire des sentiments positifs et heureux chez l'individu mais elles ont également pour but de transformer un produit, tel que le yaourt liquide ici, en marchandise indispensable à l'autonomie et à la satisfaction du jeune.

2.2. Sélection choisie des préoccupations adolescentes

Comme nous le signale très justement Eguizábal dans son écrit sur l'histoire récente de la publicité, « la praxis publicitaria trabaja desde la “realidad social”, sus mensajes constituyen algo así como un gran retrato de lo social³ » (2009 : 10). Les spécialistes de la création publicitaire s'imprègnent ainsi de la réalité et du quotidien des adolescents afin de créer leurs campagnes, ils analysent leur vie dans le but de déchiffrer leurs sujets de prédilection, tout comme le font les entrepreneurs lorsqu'il s'agit de dégager les produits qu'affectionnent les plus jeunes. La publicité est finalement le portrait des préoccupations adolescentes, les publicistes les mettant en scène de manière ingénieuse. Afin de retranscrire au mieux leurs goûts et leurs préoccupations, nous avons mené une enquête dans divers établissements français. Ces questionnaires collectés en début d'année 2013 nous ont entre autres permis de déterminer quelles étaient les préférences adolescentes en matière de consommation et à quoi s'intéressaient réellement les jeunes de nos sociétés occidentales. Nous remarquons que plusieurs des thèmes abordés dans le spot publicitaire étudié sont représentatifs des intérêts grandissants à cet âge précis : l'industrie agro-alimentaire (le produit en lui-même), l'émancipation physique et psychologique ainsi que les relations amoureuses. Ce sera ce dernier paramètre qui nous intéressera tout particulièrement puisque c'est ce qui finalement retient le plus l'attention du récepteur de la publicité : les rapports qu'entretient l'adolescent avec sa jeune prétendante.

Le développement psycho-sexuel de l'adolescent demeure en effet nécessaire à son entrée dans la vie adulte, tout comme le sont ses développements cognitif et moral. Premièrement, « les réalités amoureuses s'imposent à la conscience et s'inscrivent dans l'expérience de l'adolescence. L'engagement progressif dans une relation intime avec un partenaire constitue une des tâches développementales de l'adolescence » (Claes, 2003 : 112). Il est en effet question d'un passage obligé pour que tout individu ait une vie adulte équilibrée. La découverte de son propre corps et la reconnaissance de ceux d'autrui sont deux éléments primordiaux qui doivent avoir lieu durant la phase pubère de l'individu. Il en est de même pour l'exploration psychique qui permettra l'entendement du jeune avec les individus qui l'entourent tout au long de sa vie. En second lieu, bien plus que la découverte en elle-même, ce serait l'épanouissement sexuel qui, selon Freud (1905, 1917, 1923), se révélerait être indispensable à la construction identitaire de l'individu. En effet, la consolidation du Moi que rendra possible cette maturité libidinale occasionnera la création de l'identité individuelle et sociale de l'individu. Néanmoins, ne confondons point maturité sexuelle avec passage à l'acte entre deux personnes. L'auteur entend par épanouissement intime le fait de prendre du plaisir en se découvrant physiquement et en comprenant les aspects psycho-sexuels des personnes de notre entourage.

Enfin, il faut reconnaître que les moyens de communication vendent l'amour comme une circonstance nécessaire à la plénitude personnelle et sociale :

Cette valorisation de l'amour a toujours cours dans la société contemporaine et le thème des amours heureuses ou malheureuses loge constamment au cœur des œuvres artistiques les plus marquantes, qu'il s'agisse de littérature, de peinture, de sculpture, de musique, de chansons ou de films. En exaltant de façon persistante le thème de la passion amoureuse, notre société propose des modèles d'existence et dessine des scripts de vie où l'amour occupe une place majeure comme condition d'une vie réussie et heureuse, au point que nos contemporains estiment que leur bonheur dépend largement de leur capacité de créer et d'entretenir des liens amoureux (Claes, 2003 : 123-124).

Dans le spot publicitaire analysé, nous retrouvons un adolescent qui paraît indépendant émotionnellement et sûr de lui, préférant son *Yop* à sa prétendante. Nous faisons face à un décalage surprenant à forte teneur humoristique. Cette annonce semble donc transgresser les codes normés des relations amoureuses : nous pourrions en effet croire que l'histoire

³ La praxis publicitaria travaille depuis la réalité sociale, ses messages constituent en quelque sorte un grand portrait de ce qui est social. (traduction personnelle)

retranscrite dans la publicité va à l'encontre de ce que nous mentionnions précédemment mais il n'en est rien puisque le jeune protagoniste semble finalement avoir réussi une approche amoureuse. Il a simplement pris de l'assurance dans cette relation sentimentale, ce qui symbolise un développement psycho-affectif manifeste. Le scénario nous enseigne qu'il a surmonté cette première étape de l'acceptation de soi et la recherche de l'autre et qu'il se trouve désormais plus près de la maturité affective d'un adulte.

3. Un discours linguistique en accord avec les besoins psycho-sociaux des adolescents

Dans un premier temps nous ferons l'analyse des paroles de la chanson accompagnant le spot publicitaire objet de notre étude :

Took my hand,
Touched my heart,
Held me close,
Believe that you're mine,
This love is unbreakable,
This love is unbreak⁴...

Cet air, qui complète les images romantiques des deux jeunes adolescents réunis sur une plage déserte, permet au récepteur de s'imprégner directement de l'histoire sentimentale que nous propose le spot publicitaire. Absolument toutes les expressions utilisées évoquent d'ailleurs la romance qui subsiste entre les deux protagonistes avec entre autres la répétition coup sur coup du terme *love*, mot faisant partie du refrain « this love is unbreakable ». Les concepteurs-rédacteurs insistent du reste sur cette partie de la chanson afin de valoriser le produit de la publicité qui deviendra finalement plus fort que l'amour. En effet, le deuxième refrain s'arrête franchement avant que les chanteurs n'aient pu terminer de prononcer le terme « unbreakable » afin de laisser place à la formule publicitaire propre à la marque de yaourt liquide. Cette nette interruption montre clairement que le *Yop* l'emporte sur l'amour, qu'il est indestructible et irremplaçable.

En second lieu, nous étudierons les dires du jeune homme servant de slogan au produit et qui marquent une coupure catégorique avec le romantisme de la chanson précédente.

T'as bu mon Yop ? Heureusement qu'j'ai checké⁵. C'est mon Yop !

D'une part, nous remarquons la double répétition du nom de la marque *Yop* en moins de cinq secondes de spot publicitaire. Alors qu'au début de l'annonce le produit restait au second plan, la situation amoureuse étant ce sur quoi le concepteur rédacteur souhaitait que nous nous concentrions, le nom du produit ainsi que son emballage reviennent en force à la fin de l'annonce. La rupture entre la première et la deuxième partie de la publicité n'en est que plus forte, ce qui rend possible l'effet de surprise qui transforme le récit amoureux en une chronique emplie d'humour. Il est également question d'un moyen mnémotechnique notable puisque, bien que la marque soit déjà très connue en France, le fait de la répéter deux fois de suite ne fait qu'accroître la capacité de mémorisation du récepteur. De plus, cette répétition n'ayant lieu qu'à la fin du spot, le futur consommateur aura la marque en tête bien plus longtemps. Ensuite, nous observons la répétition de l'adjectif possessif « mon » à deux reprises suivi directement du nom de la marque. L'emploi de ce déterminant en publicité n'est pas vain puisqu'il fait émerger chez le récepteur un sentiment d'appartenance ; ce « je » d'identification insiste en effet sur la personne qui possède le produit, cette personne se trouvant indirectement être le destinataire de la campagne publicitaire.

⁴ Tu as pris ma main, Tu as touché mon cœur, Tu m'as serré contre toi, Je crois que tu es mienne, Cet amour est indestructible, Cet amour est destruc... (traduction personnelle)

⁵ Terme traduit dans le propre spot publicitaire par le mot « vérifié ».

D'autre part, nous constatons l'omniprésence du langage oral avec deux assimilations phonétiques évidentes : la première portant sur le premier pronom personnel sujet « tu » qui devient « t' » au contact de la voyelle qui le suit et la seconde concernant le pronom relatif « que » qui précède le pronom personnel sujet « j' ». La modification phonétique dans les deux cas revient à la suppression incorrecte d'une voyelle permettant un parler plus fluide. Ce parler est indéniablement caractéristique des jeunes d'aujourd'hui qui affectionnent tout particulièrement ce type de langage. Ils s'y identifient nécessairement ; le publiciste atteint donc son premier objectif consistant à la captation de l'attention de ses futurs clients. Par ailleurs, nous soulignons la présence du terme anglophone francisé « checké », appartenant désormais au langage des jeunes qui se trouve traduit en bas à droite de l'écran par le mot « vérifié » comme le stipule la Loi N°94/665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française, appelée plus communément loi Toubon⁶. Ce néologisme né de l'emprunt du verbe « check » à la langue anglaise est révélateur du public que les créateurs de publicité souhaitent approcher : les jeunes français de notre société de consommation, friands de ce nouveau type de langage qui laisse place à la création linguistique. Ces transgressions langagières se trouvent ainsi en tout lieu dans le panorama lexicographique actuel, en grande partie de par le poids considérable des nouvelles technologies et des réseaux sociaux usant d'anglicismes dans la vie de ces citoyens à la page. Nous remarquons d'ailleurs la présence du *hashtag*, marqueur fréquemment employé sur l'Internet permettant de mettre en relation plusieurs individus sur un thème commun à partir d'un mot-clé, à la fin du spot publicitaire. « #CmonYop » indique ainsi aux futurs jeunes clients qu'ils peuvent aisément commenter et partager leurs expériences avec ce produit sur les réseaux sociaux, dont on retrouve également les logos apposés au slogan cité précédemment. Enfin, nous nous devons de mettre en relief le fait que le nom du produit en lui-même est un néologisme issu de la troncation du nom de la marque : le terme *Yop* a en effet été construit grâce à l'apocope de la marque *Yoplait*. Le lexique employé dans cette vidéo publicitaire s'adapte donc totalement au public cible grâce à l'usage de tournures branchées, évocatrices, transgressives, captivantes, actuelles et motivantes.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que le spot publicitaire analysé est représentatif des attentes linguistiques et socio-affectives des adolescents de nos sociétés contemporaines. Il contemple en effet un grand nombre de paramètres sociologiques et émotionnels auxquels les jeunes donnent de l'importance et met en place un langage juvénile et branché au service de mécanismes linguistiques publicitaires persuasifs. Nous rajouterons ici le fait que le site web d'hébergement de vidéo *YouTube* sur lequel nous avons répertorié cette publicité permet aux utilisateurs d'évaluer et de commenter les contenus visualisés, ce qui a pour résultat de la publicité de publicité.

Références bibliographiques

- BAUDRILLARD, Jean (1970, 1986). *La société de consommation*. Paris : Gallimard.
- BERNHEIM, François (2004). *Guide de la publicité et de la consommation*. Paris : Larousse.
- BRUNE, François (1985). *Le bonheur conforme*. Paris : Gallimard.
- CLAES, Michel (2003). *L'univers social des adolescents*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- COSLIN, Pierre (2007). *La socialisation de l'adolescent*. Paris : Armand Colin.
- EGUIZÁBAL, Raúl (2009). *Industrias de la consciencia: una historia social de la publicidad en España (1975-2009)*. Barcelona : Península.
- EGUIZÁBAL, Raúl (2007). *Teoría de la publicidad*. Madrid : Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (1984). « Des espaces autres » dans *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, p. 46-49. <<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>> [Consulté le 04/04/2016].
- FREUD, Sigmund (1923, 1968). « Le Moi et le Ça » dans *Essais de Psychanalyse*. Paris : Payot, p. 177-234.
- FREUD, Sigmund (1917, 2004). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.

⁶ <<http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005616341&dateTexte=vig>> [Consulté le 05/01/2015].

FREUD, Sigmund (1905, 2010). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : PUF.

JEAN, Sylvie et al. (2014). « Modélisation des comportements de consommation », dans Gillet, Roland. *Introduction au marketing*. Montreuil : Pearson.

LAGEISTE, Jérôme (2008). « La plage, un objet géographique de désir » dans Rieucan, Jean et Lageiste, Jérôme (sous la direction de). *La plage : un territoire atypique. Géographie et culture*, n°67. Paris : L'Harmattan, p. 7-26.

LAZZAROTTI, Olivier (2012). « Paulette à la mer ou de l'imaginaire géographique comme construction du regard de l'autre » dans Bédard, Mario, Augustin, Jean-Pierre et Desnoilles, Richard (sous la direction de). *L'imaginaire géographique : perspectives, pratiques et devenir*. Montréal : Presse Universitaire du Québec, p. 175-192.

LEÓN, José Luis (2001). *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona : Ariel.

ORTEGA, Enrique (1997, 2004). *La comunicación publicitaria*. Madrid : Pirámide, 2ème éd.

SABOT, Philippe (2012). « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault » dans Cremonesi, Laura et al. (sous la direction de). *materiali foucaultiani*, Vol 1, n°1, p. 17-35. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742/document>> [Consulté le 04/04/2016].

El agua como servicio de alojamientos turísticos: análisis léxico de páginas web comerciales en lengua francesa¹

Baynat Monreal, M^a Elena

ILUMA – Universidad de Valencia. melena.baynat@uv.es

Resumen

El agua es un bienpreciado en la promoción de alojamientos turísticos. Todo alojamiento de una categoría media o superior ofrece, al menos, habitaciones con cuarto de baño. Y, a medida que va aumentando la categoría del establecimiento, prolifera la sofisticación de sus accesorios. Otra instalación hotelera frecuente que depende totalmente del agua es la piscina: su presencia y descripción suele ser uno de los leitmotiv publicitarios. Hallamos una gran tipología. En último lugar, están los servicios basados en el agua ofrecidos por hoteles con zona spa (cada vez más frecuentes) o los llamados hoteles spa que ofrecen tratamientos relacionados con el agua: estos se convierten en un buen reclamo para los clientes. Para llevar a cabo esta investigación nos basaremos en un corpus de aproximadamente un millón de palabras en lengua francesa compilado de páginas web comerciales de promoción de alojamientos de Francia y Canadá. Analizaremos el léxico relacionado con las instalaciones y servicios basados en el uso del agua citados. Con el estudio cuantitativo y cualitativo de este campo léxico en nuestro corpus –palabras simples y compuestas– esperamos llegar a conclusiones pertinentes sobre el protagonismo del elemento líquido en la promoción hotelera y el papel fundamental de la riqueza léxica del lenguaje publicitario en la captación de clientela.

Palabras clave: Turismo e Internet; promoción turística; Lingüística de corpus; Lexicología.

Résumé

L'eau est une richesse prisée dans la promotion d'hébergements touristiques. En effet, quelques installations et services fréquents en dépendent: tout hébergement d'une catégorie moyenne ou supérieure offre, au moins, des chambres avec une salle de bains. La sophistication de ces installations se multiplie au fur et à mesure que la catégorie de l'établissement augmente. Une autre installation hôtelière fréquente qui dépend totalement de l'eau est la piscine: sa présence et description est souvent un des leitmotiv de la promotion des hébergements. Nous trouvons des piscines de toute sorte. En dernier lieu, nous citerons les services basés sur l'eau, principalement des hôtels avec zone spa (de plus en plus fréquents) ou encore ceux qu'on nomme hôtels spa. L'offre de traitements en rapport avec l'eau y est de plus en plus complète et devient fondamentale pour l'attrait des clients. Pour mener à bout cette recherche nous nous baserons sur un corpus d'environ un million de mots en langue française provenant de sites web commerciaux de promotion d'hébergements en France et au Canada. Nous analyserons le lexique du corpus par rapport aux installations et services basés sur l'utilisation de l'eau cités auparavant. Après avoir réalisé une analyse quantitative et qualitative de ce champ lexique dans notre corpus –mots simples et composés– nous espérons arriver à des conclusions pertinentes sur le rôle principal de cet essentiel élément liquide dans la promotion hôtelière et l'influence fondamentale de la richesse du lexique du langage publicitaire pour attirer de la clientèle.

Mots-clés: Tourisme et Internet; promotion touristique; Linguistique de corpus; Lexicologie.

¹ Investigación realizada con la ayuda del Proyecto competitivo COMETVAL: Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística. FFI2011-24712, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, en 2012-2014.

Abstract

Water is a valued benefit in promotions for accommodations in the tourism industry. In fact, some of the most utilized facilities and services depend on water: all middle or first class accommodations offer, at least, rooms with bathrooms. The refinement of these facilities will increase with more prestigious lodgings. Another frequent hotel facility that depends on water is the swimming-pool: its presence and description are some leitmotiv of accommodations' promotion. We find all kinds of swimming-pools. Finally, this study examines the services based on water, mainly offered by hotels with spas namely Spa Hotels. In most of them, water treatment services are increasingly being offered and becoming essential for attracting clients. This research study will be based on a corpus of approximately one million words in French taken from commercial web pages for accommodations promotions in France and Canada. We'll analyse the corpus lexical related to facilities and services based on water use that we mentioned before. After analysing quantity and quality of this lexical field in our corpus –simple and compound words– we hope to obtain pertinent conclusions about the importance of this essential liquid element in hotel promotions and its basic rule in the lexical wealth of advertisement language for attracting clients.

Keywords: *Tourism and Internet; Tourism promotion; Corpus linguistics; Lexicology.*

Introducción

Actualmente no se concibe la promoción turística sin Internet. Han proliferado nuevos géneros discursivos o *cibergéneros* que, en realidad, no hacen más que reproducir, en su mayoría, los géneros ya existentes en los medios de promoción tradicionales (Crowston y Willians, 2000: 201-215) con la particularidad añadida de que al ser digitales ofrecen textos actualizables, más accesibles y flexibles, promoviendo la comunicación bilateral.

Según Sanmartín «la red se ha convertido en una especie de agencia de viajes, en un sistema de promoción publicitaria de lugares y emplazamientos, en un punto de encuentro para conversar sobre las experiencias del viaje y, por supuesto, en un marco de interacción comunicativa inédito y apasionante para el estudioso del lenguaje» (2010:10). En efecto, Internet es un espacio privilegiado donde promocionar productos turísticos, informarse o reservarlos.

En este artículo nos centraremos en el estudio de un género fundamental del sector: las páginas web privadas de promoción turística, clasificadas como *géneros comerciales* «que se desarrollan en los departamentos de marketing de las agencias y otras empresas de turismo, destinados a promover la venta directa del producto turístico, conquistando la mente del consumidor» (Calvi, 2010: 22). Más concretamente, analizaremos sitios web de promoción de alojamientos en lengua francesa. Para ello nos basaremos en un corpus comparable almacenado en la base de datos trilingüe COMETVAL creada por el grupo de investigación del mismo nombre².

El uso de un corpus extraído de la web se justifica por la necesidad de obtener «muestras de habla empleadas en su contexto de uso» obtenidos de «textos representativos y reales» (Sanmartín, 2012: 128) que nos permitan analizar el auténtico discurso turístico.

Observaremos el comportamiento sintáctico y semántico de las unidades léxicas (simples y compuestas) del corpus relacionadas de un modo u otro con el agua en su contexto de uso. Analizaremos las combinaciones léxicas más frecuentes.

Tras realizar la clasificación de las unidades y combinaciones léxicas y fraseológicas empleadas en contextos reales, estudiaremos de qué modo puede su uso imaginativo ser decisivo para una promoción de productos turísticos más original, directa y eficaz. Con este modesto estudio lexicográfico esperamos ayudar a mejorar la creación y traducción de páginas web de promoción de alojamientos.

² Frutos del trabajo del grupo de investigación COMETVAL (IULMA-Universidad de Valencia) son el *Diccionario Multilingüe de Turismo* (2014) y la *Guía de buenas prácticas discursivas* (2016) que propone estrategias lingüísticas para la promoción turística en Internet (cf. *Referencias bibliográficas*.)

1. Lexicología, fraseología, compuestos y colocaciones

La lexicografía es relativamente reciente como disciplina independiente. Sin embargo, el aspecto que más ha llamado la atención de lingüistas e investigadores de diferentes disciplinas no es el estudio del léxico aislado sino «la restricción combinatoria, ya sea léxica o sintáctica» (Corpas Pastor, 2001: 89), es decir, el ámbito de la fraseología.

Corpas Pastor considera que la fraseología es una sub-disciplina de la lexicología, sin embargo, existe controversia sobre su ubicación. Otros autores como Skolnikova (2010: 7) o González (2006: 2) afirman que podría ser una rama de estudio independiente ocupando, incluso, el mismo nivel que la lexicología. En cualquier caso, ambas están interrelacionadas y se necesitan puesto que se preocupan del mismo objeto de estudio (el léxico) con la diferencia que la primera es más específica: se centra en el estudio concreto de «las combinaciones de palabras o unidades fraseológicas» (Corpas Pastor, 1996: 170).

En esta investigación nos interesan las dos, independientemente de su ubicación, puesto que estudiaremos el léxico del agua, su frecuencia y su comportamiento semántico en nuestro corpus pero también las unidades fraseológicas relacionadas con este elemento o que lo incluyan, principalmente los compuestos y las colocaciones en los que aparezca como componente. Diferenciaremos, en términos generales, entre compuestos y colocaciones: los primeros funcionan como unidades lexicalizadas independientes mientras que los segundos pueden ser considerados como frases, es decir, que existe una relación sintáctica entre sus unidades. Además, un compuesto tiene un significado unitario mientras que en una colocación o semi-frasema el significado puede deducirse de la suma de sus componentes y el colocado o colocativo (B) depende de su base (A), la cual tiene autonomía semántica y determina la elección del colocado. Este último, es, a su vez, intercambiable por otros colocados que añaden diferentes matices semánticos a la base, de carácter principalmente abstracto o figurativo (Skolnikova, 2010: 17-22).

Resumiendo, analizaremos las unidades léxicas simples y compuestas seleccionadas observando su frecuencia, su comportamiento morfo-sintáctico y su significado. Nos centraremos en los compuestos y colocaciones relacionados con el medio acuático, analizando sus componentes así como sus relaciones contextuales.

2. Presentación del corpus

Nuestro corpus está formado por aproximadamente un millón de palabras compilado a partir de páginas web de alojamientos en lengua francesa de Francia y Canadá. Es un corpus más o menos equilibrado y variado en cuanto a número de alojamientos de ambos países, tipos (hoteles, campings o alojamientos rurales), categoría, distribución geográfica (diferentes zonas) o tipología (generales, temáticos o dirigidos a diferentes tipos de públicos). Sin embargo, hemos seleccionado también, en número similar a otra categoría de hoteles, los campings y alojamientos rurales; en consecuencia, en el corpus hay una mayor cantidad de hoteles que de otro tipo de alojamientos, hecho que puede condicionar o variar los resultados de nuestro análisis³.

Para seleccionar el léxico que nos interesa (en relación con el agua) utilizaremos la herramienta *antonc*⁴ que nos permite obtener números de frecuencias de unidades simples y compuestas o detectar sus principales concordancias y colocaciones.

Analizaremos la unidad léxica simple *eau* y sus colocaciones pero también todo el vocabulario del corpus relacionado con ella que hemos subdividido en tres bloques, relacionados con tres instalaciones frecuentes en los alojamientos que necesitan el agua u ofrecen servicios relacionados con ella:

- a. *Las instalaciones sanitarias* de las habitaciones.
- b. *La piscina*.
- c. *El spa*

También existen otras instalaciones o servicios del hotel no recogidos en estos tres bloques que emplean el agua, menos frecuentes en el corpus; por ejemplo: el servicio de tintorería, el agua embotellada como producto de cortesía o el servicio de vaciado de aguas negras para caravanas en los campings.

³ Somos conscientes de partir de un corpus limitado e incompleto que, aunque por su tamaño es representativo de la tendencia general de las páginas web de alojamientos, no es científicamente comprobable en el sentido de que no estamos analizando todos los tipos de alojamientos ofertados en la web sino solamente una muestra de ellos.

⁴ Programa de frecuencias y concordancias disponible en la web.

A continuación clasificaremos el léxico acuático más frecuente del corpus centrándonos principalmente en los tres bloques citados, aunque compartirán algunos elementos. Por ejemplo, existen duchas en los cuartos de baño de las habitaciones pero también en la piscina o encontramos bañeras de hidromasaje en el spa, pero también en las habitaciones o incluso en algunas piscinas.

3. El agua

El agua es un elemento básico de cualquier alojamiento, necesario para ofrecer a la clientela servicios de aseo y relax. Entre las unidades léxicas simples más frecuentes del corpus observamos que la palabra *eau* ocupa el puesto 77 y tiene una frecuencia alta (1.453 fr.). También hallamos otras unidades simples frecuentes relacionadas con el mismo campo semántico; entre los sustantivos comunes extraído con el programa *antconc* obtenemos una selección muy representativa de términos clave para la promoción hotelera:

Tabla 1. Sustantivos comunes más frecuentes del corpus

Unidad Simple	Nº de Frecuencias
1. <i>chambre/chambres</i> ⁵	4528+4079 = 8.607
2. <i>hôtel/hotel/hôtels/hotels</i> ⁶	5.320+1.702+380+145 = 7.537
3. <i>personne/pers/personnes</i> ⁷	1.265+1.761+2.381 = 5.407
4. <i>salle/salles</i>	3.731+940 = 4.671
5. <i>service/services</i>	2.176+2.320 = 4.496
6. <i>Lit/lits</i>	3.423+1.041= 4.464
7. <i>accès</i>	2.753
8. <i>bain/bains</i>	2.204+432 = 2.636
9. <i>séjour/séjours</i>	2.313+265 = 2.578
10. <i>Internet</i>	2.239
11. <i>suite/suites</i>	1.331+972 = 2.303
12. <i>forfait/forfaits</i>	1.573+647 = 2.220
13. <i>activité/activités</i>	290+1.899 = 2.189
14. <i>nuit/nuits</i>	1.313+766 = 2.079
15. <i>déjeuner/déjeuners</i>	2.022+343 = 2.055
16. <i>centre/centres</i>	1.932+99 = 2.031
17. <i>vue/vues</i>	1.442+84 = 1.526
18. <i>kilomètre/kilomètres/kmt</i>	32+105+1.375 =1.512
19. <i>eau/eaux</i>	1.363+90 =1.453
20. <i>ville/villes</i>	1.362+57 =1.419

Fuente: creación propia

⁵ Hemos lematizado masculinos y femeninos para que nuestro análisis muestre resultados más reales de uso.

⁶ Se ha encontrado la palabra hotel mal escrita (sin el acento circunflejo) en 1702 ocasiones en el corpus. Por su elevada frecuencia las contabilizamos también, considerando que han sido simples errores tipográficos de descuido de los creadores de las páginas.

⁷ Hemos contabilizado también algunas abreviaturas frecuentes en el corpus como *pers* o *kmt*.

En el cuadro 1, tras varios sustantivos relacionados con las instalaciones y el mobiliario del alojamiento, la clientela y los servicios, en octavo lugar aparece una unidad simple del campo semántico del agua: *bain* (más frecuente que *eau*). *Bain* pertenece al primer bloque temático de nuestra clasificación: las instalaciones sanitarias, elemento esencial de cualquier alojamiento. Su elevada frecuencia en el corpus nos lleva a presuponer que este primer bloque es el más relevante de nuestro estudio.

Después de *bain*, hallamos algunos términos de otro campo semántico fundamental en los alojamientos: la gestión (*séjour* y *forfait*) seguidos de *Internet* (2.239 fr.), sustantivo esencial por ser el principal medio elegido en la actualidad para la promoción y gestión de los servicios hoteleros.

Finalmente, el sustantivo *eau* (1.453 frecuencias) ocupa el puesto 19. Veremos a continuación en qué contextos de uso y con qué otras unidades aparece en nuestro corpus.

Tabla 2. Compuestos de *eau* más frecuentes del corpus

Unidad Compuesta	Nº de Frecuencias
<i>salle/s d'eau</i>	547
<i>eau chaude</i>	66
<i>plan/s d'eau</i>	48
<i>bouteille/s d'eau</i>	18
<i>point d'eau</i>	10
<i>consommation d'eau</i>	7
<i>eau chauffée</i>	6
<i>glissades d'eau</i>	4
<i>jardins d'eau</i>	3
<i>jeux d'eau</i>	3

Fuente: *creación propia*

En la mayoría de compuestos de la palabra *eau* más frecuentes hallados en el corpus (cuadro nº 2) encontramos la misma composición gramatical (sustantivo+preposición+sustantivo) en la que la palabra agua es siempre el segundo sustantivo (B), es decir el que complementa al primero (A): *salle d'eau*, *plan d'eau*, *bouteille d'eau*, *point d'eau*, *consommation d'eau*, *glissades d'eau*, *jardins d'eau* y *jeux d'eau*. Solamente se usa otra estructura en dos ocasiones (sustantivo+adjetivo): en este caso el nombre que nos ocupa adquiere más relevancia convirtiéndose en el primer elemento de la unidad (A) acompañado por un adjetivo calificativo (B) que hace función de determinante: *eau chaude* y *eau chauffée*.

Como se observa en el cuadro precedente hay varios compuestos del primer tipo citado (sust.+prep.+sust.) en los que el primer elemento (A) puede aparecer en singular o en plural indistintamente, sin embargo en *consommation d'eau* solo se emplea en singular y, al contrario, en *glissades d'eau* o *jardins d'eau* únicamente en plural.

Sin embargo, el plural de *eau* se repite únicamente en 90 ocasiones en el corpus:

Tabla 3. Compuestos de *eaux* más frecuentes del corpus

<i>eaux ménagères</i> (12 frecuencias) y <i>eaux vannes</i> (4 frecuencias) ⁸ : servicio de vaciado de aguas limpias y sucias para caravanas o autocaravanas en campings.
<i>eaux minérales</i> (6 frecuencias): servicio de agua embotellada en alojamientos.
<i>eaux vives</i> (7 frecuencias): espacio, normalmente exterior al alojamiento, para realización de actividades de aventura.

Fuente: creación propia

Todas las unidades recogidas en el cuadro 3 ofrecen la misma composición gramatical: sustantivo+ adjetivo.

Volviendo al cuadro 2, en cuanto a su significado, los compuestos de *eau* citados se refieren principalmente a las instalaciones y servicios del alojamiento. Por ejemplo *salle d'eau* y *eau chaude* (los compuestos más frecuentes) se refieren, normalmente, al cuarto de baño de las habitaciones: primer bloque temático (las instalaciones sanitarias). Sin embargo *plan d'eau* y *point d'eau* son elementos que se sitúan en las instalaciones comunes del alojamiento, como pueda ser el hall o el jardín, aunque, en ocasiones, en las páginas web se habla también de los alrededores donde puede haber también pozos o estanques. Por ejemplo: «À deux pas du plan d'eau, terrasse bercé par le bruit des cascades [...]» (Gîte le Noble Quêteux, Baie Saint Paul, Francia). En cualquier caso, lo que se quiere publicitar al destacar este tipo de elementos, tanto en el interior como en el exterior del establecimiento, es una imagen de frescura, relax y bienestar.

Destacaremos, a continuación, cuatro colocaciones frecuentes de *salle d'eau*: *salle d'eau wc/salle d'eau+wc* (350 fr.), *salle d'eau avec douche* (10 fr.), *salle d'eau avec lavabo* (3 fr.), *salle d'eau privative* (12 fr.). Retomando nuestro marco teórico, consideramos que *salle d'eau* es un compuesto y no una colocación porque es una unidad lexicalizada fijada en la lengua por su uso habitual y actúa como un sustantivo. Sin embargo, los últimos cuatro ejemplos citados son colocaciones de esta unidad compuesta puesto que funcionan como frases o sintagmas, es decir que existe una relación sintáctica entre sus unidades; por ejemplo: *salle d'eau avec douche* (nombre+complemento del nombre) o *salle d'eau privative* (nombre+ determinante). Además su significado puede deducirse de la suma de sus componentes: se trata de un cuarto de baño (base) al que se le añaden matices semánticos con sus diferentes colocados (con ducha, con lavabo, privado, etc.)

Terminaremos citando tres unidades compuestas de *eau* poco frecuentes (una frecuencia) pero que consideramos relevantes en la promoción de alojamientos por diferentes motivos. La primera es *matelas à eau*, la destacamos porque este tipo de accesorios de confort y lujo ofertados por ciertos hoteles de categoría superior para sus habitaciones pueden marcar la diferencia para la captación de un mayor número de clientela exclusiva. En segundo lugar, *économiseurs d'eau*: últimamente se ha puesto muy de moda que los establecimientos hoteleros sean respetuosos con el medioambiente y tomen medidas para evitar derroches, como este aparato que reduce el gasto de agua: este tipo de acciones suelen usarse como reclamo de clientes en la publicidad de sus alojamientos. Y, por último, *branchement eau*, un servicio fundamental de los campings dirigido principalmente a los campistas, muy frecuentes en países francófonos, que necesitan agua limpia durante su estancia para llenar los depósitos de la caravana o autocaravana.

4. Las instalaciones sanitarias

Como hemos podido observar, el agua es un elemento esencial de los cuartos de baño de los alojamientos. En el corpus encontramos tres denominaciones sinónimas para estos espacios: *bain* (2.204 fr.), *salle/s de bain/s* (1.475 fr.), *salle/s d'eau* (547 fr.). Su alta frecuencia es signo de su relevancia en las páginas web promocionales. Sin embargo, *toilettes* se repite únicamente en 61 ocasiones. Debemos destacar el hecho de la gran utilización de *bain*, muestra de la tendencia de economizar en la lengua favorecida por el uso de internet. En nuestro corpus *bain* suelto se emplea más en hoteles canadienses que franceses, mientras que *salle de bains* se utiliza de modo equilibrado entre los dos países y *salle d'eau* mayoritariamente en hoteles franceses.

⁸ También hemos encontrado *eaux noires* pero con una sola frecuencia en el corpus.

En cuanto a las instalaciones y accesorios relacionados con el agua incluidos en los cuartos de baño de los alojamientos analizados destacaremos que cuanto más categoría mayor es su especialización y sofisticación. Dos elementos primordiales que no suelen faltar son la *douche* (1.280 frecuencias) o la *baignoire* (545 frecuencias), más prescindible que la ducha y, en consecuencia, menos empleada en los ejemplos de nuestro corpus.

Tabla 4. Compuestos de *douche* más frecuentes del corpus

Unidad Compuesta	Nº de Frecuencias
<i>douche vitrée</i>	16
<i>douche multi-jets</i>	13
<i>cabine de douche</i>	10
<i>douche hammam</i>	9
<i>rideau de douche</i>	5
<i>salle de douche</i>	5
<i>douche-pluie</i>	2
<i>douche (ou baignoire) à jets hydro</i>	2
<i>pare-douche</i>	2

Fuente: creación propia

Como se observa en el cuadro precedente, la estructura gramatical de las unidades compuestas de *douche* es más variada que la de *eau*: sustantivo+adjetivo (*douche vitrée*), sustantivo+sustantivo (*douche hammam*, *douche-pluie*, *douche multi-jets*) sustantivo+preposición+sustantivo (*cabine de douche*, *rideau de douche*, *salle de douche*), sustantivo+preposición+sustantivo+adjetivo (*douche à jets hydro*) verbo+sustantivo (*pare-douche*). En cuanto al semantismo se refieren tanto a la instalación (*salle de douche*), el equipamiento de esta (*cabine de douche*) como algunos accesorios fundamentales para que el agua no salpique (*rideau de douche* o *pare-douche*) u otros más específicos que favorecen que el momento de la ducha sea más relajante (*douche multi-jets*, *douche-pluie*, *douche à jets hydro*, *douche hamam*).

Destacaremos otras colocaciones de *douche* menos frecuentes pero importantes para la clientela con movilidad reducida: *douche adaptée* (2 fr.), *douche (équipée) avec/de barres de soutien* (5 frecuencias) o *douche avec barre d'appui* (1 fr.).

En cuanto a *baignoire*, es significativamente menos frecuente en el corpus que *douche*. Esto es debido a que se considera como un equipamiento menos necesario: el baño se suele asociar como un lujo, una actividad más relajante. Prueba de ello es la elevada presencia en el corpus de la unidad lexicológica compuesta *baignoire (double) à remous* (142 frecuencias) así como la inclusión en algunos cuartos de baño de las habitaciones de otro tipo de bañeras de relax: *baignoire balnéo* (19 frecuencias), *baignoire thérapeutique* (11 frecuencias), *baignoire jacuzzi* (1 frecuencia).

En cuanto a las colocaciones más frecuentes destacaremos dos con similar composición gramatical: *salle de bain avec baignoire* (26 frecuencias), *bain avec douche et baignoire* (12 frecuencias).

Y, para finalizar, hemos seleccionado un compuesto formado por ambos elementos: *baignoire-douche* (6 frecuencias) que no está recogido como entrada en diccionarios generales de la lengua francesa⁹ y, sin embargo, aparecen cuartos de baño con esta instalación tanto en alojamientos franceses como canadienses:

⁹ Larousse y Petit Robert, por ejemplo.

Tabla 5. Ejemplo de uso del corpus del compuesto *baignoire-douche*

Ejemplo	Fuente (página web del hotel)
La salle de bain est en marbre d'Italie avec <i>baignoire-douche</i> , lavabo et WC.	Hôtel Résidence des Halles, Paris, Francia
Salle de bain avec <i>baignoire-douche</i> ou simple douche	Hôtel Campanile Paris Bastille, Paris Francia
Salle de bain avec <i>baignoire-douche</i>	Chambre champêtre à l'Auberge du Lac Taureau, Canadá

Fuente: creación propia

5. La piscina

Otra instalación común de muchos alojamientos que no puede prescindir del agua es la piscina. Este sustantivo goza también de una elevada frecuencia en nuestro corpus: 1.043 frecuencias. El único compuesto destacable que hemos hallado es *bar piscine* que aparece solamente en cuatro ocasiones y en el *Multilingual Dictionary of Tourism* se define del siguiente modo: «Bar situé près de la piscine ou dans certains établissements hôteliers dans la piscine».

Tabla 6. Colocaciones más frecuentes de *piscine* en el corpus

Nº de frecuencias	Colocaciones	Categorías gramaticales
203	<i>piscine intérieure</i>	sust.+adj.
163	<i>piscine extérieure</i>	sust.+adj.
40	<i>Piscine chauffée</i>	sust.+adj.
26	<i>piscine couverte</i>	sust.+adj.
8	<i>piscine olympique</i>	sust.+adj.
8	au bord de la piscine	loc. prep.+art.+sust.
4	en bord de piscine	loc. prep.+sust.
2	en bordure de piscine	loc. prep.+sust.

Fuente: creación propia

Como se observa en el cuadro 6 hay dos bloques diferenciados de colocaciones de *piscine*: el primero (las 5 más frecuentes) que se refieren a tipos de piscinas, tanto por su ubicación como por su temperatura; el segundo (las 3 últimas) formado por expresiones que sirven para destacar que algunos espacios o actividades del hotel está ubicados o son realizados al borde de la piscina. Por ejemplo: «Le Peter's Bar. En bord de piscine vous dégusterez, l'après midi, glaces [...]» (Le Mas de Pierre, Saint Paul de Vence, Francia); «Relaxation au bord de la piscine, douceur et charme provençal [...]» (Hôtel Novotel Marseille Est, Marseille, Francia).

En cuanto a la composición gramatical también observamos dos tipos diferenciados entre los bloques citados.

Sin embargo, debemos matizar que algunas de las colocaciones que hemos contabilizado en el cuadro 6 no tienen todas ellas el mismo emplazamiento. Por ejemplo, alguna de las piscinas climatizadas son de uso general de la clientela: «[...] la piscine chauffée est le lieu idéal pour se délasser après avoir exploré [...]» (Hôtel de la Cité, Carcassonne, Francia); «Nombreuses activités extérieures: piscine chauffée et à l'eau de mer salée (en saison) [...]» (Hôtel la Roche pleureuse,

Québec, Canada). Pero otras piscinas caldeadas están ubicadas en la zona spa del hotel y, en consecuencia, no suelen ser de entrada libre.

6. La zona spa

Para finalizar analizaremos el léxico acuático del corpus empleado en las páginas web promocionales de alojamientos para referirse en la zona de relax y belleza de los hoteles así como a sus servicios, otro espacio donde el preciado líquido es imprescindible.

Como hemos visto, en algunos alojamientos hay piscinas exclusivas de esta zona spa que se suelen denominar con la colocación *piscine chauffée* (cuadro n^o 6), como por ejemplo: «*Espace détente avec piscine chauffée de 15m de long [...]*» (Hôtel Parc Beaumont, Pau, Francia).

Dicha zona, según los ejemplos del corpus, suele llamarse *spa* (1.008 fr.) o, a veces, *espace détente* (19 fr.). Las dos colocaciones más frecuentes que hemos encontrado son *spa extérieur* (52 fr.) y *spa nordique* (10 fr.), ambas con la misma composición gramatical (nombre+adjetivo).

En este espacio suele haber también otro tipo de instalaciones, todas denominadas con unidades léxicas simples:

La *sauna* (261 frecuencias) es un espacio que normalmente precisa de reserva previa y pago adicional por parte del cliente para su uso: «*L'accès privé au bain tourbillon et sauna (réservation requise - selon disponibilités)*» (Auberge des peupliers, La Malbaie, Canadá). Destacaremos una colocación frecuente formada por el sustantivo seguido de un adjetivo: *sauna finlandais* (15 frecuencias).

Además resaltamos un sustantivo de procedencia árabe, el *hammam* (91 fr.). En las páginas analizadas no se emplea con su sentido original sino para denominar al tratamiento consistente en una variante del spa, es decir un baño de vapor a alta temperatura: «*Le hammam est un bain de vapeur à 50 degrés Celsius*» (Appalaches Lodge-Spa-Villégiature, Saint-Paul de Montminy, Canadá).

El *jacuzzi* (72 fr.) puede estar incluido en el cuarto de baño privado de la habitación o en la piscina común y no debe faltar en cualquier espacio spa que se precie. Citaremos las siguientes colocaciones: *jacuzzi intérieur* (4 fr.) y *jacuzzi extérieur* (1 fr.) que se ubica en las instalaciones comunes del alojamiento así como *jacuzzi double* (4 frecuencias), situado, normalmente, en la propia habitación: «*Suite King. Description. Vu sur la rivière. Balcon ou terrasse avec hamac. Lit king. Foyer. Jacuzzi double*» (Auberge et Spa Laurentides Beaux Rêves, Québec, Canada).

Otro sustantivo que denomina un tratamiento de relajación de los espacios de salud de los alojamientos es el *watsu*¹⁰ (14 frecuencias).

Terminaremos con otros tratamientos acuáticos, diferentes tipos de baños terapéuticos, colocaciones de *bain* que tienen como colocados un adjetivo (función de determinante) o una preposición y un sustantivo (función de CN): *bain tourbillon* (143 fr.), *bain de vapeur* (9 fr.) y *bain bouillonnant* (8 fr.). Pueden ser disfrutados en la zona spa pero también alrededor de la piscina o incluso en la habitación.

Conclusión

En el corpus seleccionado se observa un gran número de unidades léxicas y fraseológicas relacionadas con el agua que demuestran la importancia de este elemento para la promoción de este tipo de establecimientos. Las unidades simples *bain* y *eau* destacan por su elevada frecuencia, encontrándose entre los primeros 20 sustantivos más empleados en el corpus. Pero, además, hemos podido comprobar que existe un gran número de unidades simples y compuestas frecuentes así como de colocaciones de estas que hemos podido reagrupar en tres bloques temáticos según se refieran a: las instalaciones sanitarias, la piscina o la zona spa. De todos modos debemos destacar que algunas palabras pueden encontrarse en varios de estos bloques, es decir, que los límites no son precisos pero nos han servido para clasificar y analizar mejor las unidades recogidas.

La riqueza de vocabulario y la gran cantidad de unidades fraseológicas halladas refuerzan la tesis de que un alojamiento sin agua no tiene ninguna posibilidad de triunfar ante la competencia y, en consecuencia, toda página web comercial promocional de establecimientos hoteleros contiene vocabulario relacionado con este campo temático: más o menos

¹⁰ El watsu es un masaje terapéutico que se realiza en el agua, el nombre proviene de fusión de *-water-* con el nombre que recibe un tipo de masaje de origen japonés *Shiatsu*.

rico y sofisticado, dependiendo de la categoría del alojamiento. Los hoteles más lujosos son los que ofertan más tipos de duchas, bañeras, piscinas, jacuzzis, tratamientos de belleza y relax, etc. Como se suele decir «cuanto más azúcar más dulce». Para ser competitivos los establecimientos deben ofrecer cada vez mejores instalaciones y un mayor número de servicios –cuanto más exclusivos mejor– y además promocionarlos en sus páginas web para captar el máximo de clientela. Y, sin duda, el agua es un elemento primordial incluido o presente en muchos de ellos. En definitiva, el lenguaje publicitario es variado en vocabulario; en los sectores especializados, como el turístico, contiene un elevado número de combinaciones léxicas que lo enriquecen y favorecen su principal objetivo: llamar la atención de los lectores y conseguir que se conviertan en clientes de esos productos ofertados, ganando a la competencia.

Referencias bibliográficas

- AAVV. *Dictionnaire Larousse*. Consulta en línea: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- ARTUSI, Andrea; BAYNAT, M^a Elena; DOLON, Rosana y otros (2014). *Multilingual Dictionary of Tourism Diccionario Multilingüe de Turismo*. Consulta en línea: <<http://tourismdictio.uv.es/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- ARTUSI, Andrea (coord.); BAYNAT, M^a Elena; DOLÓN, Rosana y otros (2016). *Guía de buenas prácticas discursivas: estrategias lingüísticas para la promoción turística en la red*. Anejo nº8 de Normas: revista de estudios lingüísticos hispánicos. Consulta en línea: <www.uv.es/normas> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- CALVI, M^a Vittoria (2010). «Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación» en *Ibérica* 19, 9-32.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de Fraseología española*, Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2001): «En torno al concepto de colocación» en *Euskera*, nº 46, 89-108. Consulta en línea: <<http://euskaltzaindia.es/dok/euskera/11643.pdf>> [Consulta el 3 de marzo de 2016].
- CROWSTON, Kevin y WILLIAMS, Marie (2000). «Reproduced and emergent genres of communication on de Word Wide Web», en *The Information Society* 16, 201-215.
- GONZÁLEZ, Fernando (2006). «Las colocaciones en la enseñanza del español de los negocios» en *Revista de Didáctica MarcoELE nº 2*. Consulta en línea: <www.marcoele.com> [Consulta el 3 de marzo de 2016].
- ROBERT, Paul (1986). *Petit Robert: Dictionnaire de la langue française*. Paris: Le Robert.
- SANMARTIN, Julia (2012). *Discurso turístico e internet*. Madrid: Ibeoramericana Verbuet
- SANMARTÍN, Julia (2012). «Aplicaciones lexicográficas de un corpus de discurso turístico: contextos de uso y definiciones» en *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 128-145.
- SKOLNIKOVA, Pavlina (2010). *Las colocaciones en el español actual*. Consulta en línea: <http://is.muni.cz/th/145385/ff_m/las_colocaciones_lexicas_en_el_espanol_actual.pdf> [Consulta el 3 de marzo de 2016].

Hoteles citados

- AUBERGE DES PEUPLIERS. *Auberge des peupliers*. La Malbaie (Canadá). Consulta en línea: <<http://www.aubergedespeupliers.com/en/charlevoix-hotel/home/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- AUBERGE DU LAC TAUREAU. *Chambre champêtre à l'Auberge du Lac*. Taureau (Canadá). Consulta en línea: <<https://www.hotelleriechampetre.com/fr/regions/lanaudiere/auberge-du-lac-taureau>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- AUBERGE SPA BEAUX REVES. *Auberge et Spa Laurentides Beaux Rêves*. Québec (Canada). Consulta en línea: <<http://www.beauxreves.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- GITE LE NOBLE QUETEUX. *Gîte le Noble Quêteux*. Baie Saint Paul (Francia). Consulta en línea: <<http://www.noblequeteux.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL APPALACHES. *Appalaches Lodge-Spa-Villégiature*. Saint-Paul de Montminy (Canadá). Consulta en línea: <<http://www.appalachesspa.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL CAMPANILE. *Hôtel Campanile Paris Bastille*, Paris Francia. Consulta en línea: <<http://www.campanile-paris-bastille.fr/eshttp://www.noblequeteux.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL DE LA CITE. *Hôtel de la Cité*, Carcassonne, Francia. Consulta en línea: <<http://es.hoteldelacite.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].

- HOTEL LA ROCHE PLEUREUSE. *Hôtel la Roche pleureuse*. Québec (Canada). Consulta en línea: <<http://www.rochepleureuse.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL NOVOTEL. *Hôtel Novotel* Marseille Est, Marseille, Francia. Consulta en línea: <<http://www.novotel.com/fr/hotel-0444-novotel-marseille-est/index.shtml>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL PARC BEAUMONT. *Hôtel Parc Beaumont*. Pau (Francia). Consulta en línea: <<http://www.hotel-parc-beaumont.com/index.html?L=0>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- HOTEL RESIDENCE DES HALLES. *Hôtel Résidence des Halles*, Paris, Francia. Consulta en línea: <<http://www.hallehotel.fr/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].
- LE MAS DE PIERRE. *Le Mas de Pierre*, Saint Paul de Vence, Francia. Consulta en línea: <<http://www.lemasdepierre.com/>> [Consulta el 10 de junio de 2016].

Du lexique de l'eau dans *Mont-Oriol* et *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant

Benzina, Ouafae

Institut d'Etudes et de Recherches pour l'Arabisation, Université Mohammed V-Rabat, wafae_ben2000@yahoo.fr

Resumen

Nuestro trabajo se articula alrededor del tema del agua en Mont-Oriol y Pierre y Jean de Guy de Maupassant. En efecto, estas dos obras novelescas rebosan agua en todas sus formas. En Mont-Oriol, el elemento acuático sólo le determina su espacio novelesco y constituye el marco de la novela. Está presente bajo varios aspectos : agua, fuente, lago, estación, arroyo. En Pierre y Jean, el léxico del mar es muy abundante. El tema del mar vuelve sin cesar en la novela. Aparece en inicio y final, evocando largamente los barcos y la pesca. Las imágenes del agua en estas dos obras novelescas reflejan el amor del autor normando para este elemento natural. Con el fin de analizar este brote del léxico del agua en estas dos obras, explotaremos la función Contexto y la del vocabulario específico del software Hyperbase, el software de explotación estadística documental y de tratamiento cuantitativo de grandes corpus, elaborado por Étienne Brunet. En efecto, nuestro enfoque para el tratamiento de nuestro corpus por este software había acabado en una base de datos que llamamos Maupassa.exe. En la presentación del vocabulario específico de cada obra, se trata de señalar las unidades cuya frecuencia manifiesta un excedente o un déficit significativo. Para determinar el vocabulario específico de un corpus, el software Hyperbase calcula la desviación (diferencia o variación) reducida de cada forma en cada una de las partes del corpus. El botón Contexto permite ver el caso que se busca en el contexto del párrafo. Si se hace clic en uno de los pasos fijados, tenemos la posibilidad de ver la página entera donde la palabra aparece. Vamos pues a basarnos en esta función que hace ganar a los investigadores un tiempo considerable con el fin de determinar el sentido que Maupassant da al agua en todas sus formas.

Palabras clave : léxico ; agua ; Mont-Oriol ; Pierre y Jean ; Maupassant.

Résumé

Notre travail s'articule autour du thème de l'eau dans Mont-Oriol et Pierre et Jean de Guy de Maupassant. En effet, ces deux œuvres romanesques regorgent d'eau dans toutes ses formes. Dans Mont-Oriol, l'élément aquatique détermine son espace romanesque et constitue à lui seul le cadre du roman. Il est présent sous plusieurs aspects : eau, source, lac, station, ruisseau. Dans Pierre et Jean, le lexique de la mer est fort abondant. Le thème de la mer revient sans cesse dans le roman. Il y apparaît en ouverture et en conclusion, évoquant longuement les bateaux et la pêche. Les images de l'eau dans ces deux œuvres romanesques reflètent l'amour de l'auteur normand pour cet élément naturel. Afin d'analyser ce jaillissement du lexique de l'eau dans ces deux œuvres, nous exploiterons la fonction Contexte et celle du vocabulaire spécifique du logiciel Hyperbase, un logiciel d'exploitation statistique documentaire et de traitement quantitatif des grands corpus, élaboré par Étienne Brunet. En effet, notre démarche pour le traitement de notre corpus par ce logiciel avait abouti à une base de données que nous avons appelée Maupassa.exe. Dans la présentation du vocabulaire spécifique de chaque œuvre, il s'agit de signaler les unités dont la fréquence manifeste un excédent ou un déficit significatif. Pour déterminer le vocabulaire spécifique d'un corpus, le logiciel Hyperbase calcule l'écart réduit de chaque forme dans chacune des parties du corpus. La mise en œuvre du bouton Contexte permet de voir l'occurrence que l'on cherche dans le contexte du paragraphe. Si l'on clique sur l'un des passages affichés, on a la possibilité de voir la page entière où le mot apparaît. Nous allons donc nous baser sur cette fonction en vue de déterminer le sens que Maupassant donne à l'eau dans toutes ses formes.

Mots-clés : lexique ; eau ; Pierre et Jean ; Mont-Oriol ; Maupassant.

Abstract

The following article revolves around the theme of water in Mont-Oriol and Pierre and Jean of Guy de Maupassant. These two fabulous novels, indeed, include the theme of water in all its forms. In Mont-Oriol, the aquatic element determines its novelistic space and represents in itself the novel's frame. It is present in many aspects : water, source, lake, resort, and stream. In Pierre and Jean, the lexicon of the sea is very abundant. The theme of the sea keeps appearing continuously in the novel. It appears during the opening and the closure, evoking for a long time boats and fishing. In these two novels, images of water reflect the love of the Norman author for this natural element. To analyze this gush of the lexicon of water in these two works, we will operate the function Contexte and the specific vocabulary of Hyperbase software, which is documentary statistical operating software and quantitative processing of large corpora, developed by Étienne Brunet. Indeed, our approach to the treatment of our corpus by this program had resulted in a database which we called Maupassa.exe. The presentation of the specific vocabulary of each work is reporting units whose frequency shows a surplus or a significant deficit. The Hyperbase software calculates the reduced gap of every form in every part of the corpus, in order to determine the specific vocabulary of a corpus. The implementation of the Contexte button allows seeing the occurrence that one seeks in the context of the paragraph. If we click on one of the displayed passages, one has the opportunity to see the whole page where the word appears. Based on this function, we will determine the meaning that Maupassant gives to water in all its forms.

Keywords : lexicon ; water, Mont-Oriol ; Pierre and Jean ; Maupassant.

« La langue française, d'ailleurs, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. »
(Maupassant, *Le Roman* (préface de *Pierre et Jean*), 1999 : 32).

Considérée comme source de la vie, l'eau symbolise la pureté et la fertilité, la fraîcheur et l'humidité. L'eau est à la fois calme et violente. Elle soutient et détruit. Les représentations de l'eau se manifestent dans toutes formes d'art. On la trouve entre autres dans la peinture, la sculpture, le cinéma, la poésie et dans le roman. L'élément aquatique a inspiré des poètes et des romanciers en le représentant sous plusieurs formes. Des représentations qui déterminent l'humeur générale de l'image.

Parmi ces écrivains dont la vie, les nouvelles et les romans ont été marqués par l'eau, il y a Guy de Maupassant. En effet, l'eau a joué un rôle primordial dans la vie de l'auteur normand. Amoureux de cet élément naturel, Maupassant prend du plaisir à parler de l'eau dans ses œuvres. Elle représente un élément fondamental pour lui. L'eau est omniprésente dans son œuvre dès ses débuts littéraires. Ses premiers vers publiés s'appellent : *Au bord de l'eau*. Une de ses nouvelles connues s'intitule : *Sur l'eau*. C'est dans cette nouvelle que Maupassant exprime son amour pour l'eau : « J'aime le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde pour m'y rouler, pour y courir comme un cheval, et l'eau limpide pour y nager comme un poisson. » (2006 : 123).

Aussi, dans les romans de Maupassant l'eau se manifeste-t-elle sous plusieurs aspects : mer, pluie, larmes, neige, etc. Elle est fort présente dans *Une vie*, *Pierre et Jean* et *Mont-Oriol*. En effet, ces œuvres romanesques regorgent d'eau dans toutes ses formes. Dans *Pierre et Jean*, le lexique de la mer est fort abondant. Le thème de la mer revient sans cesse dans le roman. Il y apparaît en ouverture et en conclusion. Dans *Mont-Oriol*, l'élément aquatique détermine son espace romanesque et constitue à lui seul le cadre du roman. Cette dominance de l'eau génère donc toute l'action. Elle est présente sous plusieurs aspects : eau, source, lac, station, ruisseau, etc.

Afin d'analyser ce jaillissement du lexique de l'eau dans *Pierre et Jean* et *Mont-Oriol*, nous exploiterons la fonction Contexte et celle du vocabulaire spécifique du logiciel Hyperbase, un logiciel d'exploitation statistique documentaire et de traitement quantitatif des grands corpus, élaboré par Étienne Brunet. Le traitement de notre corpus par ce logiciel avait abouti à une base de données que nous avons appelée Maupassa.exe. Dans cette base, nous avons regroupé toute l'œuvre romanesque de Guy de Maupassant : *Une vie*, *Bel-Ami*, *Mont-Oriol*, *Pierre et Jean*, *Fort comme la mort* et *Notre cœur*.

Le logiciel Hyperbase offre la possibilité d'étudier le corpus dans son intégralité ou se limiter au(x) texte(s) sélectionné(s). Pour cette contribution, nous allons nous focaliser surtout sur *Mont-Oriol* et *Pierre et Jean*.

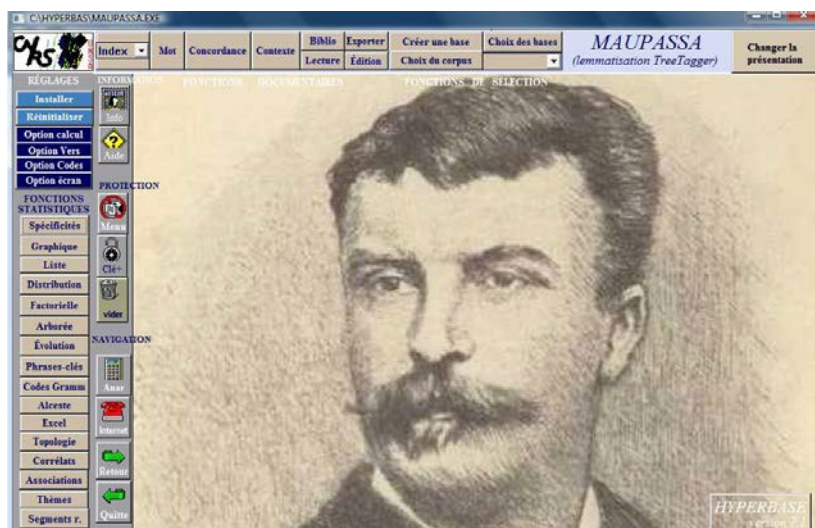


Fig. 1 Base Maupassa.exe

1. Vocabulaire spécifique de *Mont-Oriol*

Il s'agit de signaler les unités dont la fréquence manifeste un excédent ou un déficit significatif à travers une comparaison avec les autres textes du corpus. En établissant les listes des mots spécifiques de chaque texte, nous pourrions relever leurs thèmes. Pour déterminer le vocabulaire spécifique d'un corpus, le logiciel Hyperbase calcule l'écart réduit de chaque forme dans chacune des parties du corpus : « Chacun des textes est considéré isolément, dans son individualité propre. L'écart réduit nous donne là encore le moyen approprié pour distinguer ce qui est significatif. » (Brunet, 1988 : 441).

Ainsi, le calcul des spécificités permet de repérer plus facilement la thématique dominante. Comme l'écrit Étienne Brunet : « Le calcul des spécificités sert également à extraire les passages caractéristiques d'un texte du corpus. Le principe est simple : seront retenus les extraits qui contiennent le plus grand nombre de termes spécifiques. » (2009 : 54).

Les listes ci-dessous présentent le vocabulaire excédentaire ou déficitaire dans *Mont-Oriol*. Les trois colonnes de chiffres qui y figurent représentent respectivement le nombre d'occurrences de chaque forme dans le texte, leur total dans le corpus et la valeur de l'écart réduit par rapport au corpus total.

Tableau 1. Vocabulaire spécifique *Mont-Oriol* (formes)

Écart	Corpus	Texte	Mot
31.0	224	222	Gontran
12.2	42	42	Enval
12.2	155	95	Marquis
11.3	37	37	Bonnefille
11.2	36	36	Casino
11.1	65	52	Louise
11.1	51	45	établissement
11.1	46	42	Eaux
10.2	63	48	Sœur

9.9	54	43	Source
8.9	114	63	médecin
8.7	37	31	malades
8.7	35	30	Bains
8.5	70	45	Mont
7.6	21	20	baigneurs
7.3	17	17	Butte
7.2	24	21	Colosse
7.1	33	25	médecins
7.0	25	21	Aînée
7.0	23	20	Sources
6.5	39	26	Montagne
6.1	265	91	Eau
6.1	105	47	Hôtel
5.8	42	25	Bain
5.8	22	17	Station
5.6	23	17	Lac
4.6	51	24	Vin
4.4	23	14	ruisseau

Dans cette liste du vocabulaire spécifique de *Mont-Oriol*, le registre de l'eau est prédominant : *eau*, *source*, *bain*, *baigneur*, *lac*, *station*, *ruisseau*.

La distribution du terme *eau* par rapport aux autres œuvres romanesques de Guy de Maupassant montre l'abondance de l'élément aquatique dans *Mont-Oriol*.

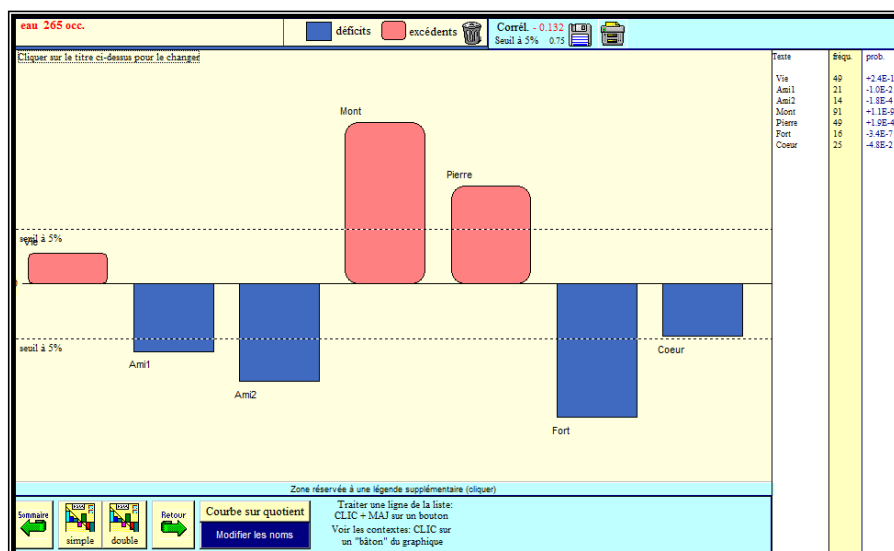


Fig. 2 Distribution du terme *eau*

Le terme *eau* est donc majoritaire dans le quatrième roman de Maupassant avec 91 occurrences. Il résulte que *Mont-Oriol* est un roman aquatique. En effet, cette œuvre se distingue par son lieu d'action. C'est le seul roman qui ne se déroule ni en Normandie ni à Paris. Son paysage est unique. Il se situe dans une station imaginaire, d'eaux thermales, appelée Mont-Oriol.

Dans une petite station thermale d'Auvergne, Christiane et son mari William Andermatt sont en cure pour remédier à une infécondité. Le père Oriol, un riche paysan, et son fils font exploser une mine sur leur terre. Cette explosion révèle l'existence d'une source. Andermatt se lance dans une série de transactions et parvient à acheter les terrains d'Oriol où se trouvent les sources. Il crée une société, y fait entrer Gontran, le frère de Christiane, et Paul, son ami, comme actionnaires. L'année suivante, Andermatt vient avec Christiane enceinte de Paul contempler son œuvre : Mont-Oriol, fut, ainsi, baptisée la nouvelle station.

Il s'agit donc dans cette œuvre de la découverte d'une source, qui fera du village le lieu de la réussite économique et financière d'Andermatt : « du point de vue de l'organisation spatiale, ce roman est l'histoire d'une rivalité entre deux espaces représentés par les deux stations thermales d'Enval et de Mont-Oriol » (Giacchetti, 1993 : 189).

2. Images de l'eau dans *Mont-Oriol*

Pour exploiter profondément le corpus, le logiciel Hyperbase offre une exploitation méthodique de la documentation. Parmi ces outils, nous citons la fonction *Contexte*. La mise en œuvre du bouton *Contexte*, permet de voir l'occurrence que l'on cherche dans le contexte du paragraphe. Si l'on clique sur l'un des passages affichés, on a la possibilité de voir la page entière où le mot apparaît.

L'exploitation de la fonction *Contexte* du logiciel Hyperbase nous permettra de déterminer les images que Maupassant donne à l'eau.

Les contextes du mot *eau* figurent ci-dessous :

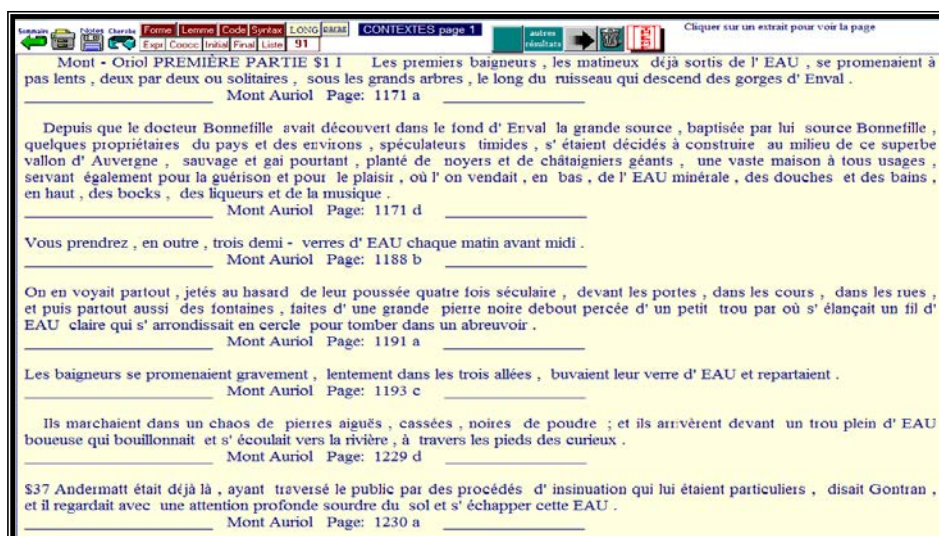


Fig. 3 Contextes du mot eau

Dans ce troisième roman, l'eau est citée dès la première page. Elle est même le fil conducteur de toute l'œuvre. Les eaux de la station sont de l'or, comme l'indique le nom *Oriol*. Dans *Mont-Oriol*, l'eau se transforme en argent. Andermatt voit en elle une source de richesse. Il crée alors sa société en achetant les terrains où se trouvent les sources découvertes : « ...cette source qui pouvait donner un jour un flot d'argent liquide » (2002 : 1267 c).

L'eau jaillit à Mont-Oriol ; prêtres et médecins la boivent et la recommandent aux malades. Les sources de Bonnefille, les sources Louise, Charlotte et Christiane sont miraculeuses :

L'eau, dans ce roman, n'est pas celle des profondeurs marines, comme dans les deux romans de la dépossession. Contrairement à l'espace marin, l'eau minérale de l'Auvergne est l'eau vive, affectée d'un symbolisme positif : l'eau de la source est, comme l'a bien vu Mary Donaldson-Evans, associée à la fois à la virginité et à la maternité, mais une maternité « bénéfique », celle qui est donneuse d'énergie et non celle qui contient, qui enferme, comme la mer avaleuse (Giachetti, 1993 : 143).

Étant un élément naturel, l'eau est utilisée pour se soigner des maladies chroniques en rétablissant un équilibre naturel dans le corps : « Vous prendrez, en outre, trois demi-verres d'eau chaque matin avant midi » (2002 : 1210 c).

Durant sa maladie, Maupassant a essayé les stations thermales pour guérir. Mais l'eau ne l'a pas guéri. Alors pour dénoncer les financiers et les médecins avides qui exploitent les malades crédules, Maupassant critique dans *Mont-Oriol* le nouveau capitalisme des années 1880 et condamne l'utilisation d'un élément qu'il a toujours chéri et qui lui procure la joie et la sérénité : « Il en est des eaux minérales comme de tout. Il faut qu'on parle d'elles, beaucoup, toujours, pour que les malades en boivent. » (2002 : 1443 c).

En effet, les propos sur les affaires sont énormément évoqués dans le roman, ce qui révèle un mal social. La station thermale, censée guérir les maladies, participe à cette maladie avec l'aide des médecins qui jouent la comédie, ne croyant pas eux-mêmes aux bienfaits de ces eaux miraculeuses.

Loin de la satire des stations thermales, l'amoureux de l'eau décrit, par le biais de Christiane, les plaisirs du bain. L'eau offre à l'héroïne de la tranquillité et une sérénité extrême : « Et Christiane se sentait si bien là-dedans, si doucement, si mollement, si délicieusement caressée, étreinte par l'onde agitée, l'onde vivante, l'onde animée de la source qui jaillissait au fond du bassin » (2002 : 1284 c). Pour Christiane, l'eau est symbole de bien-être, de jouissance et de plaisir. Elle (l'eau) semble bien vivante par les bulles de gaz qu'elle contient :

Puis elle enfonça dans l'eau tiède une jambe d'abord, l'autre ensuite, et s'assit dans cette chaleur, dans cette douceur, dans ce bain transparent, dans cette source qui coulait sur elle, autour d'elle, couvrant son corps de petites bulles de gaz, tout le long des jambes, tout le long des bras, et sur les seins aussi. (2002 : 1305 b).

Ce même plaisir est évoqué dans l'extrait suivant : « Le bain du matin était son premier plaisir, un délicieux plaisir à fleur de peau, une demi-heure exquise dans l'eau chaude et courante qui la disposait à être heureuse jusqu'au soir. » (2002 : 1340 c). L'eau est ainsi pur reflet des sensations de l'héroïne.

Dans *Mont-Oriol*, l'eau de la source est fécondante. Elle a permis le rapprochement amoureux de Paul et Christiane, venue pour guérir sa stérilité, et elle est fécondante également pour Andermatt en lui permettant un grand succès financier, malgré son impuissance sexuelle.

3. Vocabulaire spécifique de *Pierre et Jean*

Le calcul du vocabulaire spécifique par Hyperbase nous permet d'obtenir le tableau suivant :

Tableau 2 : Vocabulaire spécifique *Pierre et Jean* (formes)

Écart	Corpus	Texte	Mot
32.0	173	173	Roland
9.5	23	22	<i>Pêche</i>
9.3	28	24	<i>Port</i>

8.5	30	23	Capitaine
7.7	462	108	Père
7.6	155	52	Mer
7.4	21	17	Perle
6.7	34	20	Bateau
6.6	105	37	Maman
6.5	29	18	Roman
5.6	30	16	Jetée
5.0	25	13	Navire
4.6	21	11	Bonhomme
4.4	19	10	Marée
4.3	16	9	Navires

Le lexique de la mer est fort abondant dans cette liste : *mer, pêche, port, capitaine, bateau, jetée, navires, marée*.

Le tableau suivant présente la distribution du terme *mer* dans l'œuvre romanesque de Guy de Maupassant.

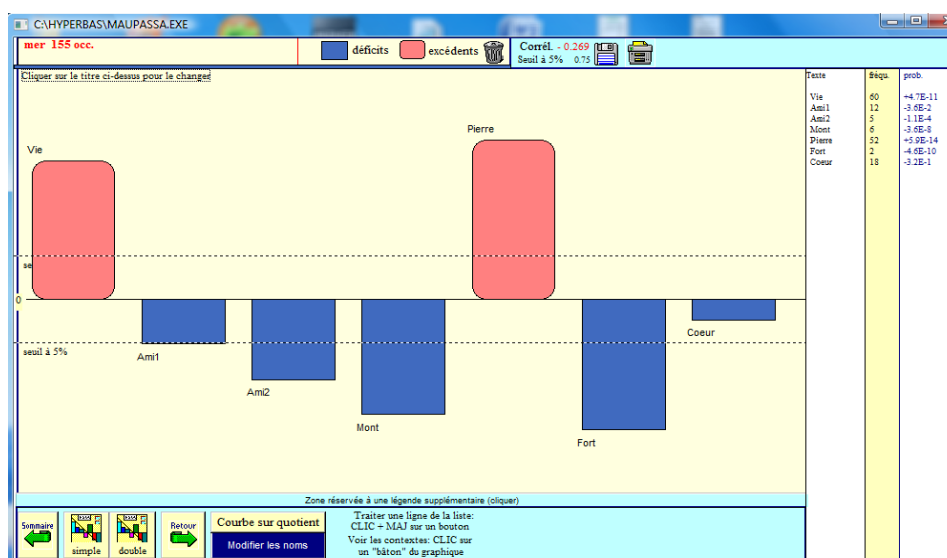


Fig.4 distribution du terme «mer»

Il est donc remarquable que le terme *mer* a la plus haute fréquence dans *Pierre et Jean*. Ce qui confirme la dominance de l'élément aquatique dans cette œuvre.

4. Images de la mer dans *Pierre et Jean*

L'eau sous forme de mer a souvent capté l'imaginaire de Maupassant. En effet, depuis son enfance, sa plus grande préoccupation était la mer. Dans son ouvrage, *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, Édouard Maynial témoigne de cet amour de Maupassant pour la mer :

Je sens, avouait Maupassant, que j'ai dans les veines le sang des écumeurs de mer. Je n'ai pas de joie meilleure par des matins de printemps, que d'entrer avec mon bateau dans des ports inconnus, de marcher tout un jour dans un décor nouveau, parmi des hommes que je côtoie, que je ne reverrai point, que je quitterai le soir venu, pour reprendre la mer, pour m'en aller dormir au large, pour donner le coup de barre du côté de ma fantaisie. (Maynial, 1935 : 37).

Dans *Pierre et Jean*, le thème de la mer revient sans cesse. Il y apparaît en ouverture et en conclusion, évoquant longuement les bateaux et la pêche. Il représente le fil conducteur de tout le récit. Cette œuvre baigne dans un paysage de bord de mer. Cette dernière est présente dès les premières lignes du roman : « Zut! s'écria tout à coup le père Roland qui depuis un quart d'heure demeurait immobile, les yeux fixés sur l'eau, et soulevant par moments, d'un mouvement très léger, sa ligne descendue au fond de la mer. » (1999 : 1736 d)

En effet, dans *Pierre et Jean* le thème de la mer est de la plus haute importance. Ce roman commence par l'arrivée d'un paquebot dans le port du Havre et finit par le départ de Pierre sur *La Lorraine* : « sa femme se retourna encore une fois pour jeter un dernier regard sur la haute mer ; mais elle ne vit plus rien qu'une petite fumée grise, si lointaine, si légère qu'elle avait l'air d'un peu de brume » (1999 : 2018 c).

Pierre et Jean raconte l'histoire d'une famille qui vit en paix jusqu'au jour où l'on apprend la mort d'un vieil ami. Ce dernier a légué toute sa fortune à Jean, le fils cadet des Roland. C'est là où commence la crise intérieure de son frère Pierre, rongé par la jalousie et le doute.

Dès que l'héritage est annoncé, et que Pierre est obsédé par la jalousie, c'est vers la mer qu'il se dirige : « Puis sur l'eau profonde, sur l'eau sans limites, plus sombre que le ciel, on croyait voir, ça et là, des étoiles. » (1999 : 1785 b)

Pour parler de la mer, Maupassant utilise un vocabulaire précis et même technique. On dirait une leçon de vocabulaire marin :

Et les barques de pêche et les grands voiliers aux matures légères glissant sur le ciel, traînés par d'imperceptibles remorqueurs, arrivaient tous, vite ou lentement, vers cet ogre dévorant, qui, de temps en temps, semblait repu, et rejetait vers la pleine mer une autre flotte de paquebots, de briques, de goélettes, de trois-mâts chargés de ramures emmêlées. Les steamers hâtifs s'enfuyaient à droite, à gauche, sur le ventre plat de l'océan, tandis que les bâtiments à voiles, abandonnés par les mouches qui les avaient halés, demeuraient immobiles, tout en s'habillant de la grande hune au petit perroquet, de toile blanche ou de toile brune qui semblait rouge au soleil couchant. (1999 : 1757 a).

C'est ainsi, qu'en une seule page, Maupassant évoque les barques de pêche et les grands voiliers. Il distingue parmi les bateaux, des remorqueurs, des paquebots, des briques, des goélettes, des trois-mâts et des steamers. Maupassant ne recule pas devant les détails techniques. Il donne des précisions sur le mât appelé « grande hune » et mentionne plusieurs voiles, à titre d'exemple : « le petit perroquet ».

Ainsi, le romancier aime l'exactitude. En diversifiant ce vocabulaire, Maupassant veut que le lecteur voie la variété des bateaux qui peuplent la mer. Il use ainsi d'un lexique spécifique aux hommes de mer par souci du détail. Il veille à ce que le lecteur saisisse toutes les nuances qui rendent le cadre réaliste.

Comme cela a déjà été souligné dans l'analyse du vocabulaire spécifique de *Mont-Oriol*, l'eau a fréquemment une fonction symbolique. C'est encore le cas dans *Pierre et Jean* : Pierre confond le plus souvent les deux termes *mer* et *mère*.

Pierre contemple la rade de nuit, rencontre Jean sur la jetée. Il part furieux. La présence de son frère le prive de sa mère : « Lorsqu'il fut rentré dans la ville, il se demanda de nouveau ce qu'il ferait, mécontent de cette promenade écourtée, d'avoir été privé de la mer par la présence de son frère. » (1999 : 1789 a)

Dans le chapitre V, alors que la famille était en excursion à Trouville, Pierre déduit que sa mère avait caché le portrait du Maréchal lorsque la ressemblance de Jean avec ce dernier était devenue évidente : « Le mouvement du bateau qui partait troubla sa pensée et la dispersa. Alors, s'étant levé, il regarda la mer. » (1999 : 1878 c).

Dans le passage « la mer invisible ensevelie sous les brouillards » (1999 : 1857 b), c'est la mère qui aux yeux de Pierre n'est plus claire. L'image de la mer qui symbolise la mère est claire dans l'extrait suivant : « Et la Seine descendant de

Rouen semblait un large bras de *mer* séparant deux terres voisines. » (1999 : 1879 a). Le bras de mer qui sépare deux terres peut être interprété comme image de la mère qui sépare les deux fils.

Dans *Pierre et Jean*, l'eau est liée également à la noyade : « Pierre marchait au milieu de ces gens, plus perdu, plus séparé d'eux, plus isolé, plus noyé dans sa pensée torturante, que si on l'avait jeté à la *mer* du pont d'un navire, à cent lieues au large. » (1999 : 1880 a.).

L'eau signifie aussi l'affirmation quand on est le conducteur de son embarcation : « Pendant trois heures, Pierre, tranquille, calme et content, vagabonda sur l'eau frémissante, gouvernant, comme une bête ailée, rapide et docile, cette chose de bois et de toile qui allait et venait à son caprice, sous une pression de ses doigts. » (1999 : 1837 b.).

Ainsi, l'eau est assimilée ici à l'air. Pierre, délivré de ses obsessions, est apaisé de son trouble intérieur sous l'effet de l'eau.

A la fin du roman, Pierre s'abandonne à l'eau en voyageant dans la Lorraine. Il a donc choisi de fuir la vie et d'accepter la mort, car lui seul connaît la vérité. La mer est ainsi associée dans *Pierre et Jean* à des envies de départ. Il doit partir en sachant que son départ est une mort bien décidée.

La mer bleue dans *Pierre et Jean* peut porter la joie au personnage comme elle peut le conduire à la misère. Cette mer qui représentait au début du roman un espace accueillant et réconfortant devient à la fin de l'œuvre un lieu d'exil et d'isolement. La mer est ainsi un élément de vie et de mort.

L'eau a donc une connotation symbolique dans les deux romans de Maupassant. Dans *Mont-Oriol*, elle procure le plaisir et la jouissance à Andermatt, alors que dans *Pierre et Jean*, la mer n'est pas un simple décor dans le roman, elle a une représentation vivante dans toute l'œuvre. Du début du roman à la fin, la mer est liée aux moments de réflexion de Pierre. Mais elle devient à la fin son lieu d'enfermement et d'exil.

Références bibliographiques

- BESNARD-COURSODON, Micheline (1973). *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*. Paris : Nizet.
- BONNEFIS, Philippe (1981). *Comme Maupassant*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- BRUNET, Étienne (1988). *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Vol. I. Paris – Genève : Champion – Slatkine.
- BRUNET, Étienne (2009). *À la recherche des Illusions perdues. Compte d'auteurs*. Paris : Honoré Champion.
- FONYI Antonia (1993). *Maupassant*. Paris : Kimé.
- GIACCHETTI, Claudine (1993). *Maupassant, espaces du roman*. Paris : Droz.
- HELMS, Laure (2008). *Pierre et Jean de Guy de Maupassant*. Paris : Gallimard.
- KASTBERG-SJOBLOM, Margareta (2006). *L'écriture de J.M.G. Le Clézio : Des mots aux thèmes*. Paris : Honoré de Champion.
- MAGRI, Véronique. (1995). *Le Discours sur l'autre*. Paris : Honoré de Champion.
- MAUPASSANT, Guy (1977). *Une vie*. Paris : Presses-Pocket.
- MAUPASSANT, Guy (1983). *Fort comme la mort*. Paris : Albin Michel.
- MAUPASSANT, Guy (1993). *Notre cœur*. Paris : Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy (1999). *Pierre et Jean*. Paris : Albin Michel.
- MAUPASSANT, Guy (2002). *Mont-Oriol*. Paris : Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy (2006). *Bel-Ami*. Paris : Pocket.
- MAUPASSANT, Guy (2006). *Carnets de Voyage : Au soleil, Sur l'eau, La vie errante*. Paris : Editions Rive Droite.
- MAYNIAL, Édouard (1935). *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*. Paris : Mercure de France.
- MAYNIAL, Édouard (1935). *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*. Paris : Mercure de France.
- MICHEL, Mougnot (1992). *Pierre et Jean, Guy de Maupassant*. Paris : Parcours de lecture.
- QUESNEL, Alain (1999). *Les Romans de Maupassant*. Paris : PUF.

L'eau : inodore, incolore et insipide ? Un mensonge phraséologiquement inacceptable

Díaz Rodríguez, Cristian

Université de Strasbourg (LiLPa) – Universidad de La Laguna, cdiazrodriguez@unistra.fr

Resumen

El agua se presenta como un elemento altamente productivo para la formación de unidades fraseológicas. La no composicionalidad inherente a este tipo de unidades pone en cuestión la tríada definitoria : incolora, inodora e insípida. Un análisis detallado de las combinaciones eaux / marée + AdjChr, que tenga en cuenta la polisemia de los términos acuosos, nos permitirá organizar de forma más eficiente el cajón de sastrer lexicográfico recogido bajo la etiqueta « combinaciones frecuentes ».

Palabras clave : fraseología ; colocaciones ; locuciones ; compuestos colocacionales ; compuestos locucionales.

Résumé

L'eau s'avère être un élément hautement productif pour la création d'unités phraséologiques. La non-compositionnalité inhérente à ce type d'unités met en question la triade définitoire : incolore, inodore, insipide. Une analyse détaillée des combinaisons ayant la forme eaux / marée + AdjChr et qui reflètent la polysémie des termes aqueux nous permettra d'organiser de manière plus efficace le fourre-tout lexicographique des « combinaisons fréquentes ».

Mots-clés : phraséologie ; collocations ; locutions ; composés collocationnels ; composés locutionnels.

Abstract

The water is a highly productive element to create phraseological units. The defining triad : colourless, odourless, insipid is called in question by these units' inherent non compositionality. A deep analyse of the structures eaux / marée + AdjChr reflecting the aqueous' polysemy will let us organise in a more efficient way the lexicographic jumble of « frequent combinations ».

Keywords : phraseology ; collocations ; idioms ; collocational compounds ; idiomatic compounds.

Introduction

Nous avons appris à l'école que l'eau était un liquide inodore, incolore et insipide. Nous l'avons accepté parce que l'expérience empirique le confirmait et surtout parce que c'était le « prof » qui le disait. Cependant, cette affirmation, répétée sous forme de mantra, n'était qu'un infâme mensonge, clair comme l'eau de roche, du moins sous une perspective phraséologique.

L'eau douce, *l'eau salée* ou *l'eau-de-vie* ont bel et bien un goût particulier. De même, *l'eau de parfum*, *l'eau de toilette* ou *l'eau de Cologne* sont réputées pour leur fragrance. Quant à la couleur, le spectre chromatique teint les eaux de syntagmes qui vont des noms propres, e. g. *la mer Noire*, *le fleuve Jaune*, aux unités phraséologiques (=UP) dénomminatives, e. g. *le grand bleu – l'Atlantique –*, *la grande bleue – la Méditerranée*.

Dans cette communication, nous nous focaliserons sur l'étude des UP contenant simultanément une lexie chromatique et les substantifs *eau(x) / marée*, e. g. *eaux noires*, *eaux grises*, *marée noire*, *marée rouge*. Pour ce faire, nous extrairons toutes les cooccurrences présentes dans quatre dictionnaires monolingues possédant un moteur de recherche : *Le Petit Robert*, *Le Trésor de la Langue française informatisé*, *Le Littré* et *Le Larousse*.

Après avoir proposé une brève définition de ce que nous entendons par UP dans cette étude (§1), nous réfléchissons aux particularités de ces UP, situées entre les collocations, les locutions nominales et les noms composés. Elles servent à nommer un hyponyme de l'espèce indiquée par la base, mais, en même temps, détruisent l'un des sèmes inhérents à celle-ci : l'« *incolorité* » (§2). Nous finirons cette présentation par l'étude de cas dans lesquels convergent en une même UP un sens phraséologique traditionnel et un néologisme à haute idiomaticité (§3) – calque de l'espagnol –, e. g. *marea verde* (éducation), *marea granate* (« expatriés ») vs *marée verte*, *marée grenat*.

1. L'unité phraséologique : une définition turbulente

Selon l'approche fonctionnelle¹ de la phraséologie, à laquelle nous adhérons, une UP est une combinaison, d'au moins deux lexies, caractérisée par un certain degré de *figement*.

En termes structurels, le *figement* implique :

a. le blocage des propriétés transformationnelles :

(1) *Il n'a pas tant de choses à faire, mais il se noie dans un verre d'eau*

(2) **C'est dans l'eau de ce verre qu'il se noie*

(3) **L'énorme quantité de travail l'a noyé dans un verre d'eau*

b. l'inaltérabilité de l'ordre des constituants :

(4) *Le Sporting Strasbourg a sué sang et eau pour remporter cette victoire*

(5) **Le Sporting Strasbourg a sué eau et sang pour remporter cette victoire*

c. la restriction paradigmatique des constituants :

(6) *Chat échaudé craint l'eau froide*

(7) **Félin ébouillanté a peur de l'eau presque gelée*

¹ Pour l'approche statistique de la phraséologie, la simple haute fréquence de cooccurrence sert à définir les UP.

Néanmoins, les UP peuvent éventuellement manifester une certaine souplesse qui se traduit par des modifications au niveau morphosyntaxique – diminutifs, augmentatifs, intensificateurs, atténuateurs, troncations, ellipses, etc. – pouvant devenir ensuite des variations également conventionnalisées :

- (8) *Il n'a pas inventé l'eau tiède / l'eau chaude*
 (9) *Tant va la cruche à l'eau... (qu'à la fin elle se casse / se brise)*
 (10) *Au début, il était très exigeant, mais après il a mis (un peu d') de l'eau dans son vin*

Quant au contenu, le *sens phraséologique* s'inscrit dans le langage figuré conventionnalisé (Dobrovols'kij et Piirainen, 2005) et, par conséquent, il s'agit d'un sens idiomatique² dérivé de la réinterprétation du matériel linguistique préexistant³ :

- (11) *Avec plus de 20% de la population mondiale, mais seulement 7% des ressources en eau, la Chine a soif d'or bleu* → 'or bleu' = eau⁴ ≠ 'or' + 'bleu'

Cela n'implique pas que le sens de chaque composante subisse une réinterprétation sémantique individuelle. De fait, maintes UP n'ont subi qu'une réinterprétation partielle, e. g. *vivre d'amour et d'eau fraîche* → '[vivre] de façon insouciant'; voire aucune réinterprétation *se ressembler comme deux gouttes d'eau*.

Cependant, le caractère conventionnalisé opérant lors du processus de phraséologisation octroie toujours un enrichissement à l'ensemble qui garantit la survie de l'UP face à d'autres lexies simples quasi-synonymiques. Si nous reprenons l'exemple d'*or bleu*, nous pouvons constater qu'il représente une manière alternative – *dénomination secondaire* – pour dénoter l'*eau*, puisqu'il inclut, de surcroît, l'enrichissement « précieux parce qu'épuisable » :

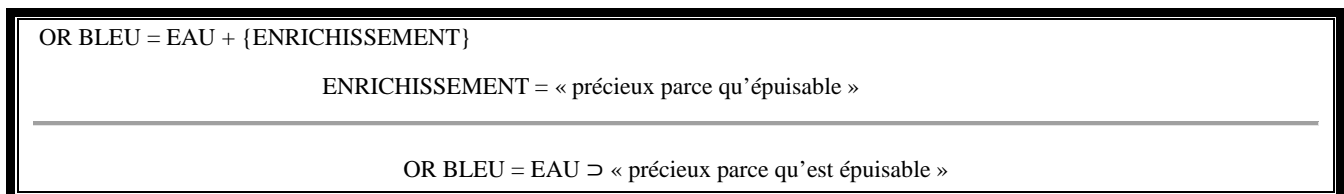


Fig. 1. Sens phraséologique enrichi de l'UP or bleu

L'enrichissement ne saurait pourtant se limiter au plan sémantique. Certaines UP présentent des enrichissements qui contraignent leur utilisation dans le discours vis-à-vis du registre, de l'implication du locuteur, des buts discursifs poursuivis ou encore des contraintes situationnelles (enrichissement pragmatique) :

- (12) *Compte là-dessus et bois de l'eau !*

À l'instar de L. Timofeeva (2012), nous considérons que le sens phraséologique est enrichi par l'incorporation

² À l'instar de J.-C. Anscombre, nous entendons l'idiomaticité comme « une relation conventionnelle entre deux ou plus de deux éléments de la langue [...]. Cette idiomaticité provient de traits culturels qui ont fini par se lexicaliser. » (2011 : 34).

³ D'après Baranov et Dobrovols'kij (1996 : 52, *apud* Timofeeva, 2012) moyennant la réinterprétation *R*, le sens 'A' d'une expression A devient le sens 'B'.

⁴ Créé sur le modèle d'*or noir* signifiant 'pétrole', l'*or bleu* peut également faire référence au gaz en tant que ressource épuisable.

d'inférences à différents niveaux de conventionnalisation. Ainsi, par exemple, même si *se brosser les dents* et *se brosser les cheveux* sont des syntagmes sémantiquement compositionnels, ils sont bel et bien des UP parce qu'ils déclenchent certaines inférences par défaut :

Tableau 1. Sens phraséologique enrichi des UP *se brosser les cheveux* et *se brosser les dents*

	Compositionnalité sémantique	Inférence
<i>Se brosser les cheveux</i>	[se] + [brosser] + [les cheveux]	+ Avec une brosse à cheveux + À sec (la présence de l'eau n'est pas exigée) + Aucun produit supplémentaire n'est exigé
<i>Se brosser les dents</i>	[se] + [brosser] + [les dents]	+ Avec une brosse à dents + La présence de l'eau est exigée + L'utilisation de dentifrice est présumée

L'eau, en tant qu'élément intégrant la réalité référentielle quotidienne des locuteurs, apparaît comme un terme enclin aux exercices de réinterprétation sur lesquels est fondée la phraséologisation de syntagmes. Aussi l'eau apparaît-elle comme élément composant de nombre d'exemples intégrant le continuum phraséologique :

Tableau 2. UP contenant la lexie eau(x)

Parémies	<i>Il n'est pire eau que l'eau qui dort, tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse, chat échaudé craint l'eau froide</i>
Locutions	<i>[être] comme l'eau et le feu, se noyer dans un verre d'eau, une tempête dans un verre d'eau, mettre de l'eau dans son vin, faire de l'eau, faire eau, [être] la goutte d'eau qui fait déborder le vase, [être] une goutte d'eau dans l'océan / la mer, passer de l'eau sous les ponts, apporter de l'eau au moulin, coup d'épée dans l'eau, ne pas avoir inventé l'eau tiède / chaude, être / rester le bec dans l'eau, jeter le bébé avec l'eau du bain, s'en aller en eau de boudin, vivre d'amour et d'eau fraîche, au fil de l'eau, pêcher en eau trouble, [être] comme poisson dans l'eau, tomber / être à l'eau, se jeter à l'eau, avoir la tête sous l'eau, aller à vau-l'eau, avoir de l'eau dans le gaz, à l'eau de rose</i>
Collocations	<i>prendre de l'eau, se ressembler comme deux gouttes d'eau, [marcher] au bord de l'eau, nager sous l'eau, jeter qqn à l'eau, flotter dans l'eau, mettre [un navire] à l'eau, roman à l'eau de rose, l'eau + [jaillir de, couler, courir, s'écouler, pénétrer dans, s'infiltrer dans, déborder, ruisseler, tourbillonner, bouillir, bouillonner, geler, se condenser, se faire rare, s'évaporer], s'imbiber d'eau, économiser de l'eau, gaspiller de l'eau, couper l'eau, etc.</i>
Pragmatèmes	<i>Compte là-dessus et bois de l'eau !</i>
Noms composés	<i>bouteille d'eau, cours d'eau, chute d'eau, flaque d'eau, couleuvre d'eau, araignée d'eau, lentille d'eau, goutte d'eau, eau-de-vie, eau-forte, eaux-vannes⁵, eau de Seltz, eau de Javel, eau oxygénée, eau régale, eaux-mères, eau de Cologne, eau de parfum, eau de toilette, eau de rose, eau de lavande, eau de fleurs, eau de pluie, eau du robinet, eau de mer, eau de surface, eau de roche, eaux de ruissellement, eau de fleuve, eau de la fontaine, eau du lac, eau du ruisseau, eau de source</i>

Cependant, il y a tout un groupe de combinaisons qui sillonnent l'immensité de l'océan phraséologique, qui nagent entre au moins deux eaux, d'ailleurs très turbulentes. Nous parlons des combinaisons qui prennent la forme *eau + Adj*, dans lesquelles l'adjectif apporte des informations concernant, entre autres, sa température – *eau chaude, eau glacée* –, sa couleur – *eau bleue, eau jaune* –, sa limpidité – *eau boueuse, eau limpide* –, son mouvement – *eau calme, eau rapide* –,

⁵ Nous sommes conscients que la nature phraséologique des composés suscite le débat, surtout si nous avons affaire à des syntagmes synthétiques, e. g. *presqu'île, eaux-vannes, hydrophobe*. À notre avis, seul les composés complètement soudés, e. g. *hydrophobe*, sont exclus de la phraséologie, car ils sont *déphaséologisés* (García-Page, 2012), même s'ils ont subi une réinterprétation : *Jean ne s'approche pas de la piscine, on dirait un hydrophobe* vs *La cire est un matériel hydrophobe, c'est-à-dire elle n'est pas dissoluble dans l'eau*.

sa saveur – *eau salée, eau amère* –, ou encore sa provenance – *eaux fluviales, eaux souterraines* – :

Eau(x) {thermale, baptismale, bénite, lustrale, sacrée, sanctifiée, salée, courante, gazéifiée, minérale, pétillante, plate, bouillante, bouillie, brûlante, bouillonnante, chaude, tiède, fraîche, froide, glacée, calcaire, dure, contaminée, empoisonnée, impropre à la consommation, non potable, polluée, insipide, claire, propre, pure, purifiée, buvable, potable, propre à la consommation, salubre, cristalline, diaphane, limpide, translucide, transparente, douce, marine, océanique, vive, profonde, souterraine, superficielle, sombre, assoupie, calme, dormante, immobile, lisse, paisible, stagnante, tranquille, agitée, capricieuse, dangereuse, déchaînée, houleuse, tourmentée, tumultueuse, turbulente, boueuse, bourbeuse, limoneuse, sableuse, ferrugineuse, soufrée, sulfureuse, laiteuse, trouble, sale, souillée, gluante, grasse, huileuse, saumâtre, croupie, distillée, gazeuse, qui pique, plate, lourde, littorales, territoriales, fluviales, usagées, usées, de ruissellement, pluviales, résiduares}

La totalité des dictionnaires consultés incluent un important répertoire de ces combinaisons sans qu’il existe pourtant un critère servant à distinguer le type d’UP auquel nous avons affaire. De fait, en se retranchant derrière l’imprécision du terme « combinaisons fréquentes », les ouvrages lexicographiques font l’amalgame des *locutions, collocations, noms composés* et même de combinaisons qui font plutôt partie de la syntaxe libre (cf. section SYNT du *TLFi*). Certes, pour la plupart des cas, la composante *eau* a subi une réinterprétation qui entraîne le non-respect d’au moins un des traits définitoires, ce qui les situe dans la sphère phraséologique, mais il est évident qu’il faut établir un filtrage à l’intérieur. Dans ce travail, nous n’étudierons que les syntagmes ayant la forme : *eau* + *AdjChr* (=adjectif chromatique).

2. Des eaux bigarrées : une exception qui devient la norme

L’eau est liée à la couleur, au moins d’un point de vue conventionnel. Comme le signale M. Pastoureau (1992), grâce aux couleurs situées sur les robinets, tout le monde peut identifier sans trop de peine dans quel sens il faut tourner la poignée du robinet afin de calibrer la température de l’eau : bleu – eau froide, rouge – eau chaude. En Alsace, comme d’ailleurs dans d’autres régions, la couleur rouge des bouteilles d’eau n’a rien à voir avec la température mais avec le type d’eau. Aussi une Carola rouge contiendra-t-elle de l’eau pétillante, alors que si l’on veut de l’eau plate, il faudra acheter une bouteille de Carola bleue, la verte étant réservée à l’eau finement pétillante⁶. Les couleurs des drapeaux qui président les côtes constituent un autre exemple des relations conventionnelles existant entre les couleurs et l’eau, en l’occurrence l’état de la mer : rouge – baignade interdite, orange – baignade dangereuse mais surveillée, vert – baignade surveillée et absence de danger, bleu – limite de zone surveillée. Cependant, dans tous ces exemples, la relation eau–couleur n’est que tangentielle puisque c’est toujours un référent autre que le liquide lui-même qui est caractérisé par le sème chromatique.

Au plan linguistique, l’eau peut être qualifiée moyennant une couleur⁷ et ce, malgré son trait définitoire d’*incolorité*. Dans le cadre de la syntaxe libre, cela se produit si la coloration de l’eau reflète une réalité ontologique produite soit par l’action d’une couleur-pigment ou d’une teinture en contact avec le liquide aqueux (13-15), soit par une perception d’une couleur lumière (16-18) :

- (13) *L’eau de l’étang est de plus en plus verte*
- (14) *Il faudrait changer l’eau du seau, elle est trop noire*
- (15) *L’eau qui sortait de la machine à laver était rouge, je crains que mes chemises blanches ne soient teintées*
- (16) *J’aimerais bien être à Cuba avec ses plages de sable blanc et ses eaux turquoise*
- (17) *Le bateau s’est noyé dans les eaux bleues de l’océan profond*
- (18) *Les eaux noires des fleuves du bassin amazonien, dont le Rio Negro, sont acides et contiennent moins*

⁶ Cf. Eichenlaub (2011).

⁷ Cette relation est bidirectionnelle, car certains noms de couleurs sont également construits à partir de référents hydriques, e. g. *bleu marine, vert d’eau, le bleu / vert aigue-marine* (même si l’aigue-marine couleur fait référence à un minéral, ce dernier prend son nom de la couleur des eaux turquoise pâles).

de nutritifs

Cette coloration empirique⁸ est à la base de maintes hydronymes et cela indépendamment du type de dénomination qu'ils reçoivent : primaire – *mer Blanche, mer Noire, mer Jaune, mer Rouge, le fleuve Jaune, le fleuve Bleu, le fleuve Río Negro, le lac Noir, le lac Blanc, le lac Vert, le lac Jaune, le lac Violet* – ou secondaire – *la grande bleue* (la Méditerranée), *le grand bleu* (l'Atlantique).

A priori, nous pourrions penser que le non-respect de ce trait définitoire pourrait bien être la conséquence d'un processus de réinterprétation subi par la lexie *eau*. Néanmoins, nous avons affaire ici à un terme polysémique, car la triade *incolore, inodore et insipide* ne définit que l'*eau pure et distillée*. Autrement dit, ces caractéristiques ne sont pas définitoires du terme super-ordonné *eau*, mais d'un type particulier et hyponymique qui, de par son importance, est parvenu à s'imposer comme prototype. Ce n'est pas sans raison que cette définition est présentée comme première acception dans tous les dictionnaires consultés :

Liquide incolore, inodore, transparent et insipide lorsqu'il est pur (H₂O) (*Petit Robert*)

Liquide incolore, inodore et sans saveur à l'état pur, formé par combinaison d'hydrogène et d'oxygène, de formule chimique H₂O ; un des quatre éléments de la physique ancienne. (*TLFi*)

Corps liquide à la température et à la pression ordinaires, incolore, inodore, insipide, dont les molécules sont composées d'un atome d'oxygène et de deux atomes d'hydrogène. (*Larousse*)

Substance liquide, transparente, sans saveur ni odeur, réfractant la lumière et susceptible de dissoudre un grand nombre de corps. (*Litttré*)

Même si cette nouvelle définition d'*eau* nous éloigne de la réinterprétation et, par conséquent, du domaine phraséologique, l'*AdjChr* qui co-apparaît nous y reconduit puisque, dans tous les cas, il va apporter des informations autres que la couleur. En d'autres termes, l'*AdjChr* a été réinterprété.

Tableau 3. Signifiés des UP ayant la structure eau(x) + AdjChr

<i>Eau blanche</i>	1. Liqueur blanchâtre et astringent formé d'un mélange d'eau et d'extrait de Saturne (sous-acétate de plomb liquide). 2. [Eau] dans laquelle on a jeté de la farine ou du son pour la faire boire aux animaux domestiques, notamment aux chevaux.
<i>Eau rougie</i>	[Eau] mêlée d'une légère quantité de vin rouge
<i>Eau jaune</i>	Pastis préparé
<i>Eau céleste</i>	Liquide bleu obtenu en versant de l'ammoniaque liquide dans de l'eau distillée tenant en dissolution du sulfate de cuivre.
<i>Eaux noires</i>	[Eaux] usées provenant des toilettes et devant subir des traitements plus intensifs que les eaux grises
<i>Eaux grises</i>	[Eaux] résiduaire savonneuses, provenant de douches, eau de vaisselle et lessive
<i>Eaux blanches</i>	1. [Eaux] polluées, notamment dans l'industrie des papeteries. 2. [Eaux] de lavage des laiteries et des salles de traite, contenant les différents détergents utilisés ainsi que des résidus de lait

⁸ Il se peut que les *AdjChr* associés aux *eaux* ne correspondent pas exactement à des notions chromatiques, mais à d'autres acceptions liées à ces couleurs. Ainsi, par exemple, l'*AdjChr noir* pourrait faire référence à des épisodes funestes ayant eu lieu dans ces eaux, e. g. *le fleuve Mavroneri (Eaux Noires)* qui, malgré sa clarté et sa pureté, est censé être le fleuve Styx et peut, par conséquent, mener à la mort si l'on en boit. Autrement dit, au lieu de manifester le sème chromatique, l'adjectif *noir* signifiera plutôt « dangereux ».

Le problème surgit au moment du filtrage de ces *eaux* visant à les classer dans le compartiment phraséologique correspondant. Trois cas de figure sont à distinguer :

- *Locution nominale* : Les composantes de l'UP, après la réinterprétation, adoptent un sens unitaire. Par conséquent, la réinterprétation partielle du syntagme n'est pas possible. C'est pourquoi, tous les syntagmes dont le signifié équivaut à *eau* + 'X', e. g. *eaux noires* : *eaux* + [X= 'usées provenant des toilettes'] seront exclus. En revanche, une combinaison telle que *marée noire*, entendue comme 'phénomène regrettable s'étendant inexorablement' est bel et bien une locution nominale (cf. §3).

(19) *Élections en France : marée noire, le FN en tête dans six régions*

- *Collocation* : Le sens global de la combinaison n'est pas unitaire, mais compositionnel, i. e. 'base' + 'collocatif'. Éventuellement, le sens du collocatif peut être le résultat d'une réinterprétation, mais il doit être entendu comme un cas de polysémie conditionnée par la présence de la base. Les composantes de l'UP entretiennent une relation argument-prédicat (Tutin, 2013). Cela implique que la combinaison ne pourra pas servir à nommer un hyponyme de la base mais à la spécifier ou à la qualifier. En l'occurrence, l'*AdjChr* apporte un sens spécifique qui peut être expliqué par une *fonction lexicale non standard* (cf. Mel'čuk, 2013), e. g. *eau rougie* = 'eau' + 'mêlée d'une légère quantité de vin rouge' ; *eau blanche* = 'eau' + 'dans laquelle on a jeté de la farine ou du son'.
- *Nom composé* : Les *noms composés* servent à désigner une réalité référentielle concrète en établissant une délimitation qui la transforme en une classe distinguable vis-à-vis des autres. Par conséquent, les *noms composés* dénomment, identifient et classent en même temps. Comme dans le cas des syntagmes, nous pouvons distinguer deux types de noms composés syntagmatiques phraséologiques :
 - *Composé locutionnel* : Les composantes de ces noms composés ont été réinterprétées globalement et le résultat est un sens unitaire, ce qui les assimile aux locutions. Nous considérons, à l'instar de M. García-Page, que la frontière moins instable entre locutions et noms composés se trouve au plan sémantique :

Les composés dénotent des classes dans la mesure où ils permettent de classer les entités qu'ils nomment alors que les locutions prêtent des propriétés aux référents auxquels elles s'appliquent [...] ; [la] fonction primordiale [d'une locution] est de dénoter des qualités ou des propriétés pouvant s'appliquer à un nombre de réalités vastes et hétérogènes [...] (2012 :102).

Nous pourrions considérer comme des *composés locutionnels* les combinaisons *eau blanche*, *eau céleste* et *eau jaune*, appellations populaires (dénominations secondaires) surgies face à des termes plus techniques. Même si la composante *eau* fait partie de la composition du produit, elle ne saurait pas s'y réduire. Linguistiquement, cela équivaudrait à dire que l'*eau* est intégrée dans les combinaisons, non pas comme élément compositionnel (le sens reste toujours unitaire) mais comme un sème.

(20) *Je bois du pastis pour protéger la couche d'eau jaune*

- *Composé collocationnel* : Du fait de leur statut de noms composés, ce type sert également à dénoter une classe d'entités. Cependant, il ne se produit pas une réinterprétation globale des composantes. Au contraire, la base⁹ du *composé collocationnel*, sera toujours compositionnelle et servira à indiquer l'hypéronyme dont le composé indique l'hyponyme, e. g. *eau douce est une classe d'eau*. Comme nous pouvons le constater, si la relation établie entre la base et le composé suit la forme argument-prédicat, nous parlerons de *collocation*. Si, *a contrario*, la relation est hypéronyme – trait distinguant un hyponyme, nous parlerons de *composé collocationnel*.

La distinction *locution nominale vs composé locutionnel* est plutôt satisfaisante, en revanche, la frontière entre *collocation* et *composé collocationnel* s'avère plutôt floue. De fait, la résolution de ce dilemme se réduit à la déjà traditionnelle

⁹ Par similitude avec les collocations syntagmatiques, nous appellerons *base* (nom tête) et *collocatif* les deux termes faisant partie du nom composé.

dichotomie *adjectifs qualificatifs vs adjectifs classifieurs* (cf. Girardin, 2005), de sorte que le collocatif des collocations fonctionnerait comme un adjectif qualificatif alors que celui des composés collocationnels fonctionnerait comme un adjectif classifieur.

Parmi les adjectifs non prédicatifs, certains établissent une classification du nom-tête tout en inscrivant celui-ci dans un paradigme, tel est le cas de *vin rouge, vin blanc, vin rosé*, pour reprendre l'exemple le plus rebattu. Ces adjectifs cumulent des propriétés classifiantes et paradigmatiques, tout en s'individualisant des unités qui sont traditionnellement ainsi dénommées (Girardin, 2005 : 59).

Gross définit les *adjectifs classifieurs* comme ceux qui « permettent de désigner un élément dans une série » (2001 *apud* Girardin, 2005 : 61). De son côté, Ch. Girardin indique que l'adjectif classifieur est souvent un adjectif primaire qui, en outre, ne constitue pas une caractéristique inhérente du mot tête, mais qui pourtant l'inscrit dans une sous-classification. Nous pouvons constater que les *AdjChr*, sous certaines circonstances, peuvent remplir ces conditions, e. g. *vin blanc, vin rouge, vin rosé*.

Cependant, l'*AdjChr* qui accompagne la lexie *eaux – eaux blanches, eaux noires, eaux grises* – est dépourvu de sème chromatique¹⁰ et, par conséquent, ces caractéristiques doivent être nuancées. Comment devons-nous classer l'*AdjChr noir* dans *eaux noires* et *marée noire* ? S'agit-il d'une classe d'*eau* ou simplement d'une qualification de l'*eau* ? Cette délimitation n'est pas simple, d'autant plus qu'en dehors de la combinaison, les *adjectifs classifieurs* peuvent fonctionner comme des *adjectifs prédicatifs*. Ainsi, S. Whittaker (2002 : 99) note que « La plupart des adjectifs ont un statut mixte : ils sont tantôt classifiants, tantôt qualifiants ».

(21) *On m'a dit d'apporter du vin blanc et j'ai acheté un pinot gris d'Alsace.*

(22) *J'ai vu sa nouvelle voiture blanche*

Ch. Girardin, de son côté, préconise l'utilisation d'une série de critères afin de identifier un *adjectif classifieur*. Nous les comparerons à chaque fois avec la collocation *café noir* :

a. postposition – spécifie une espèce à l'intérieur d'un genre :

(23) *Les eaux noires / *noires eaux ne sont pas utilisées pour arroser*

(24) *Je n'ai pris qu'un café noir / *noir café*

b. impossibilité de fonctionnement comme attribut sans qu'il y ait de changement de sens :

(25) *#Les eaux d'arrosage ne sont pas noires → Les eaux d'arrosage sont des eaux noires*

(26) *#Le café que je bois est noir → *Le café que je bois, c'est du café noir*

c. blocage de toute graduabilité :

(27) *#Les eaux qu'on réutilise sont très noires*

(28) *#Le café que je bois est très noir*

d. effacement fréquent du nom-tête propre du domaine de la terminologie :

(29) *Pour l'arrosage, à Strasbourg on réutilise les eaux noires et à Schiltigheim les grises*

(30) **Je vais prendre un café au lait et mon collègue un noir*

Eu égard aux exemples, nous pouvons conclure que les différences apparues entre *collocations* et *composés collocationnels* sont liées au fonctionnement du collocatif. Dans le cas des collocations, il prédique une qualité particulière de la base – extensible éventuellement aux hyponymes subordonnés – sans établir des sous-classes à l'intérieur.

¹⁰ Le même cas est observable dans les UP *vin gris, vin bleu, vin vert*.

(31) *Tous les matins, je bois un café [décaféiné, arabica, robusta, Kopi Luwak, *noir]_{hyponymes de café}*

(32) *Tous les matins, je bois un café [décaféiné, arabica, robusta, Kopi Luwak]_{hyponymes de café noir}*

Le collocatifs des noms composés collocationnels, en revanche, ne prédisent pas de caractéristiques d'une base générale, mais ils sélectionnent l'une des sous-classes paradigmatiques de la série dont la base est l'hypéronyme.

(33) *Dans cette centrale, on réutilise les eaux [salées, douces, non potables, noires, blanches, grises]_{hyponymes d'eaux}*

(34) *Dans cette centrale, on réutilise les eaux [salées, douces, non potables]_{hyponymes d'eaux} *noires / *grises / *blanches*

Aussi pouvons-nous affirmer que les UP *eaux noires*, *eaux grises*, *eaux blanches* constituent une série paradigmatique et classifiante et, par conséquent, nous avons affaire à des *composés collocationnels*.

3. Contre vent et marée

Comme nous l'avons vu, la relation entretenue entre le *nom tête* et l'*adjectif classifieur* (base et *collocatif* des *composés collocationnels*) pourrait être assimilée au binôme *genre-espèce* (cf. *nomenclature linnéenne*) puisque :

Le nom tête nomme les propriétés générales communes à un ensemble d'individus, l'*adjectif classifieur* ajoute les propriétés spécifiques. [...] L'ensemble formé par le nom et l'*adjectif classifieur* ajoute des caractéristiques (celle de l'espèce) aux caractéristiques apportées par le nom seul (le genre), l'espèce est bien ici ce qui est rangé sous le nom (Girardin, 2005 : 68).

Si nous analysons la série de *composés collocationnels* *marée noire*, *marée verte*, *marée rouge*, nous pourrions constater que, l'*AdjChr*, outre le sème chromatique, ajoute des particularités spécifiques qui définissent chacune des espèces incluses dans le « genre » *marée*.

Tableau 4. Signifiés des UP ayant la structure marée + AdjChr

Marée noire	Écoulement en zone côtière d'une vaste nappe d'hydrocarbures.
Marée verte	Important dépôt d'algues vertes nitrophiles sur les plages
Marée rouge	Type d'efflorescence algale ayant pour origine une prolifération de la concentration de dinoflagellés dans une étendue d'eau quelconque.

Or, force est de constater qu'*a priori* le nom tête *marée* n'apporte aucune caractéristique définissant un *genre*, d'autant plus que *marée*, en tant que 'nappe formée sur les eaux / plages', n'existe pas à l'état isolé¹¹. À notre avis, il est fort possible que l'expression *marée noire*, inventée à l'occasion naufrage du Torrey Canyon¹², soit incorporée tout d'abord comme un *composé locutionnel*, à savoir avec un sens unitaire. Néanmoins, vu l'existence de phénomènes qui, d'un point de vue empirique ressemblaient aux nappes d'hydrocarbure, par analogie, on a anéanti l'unité sémantique de l'UP et on a fini par associer l'*AdjChr* métonymiquement au sens 'provoqué par l'effet des hydrocarbures', la notion de 'nappe aquatique' restant attribué à *marée*. Aussi, les nouveaux termes *marée rouge* et *marée verte* ont ouvert le paradigme des *marées* 'nappes / couches aquatiques' en faisant de ces termes des *noms composés collocationnels*.

Cela dit, il nous semble plus logique d'affirmer que la classification opérée par les *adjectifs classifieurs* ne s'établirait pas

¹¹ En anglais, par exemple, alors qu'une *marée noire* est un *oil spill* (= renversement/ flaque de fuel), les *marées rouges* ou *vertes* sont des *red tides* / *green tides* (= marée rouge, marée verte).

¹² https://fr.wikipedia.org/wiki/Torrey_Canyon [consulté le 15 avril 2016]. Le terme *marée noire* est déjà attesté en 1891 mais son signifié était 'pas de lune'.

sur l'axe vertical espèce-genre (une *marée noire* n'est pas un type de *marée*), mais plutôt sur l'axe horizontal organisant les co-hyponymes (la *marée noire* est semblable à la *marée verte*, mais avec des particularités). Cela nous évite de faire de faux amalgames entre termes dont les noms tête signifient des choses différentes¹³. Ainsi, par exemple, malgré le fait de partager une structure identique, nous devons faire une distinction entre la série *marée*₁ (= 'nappe aquatique'), e. g. *marée verte*, *marée noire*, *marée rouge* et la série néologique créée à l'occasion des mouvements revendicatifs espagnols où le mot *marée*₂ prend le sens de 'flot irrésistible que forme une masse de personnes qui se déplacent' (TLFi) :

À Madrid, cinq cortèges conflueront aux portes des Cortes : **la marée verte** pour la défense de l'éducation universelle et gratuite, **la marée blanche** contre la privatisation du système de santé, **la marée violette** pour le respect des droits des femmes, **la marée bleue** contre la privatisation de la gestion de l'eau de la capitale, **la marée noire** composée des fonctionnaires, boucs-émissaires des politiques d'austérité.¹⁴

Bien que l'*AdjChr* qui accompagne la lexie *marée* dans cette deuxième série ait eu une justification métonymique à l'origine (la couleur des t-shirts des manifestants), de nos jours, la couleur n'est qu'une sorte de vestige d'une conventionnalisation idiosyncrasique. De fait, ces *noms composés collocationnels* sont devenus des appellations utilisées pour parler de l'ensemble d'actions organisées au sein d'un collectif travaillant en faveur des objectifs incarnés par les différentes couleurs. Cela implique la reconnaissance d'une nouvelle resémantisation du terme *marée* qui passe d'un 'cortège' à un 'ensemble d'actions de mobilisation en faveur de certains objectifs'.

Conclusion

Nous avons pu constater que l'*eau* est un élément « vital » comme générateur de nouvelles UP. Le registre lexicographique de cette diversité, parfois héritier de certaines traditions assumées de manière dogmatique, peut pourtant s'avérer peu nette, voire trouble. Nous avons voulu mettre en évidence la nécessité d'appliquer un filtre un filtrage permettant de distinguer, malgré la perméabilité inhérente à ces unités, les sous-classes phraséologiques, étant donné que, sans doute, il devrait entraîner des répercussions au niveau de l'organisation de la microstructure des dictionnaires.

Tableau 5. Cadre récapitulatif

	Sens global	Finalité dénotative	Exemples
Locutions nominale	Unitaire	Qualifiante	<i>Marée noire</i> (2)
Collocations	Compositionnel	Qualifiante	<i>Eau rougie</i> <i>Eau blanche</i> (2)
Locutionnels	Unitaire	Classifiante	<i>Eau blanche</i> (1) <i>Eau céleste</i> <i>Eau jaune</i>
Noms composés			<i>Eaux {noires, blanches, grises}</i> <i>Marée {noire (1), verte, rouge}</i> <i>Marée {verte, grenat, bleue, blanche, noire, violette}</i>
Collocationnels	Compositionnel	Classifiante	

¹³ Cf. en espagnol *oso* {negro, pardo, blanco, polar, grizzli} vs *oso hormiguero*.

¹⁴ Il faudrait ajouter également la *marée grenat* des jeunes « exilés ». Source : <http://www.humanite.fr/espagne-maree-citoyenne-contre-la-crise> [consulté le 15 avril 2016].

Un recensement exhaustif des sens des termes composant les UP, reflétant leur richesse polysémique, permettra d'organiser de manière efficace ce fourre-tout qui regroupe les « combinaisons fréquentes ».

Références bibliographiques

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2011). « Figement, idiomaticité et matrices lexicales » dans Anscombe, Jean-Claude et Mejri, Salah (éds.) *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris : Honoré Champion.
- DOBROVOL'SKIJ, Dimitrij et PIIRAINEN, Elisabeth (2005). *Figurative Language : CrossCultural and Cross-Linguistic Perspectives*. Amsterdam : Elsevier.
- EICHENLAUB, Jean-Luc (2011). « Bleu, verte, rouge. Note sur les eaux d'Alsace en bouteille (vers 1990-2010) » *Revue d'Alsace*, n°137 : *Boissons en Alsace de l'Antiquité à nos jours*, p. 285-290.
- GIRARDIN, Charlotte (2005). « Les classifieurs : une sous-classe d'adjectifs non prédicatifs ». *Cahiers de Lexicologie* n° 86, p. 59-70.
- IÑESTA MENA, Eva María et PAMIES BERTRÁN, Antonio (2002). *Fraseología y metáfora : aspectos tipológicos y cognitivos*. Granada : Granada Lingvistica.
- LE FUR, Dominique et FREUND, YAËL (éds.) (2007). *Dictionnaire des combinaisons de mots : les synonymes en contexte*, Collection Les Usuels, Paris : Dictionnaires Le Robert.
- LEGALLOIS, Dominique et TUTIN, Agnès (éds.) (2013). *Vers une extension du domaine de la phraséologie*. *Langages* I/2013 (n° 189).
- MEL'CUK, Igor (2013). « Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... ». *Cahiers de Lexicologie* n° 102, p. 129-149.
- PASTOUREAU, Michel (1992). *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. Paris : Bonneton.
- TIMOFEEVA, Larissa (2012). *El significado fraseológico. En torno a un modelo explicativo y aplicado*. Madrid : Liceus.
- TUTIN, Agnès (2013). « Les collocations lexicales : une relation essentiellement binaire définie par la relation prédicat-argument » dans Legallois et Dominique, Tutin, Agnès (éds.) *Vers une extension du domaine de la phraséologie*. *Langages* I/2013 (n° 189), p. 47-63.
- WHITTAKER, Sunniva (2002). *La notion de gradation : Applications aux adjectifs*. Bern, Berlin, Bruxelles : Peter Lang.

Metaforizaciones conceptuales del agua en español, francés y rumano

Duță, Oana-Adriana

Universidad de Craiova, oana.duta@yahoo.com

Resumen

*Las metáforas lingüísticas representan uno de los principales métodos de creatividad en la lengua. La lingüística cognitiva ha sido la que ha vinculado las metáforas con el pensamiento humano, trasladándolas, de esta forma, a la realidad cotidiana, y haciendo que, a partir de este momento, el término deje de ser visto solamente como perteneciente a la jerga especializada. Así pues, Lakoff y Johnson en su obra *Metaphors We Live By* (1980) señalan que la formación de metáforas no es únicamente una función adicional del lenguaje, sino que forma parte integrante del funcionamiento de una lengua. Ellos sugieren que esto ocurre porque nuestros procesos mentales, o sea nuestra forma de razonar, de conceptualizar las cosas, tienen un profundo carácter metafórico. Partiendo de esta idea, nuestro artículo se propone demostrar que en las tres lenguas romances a las cuales haremos referencia, el español, el francés y el rumano, las configuraciones metafóricas del agua son en gran medida idénticas. Por un lado, podemos hablar de la metáfora ontológica del AGUA COMO PROCESO MENTAL – lo cual queda patente en estructuras como fluidez de las ideas en castellano y fluidité des idées en francés. Por otro lado, podemos hallarnos ante la metáfora de orientación de la profundidad, donde el agua es vista como conocimiento: español, conocimientos profundos; francés, connaissances profondes; español, sumergirse en una lengua; francés, plonger dans une langue. Además, encontramos sintagmas de la terminología especializada: español flujo de caja, francés flux de trésorerie, cuyo mecanismo de lexicalización se ha reproducido de la lengua inglesa, trasladando a la vez la conceptualización metafórica.*

Palabras clave: metáfora conceptual; semántica cognitiva; construcción metafórica.

Résumé

*Les métaphores linguistiques sont l'une des principales méthodes de créativité dans une langue. La linguistique cognitive a associé les métaphores avec la pensée humaine, en les incluant ainsi dans la réalité de tous les jours. Conséquemment, ce concept n'a plus été envisagé comme appartenant à un jargon spécialisé. Comme le soulignent Lakoff et Johnson dans leur livre *Metaphors We Live By* (1980), la formation des métaphores est non seulement une fonction supplémentaire de la langue, mais elle fait partie intégrante du fonctionnement de celle-ci car nos processus mentaux, à savoir notre façon de penser, de conceptualiser les choses, ont un profond caractère métaphorique. Le présent article part de ces prémisses théoriques et vise à démontrer que les configurations métaphoriques de l'eau sont en grande partie identiques dans trois langues romanes, à savoir en espagnol, en français et en roumain. En effet, la métaphore ontologique de l'eau y apparaît de manière explicite comme un processus mental (espagnol, fluidez de las ideas; français, fluidité des idées). De plus, dans les trois langues en question, l'eau est associée à la connaissance dans des métaphores d'orientation de la profondeur (espagnol, conocimientos profundos; français, connaissances profondes, espagnol, sumergirse en una lengua; français, plonger dans une langue). Finalement, il y a, dans ces trois langues, des expressions de la terminologie spécialisée (espagnol, flujo de caja; français, flux de trésorerie) pour lesquelles le mécanisme propre à la conceptualisation métaphorique est repris de l'anglais en même temps que le mécanisme de lexicalisation.*

Mots-clés: métaphore conceptuelle; sémantique cognitive; construction métaphorique.

Abstract

Linguistic metaphors are one of the main methods of exercising creativity in language. Cognitive linguistics has connected metaphors to human thinking, thus bringing them to everyday reality and determining that,

as of that moment, the term was no longer seen as belonging to specialised jargon. Thus, Lakoff and Johnson, in their work *Metaphors We Live By* (1980) show that metaphor formation is not just an additional function of language, but an integral part in the functioning of a language. They suggest that this happens because our mental processes, i.e. our form of thinking, of conceptualising things, are deeply metaphorical. Starting from this idea, our article aims at showing that, in the three Romance languages we shall refer to, i.e. Spanish, French and Romanian, the metaphorical configurations of water are largely identical. On the one hand, we can talk of the ontological metaphor of WATER AS A MENTAL PROCESS – obvious in structures such as Spanish, *fluidez de las ideas*; French, *fluidité des idées*. On the other hand, we can find the orientational metaphor of depth, where water is seen as knowledge: Spanish, *conocimientos profundos*; French, *connaissances profondes*; Spanish, *sumergirse en una lengua*; French, *plonger dans une langue*. Last but not least, we find phrases of specialised terminology, e.g. Spanish, *flujo de caja*; French, *flux de trésorerie*, whose mechanism of lexicalisation has been reproduced from English, with the metaphoric conceptualisation being transferred along.

Keywords: *conceptual metaphor; cognitive semantics; metaphoric construction*

Introducción

Las metáforas lingüísticas representan uno de los principales métodos de creatividad en la lengua. La lingüística cognitiva ha sido la que ha vinculado las metáforas con el pensamiento humano, trasladándolas, de esta forma, a la realidad cotidiana, y haciendo que, a partir de este momento, el término deje de ser visto solamente como un elemento de la jerga especializada. Así pues, Lakoff y Johnson en su obra *Metaphors We Live By* (1980) señalan que la formación de metáforas no es únicamente una función adicional del lenguaje, sino que forma parte integrante del funcionamiento de una lengua. Ellos sugieren que esto se debe al hecho de que nuestros procesos mentales, o sea nuestra forma de razonar, de conceptualizar las cosas, tienen un profundo carácter metafórico. Además, Goalty (1997, *apud* Rasekh & Ghafel, 2001: 212) apunta que «a language or any form of language without metaphorical traits is non-existent». La teoría contemporánea de la metáfora sostiene que la misma está localizada no en el lenguaje, sino en el pensamiento, en nuestra forma de conceptualizar un área mental a través de otro campo. Los conceptos abstractos cotidianos como el tiempo, los estados de ánimo, diversos cambios, causas y propósitos se pueden caracterizar en términos metafóricos. De hecho, el estudio de las metáforas literarias es una extensión del estudio de la metáfora cotidiana. Esta última se caracteriza por un sistema enorme de miles de conceptualizaciones. Desde esta perspectiva, como proponía Lakoff:

The word «metaphor» [...] has come to mean «a cross-domain mapping in the conceptual system». The term «metaphorical expression» refers to a linguistic expression (a word, a phrase, or sentence) that is the surface realization of such a cross-domain mapping (this is what the word «metaphor» referred to in the old theory) (1993: 203).

Dos parámetros principales que nos interesan a la hora de hablar de metáforas conceptuales son el *campo fuente* y el *campo meta*. Según afirmaban Lakoff y Turner (1989: 135), «metaphors allow us to understand one domain of experience in terms of another. To serve this function, there must be some grounding, some concepts that are not completely understood via metaphor to serve as source domains». El campo fuente es el campo con el cual se realiza la comparación, es concreto y se basa en la experiencia sensorial, como, por ejemplo, el campo de los viajes, de los edificios, de las guerras, de las plantas, etc., mientras que el campo meta es el concepto descrito y es abstracto, tal como la vida, los argumentos o las discusiones, el amor, las ideas, etc.

1. Propuesta de investigación

Basándonos en estos conceptos, nos hemos propuesto demostrar, en el presente artículo, que en las tres lenguas romances a las cuales haremos referencia, el español, el francés y el rumano, las configuraciones metafóricas del agua son en gran medida idénticas. Hemos tomado la lengua española como lengua de partida, lo cual nos ha servido para seleccionar las

palabras que forman parte del campo semántico de *agua*. Para estos fines hemos recurrido al *Diccionario ideológico de la lengua española* (Casares, 1997), del cual hemos seleccionado los términos castellanos, y después a varios diccionarios bilingües (ver referencias) para establecer las correspondencias interlingüísticas. Lo que nos ha interesado básicamente ha sido establecer si para una determinada estructura metafórica identificada en español se puede encontrar, tanto en francés como en rumano, una estructura metafórica idéntica, es decir basada en el mismo mecanismo de conceptualización. Hemos seguido, por lo tanto, las convergencias de lexicalización de las conceptualizaciones metafóricas entre las tres lenguas y para proporcionar contextos hemos recurrido a un corpus periodístico. El corpus periodístico incluye artículos de prensa disponibles en el archivo en línea de los periódicos *El País*, *Le Monde* y *Adevărul*. Cuando no hemos encontrado en el corpus contextos relevantes para las categorías de metáforas identificadas, también se ha recurrido a otros documentos disponibles en línea, como se verá en los correspondientes apartados.

Queremos hacer patente desde el principio que nos han interesado las estructuras cuyo campo fuente es el agua y el campo meta está representado por otros elementos, no al revés. Por ejemplo, en una oración como *El agua corre* encontramos una personificación, que es de hecho originalmente un uso metafórico, pero estos casos no serán tratados en el presente estudio.

A continuación presentaremos las categorías de metáforas identificadas teniendo como campo fuente el ámbito del agua (representado por términos de su campo semántico), con los ejemplos correspondientes extraídos del corpus, en el siguiente orden lingüístico: español, francés y rumano. Cabe señalar que el orden en el cual presentaremos las metáforas (empezando por una metáfora de orientación, pasando por las metáforas de movimiento, de cantidad y de origen y culminando con una metáfora ontológica) no es necesariamente un orden jerárquico, sino que más bien hemos decidido ordenarlas según su prevalencia en el corpus.

1.1 Metáfora de orientación: PROFUNDO = CONOCIDO, SUPERFICIAL = DESCONOCIDO

Encontramos en el ámbito semántico del *agua* varios términos cuya configuración corresponde a uno de los tres tipos de metáforas propuestos por Lakoff y Johnson en la emblemática obra que señalábamos en la primera sección del artículo: la categoría de las metáforas de orientación. Estas, tal y como muestra su nombre, se construyen en torno a la orientación espacial: *arriba y abajo, adelante y atrás, profundo y superficial, central y periférico*. El uso, ya sea consciente o no, de las metáforas de orientación se basa en nuestra propia experiencia corporal y en la manera en la cual trasladamos sentidos nuevos al espacio físico y a los movimientos. En resumidas cuentas, las metáforas de orientación tienen como punto de partida la posición del cuerpo humano (estar acostado o estar de pie) y su asociación a la conciencia, la salud y el poder, o sea a la verticalidad en la experiencia humana. García Jurado señala que tendemos a orientar los conceptos que nos rodean en un espacio imaginario, por lo común vertical (2003: 98). Por el hecho de tener la estructura física que tenemos, y no otra, por el hecho de «padecer» la fuerza de gravedad, metafóricamente determinamos determinados fenómenos atribuyéndoles una característica que no tienen. Las metáforas de orientación tienen sobre todo una función evaluativa y establecen una organización interna dentro de una serie de conceptos. De hecho, Díaz (2006: 51) opina que en las metáforas de orientación queda mucho más patente que en las estructurales el hecho señalado por la teoría cognitiva de que las metáforas no trabajan con cualidades preexistentes, sino que aquí es la misma metáfora la que crea esas cualidades. Además, las metáforas de orientación poseen una sistematicidad global, es decir que el dominio fuente tiene una relativa uniformidad en todas sus manifestaciones culturales y establece una comprensión coherente de diversos fenómenos.

Concretamente, entre los términos del campo semántico del *agua* presentes en nuestro corpus encontramos varios que se configuran en torno a la conceptualización PROFUNDO = CONOCIDO, SUPERFICIAL = DESCONOCIDO, es decir igualando lo profundo con lo que se conoce y lo superficial con lo que se desconoce.

- *profundo, hondo/profond/profund/adânc*

Para los adjetivos castellanos *profundo* y *hondo* tenemos el equivalente lexicográfico francés *profond* y los equivalentes rumanos *profund* y *adânc*. Los contextos identificados en el corpus muestran que, a nivel metafórico, cuando se dice que alguien tiene conocimientos profundos sobre un determinado asunto, esa persona es experta en la materia.

La solución proporcionada por el profesor Javier Cilleruelo, que no requiere *profundos* conocimientos matemáticos, es la siguiente [...] (http://elpais.com/elpais/2015/03/15/actualidad/1426455170_531790.html).

Les connaissances *profondes*, les émotions intenses qui reposent derrière ces couvertures ont une odeur particulière. (<http://dicocitations.lemonde.fr/blog/chaque-fois-que-je-saisis-un-volume-et-louvre-il-sechappe-dentre-les-pages-un-parfum-du-temps-passe-les-connaissances-profondes-les-emotions-intenses-qui-reposent-derriere-ces-couvertures-ont/#OrzfwcTzI2LQYU3.99>).

Svetlana Gorea: „Mediatorul trebuie să aibă cunoștințe *profunde* de psihologie pentru că se ocupă cu soluționarea conflictelor» (<http://www.europalibera.org/content/article/27042642.html>).

En cuanto al español *hondo*, francés *profond*, rumano *adânc*, la metaforización es incluso más fuerte; ya no se trata únicamente de cosas que se conocen muy bien, sino también de un nivel de intensidad y de intimidad, como se puede observar en los siguientes ejemplos. De hecho, la definición proporcionada por el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) para *hondo* incluye como sinónimo el adjetivo *recóndito*. Si se nos permite el juego de palabras, podemos decir que en este caso «se profundiza» la metáfora que iguala lo profundo a lo conocido.

En un nivel de lectura profundo y determinante, tanto la magia como los misterios asumen un significado *hondo* y complejo

(https://books.google.es/books?id=VCc6iDsAbRoC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=%22un+significado+hondo%22&source=bl&ots=koYveqd30D&sig=F_N9FoWpP9a2NEDqa6nJLn4FMWU&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjuwcb5tpvMAhVGuxQKHdUbBBkQ6AEIITAA).

Je préfère les enfants de maternelle, leurs réponses abracadabrantes cachent toujours un sens *profond*. (http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/04/11/veronique-izard-une-chercheuse-qui-fait-compter-les-bebes_4900058_1650684.html#4zF3rcdIs8xuBjgj.99).

Pe chipul ei se îmbină surpriza, dragostea, un sens *adânc* al împlinirii (http://adevarul.ro/life-style/parinti/de-ezita-barbatii-spune-vrei-casatorim-1_50ac9a497c42d5a66386a48a/index.html).

- *profundizar/approfondir/a aprofunda*

A nivel metafórico, el verbo *profundizar* se refiere a la idea de realizar un análisis más detallado de la materia en cuestión. La definición del DRAE resalta la noción de «penetrar profundamente en algo, material o inmaterial», demostrando una vez más el grado de fosilización de las metáforas conceptuales: ya la estructura subyacente no es vista como una peculiaridad lingüística, sino como una componente natural del significado.

Bruselas insta al próximo Gobierno a *profundizar* en la reforma laboral (http://economia.elpais.com/economia/2015/12/06/actualidad/1449424259_909851.html).

Après les attentats, comprendre, *approfondir* et débattre (http://www.lemonde.fr/idees/ensemble/2015/01/30/apres-les-attentats-comprendre-approfondir-et-debattre_4565306_3232.html#Gmwatfh5KVT7ffXX.99).

[...] pentru a da posibilitatea elevilor să *aprofundeze* materia [...] (http://adevarul.ro/educatie/scoala/bacalaureat-2016-poveste-succes-adevarul-siveco-lanseaza-proiect-educational-performant-dedicat-pregatirii-examenul-bac-1_56d5afa75ab6550cb860611a/index.html).

- *sumergirse/se plonger/a se cufunda*

El verbo *sumergirse* y sus equivalentes en francés y en rumano remiten, además del obvio sentido literal, a la significación metafórica de «concentrar la atención en algo», como si el tema que necesita nuestra atención fuera un líquido. El mecanismo queda patente en los ejemplos que presentamos a continuación: uno puede sumergirse en un libro o en la lectura (para informarse o para entender mejor) o bien en el ámbito de la restauración (averiguar más sobre el asunto).

Guía práctica para *sumergirse* en 'Alicia en El País de las Maravillas' (http://verne.elpais.com/verne/2015/08/24/articulo/1440417628_800425.html).

l'écrivaine ait choisi de *se plonger* dans l'univers de la restauration (http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/03/10/les-brevs-critiques-du-monde-des-livres_4879813_3260.html#dVmyASQSO1hqsHTw.99).

[...] obiectiv în vederea căruia *s-a cufundat* în lectura romanelor lui Dostoievski [...] (http://adevarul.ro/news/societate/caleidsocop-1_50abaa0e7c42d5a6637dfca0/index.html).

1.2 Metáforas del movimiento

Otras imágenes metafóricas que podemos destacar gracias a los ejemplos encontrados en el corpus se refieren al movimiento. Como bien sabemos, el agua se mueve y esta acción se puede analizar desde múltiples puntos de vista.

1.2.1. *Metáfora del movimiento: MOVIMIENTO = FACILIDAD (de un proceso mental)*

En primer lugar, encontramos en el corpus situaciones de uso donde se observa que se toman prestadas imágenes del ámbito del agua, que literalmente y a nivel concreto sugieren facilidad de movimiento, para referirse a una especie de elementos abstractos, como los procesos mentales.

- *fluidéz/fluidité/fluiditate*

En los ejemplos que presentamos a continuación la fluidéz no es solamente una propiedad de sustancias que se encuentran en un estado líquido, sino también, a nivel metafórico por supuesto, una característica de elementos abstractos (ideas) que surgen con mucha facilidad:

o si el cerebro diese en tacañearnos la *fluidéz* de las ideas (lo que sería normal, ya que el cerebro humano es de condición acumulativa [...]) (http://elpais.com/diario/1978/10/20/opinion/277686012_850215.html).

La *fluidité* des idées, la communication nécessite un minimum de flou et de confiance en celui à qui on parle. (<http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2014/03/04/de-la-couleur-des-origines/>).

Pentru cursivitatea, *fluiditatea* ideilor topite într-o creație independentă [...] (<http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolNrIdent/Rubrici/8995>).

- *fluir/couler/a curge*

La misma imagen nos la sugieren el verbo *fluir* y sus correspondientes léxicos en francés y en rumano: ya no «fluyen» únicamente los raudales de agua, sino también elementos como ideas, palabras. Si bien estos no tienen fuerza propia (como lo tiene un río) y no pueden aparecer de manera espontánea en la realidad que nos rodea, sino únicamente a través de la mente de una persona, la idea que se quiere resaltar es la de la facilidad, de la velocidad con la cual se presentan, de la ausencia de obstáculos.

En el escenario y entre cafés, tras el atril o en corrillos informales las ideas *fluyen* de un lado a otro del Mediterráneo (http://elpais.com/elpais/2015/05/20/planeta_futuro/1432132004_188049.html).

Mais, pour l'homme, c'est joyeux, les idées *coulent* plus facilement (http://www.lefigaro.fr/aumasculin/2006/07/14/03009-20060714ARTFIG90134-et_la_femme_cree_l_homme.php).

[...] nu îți vine să te odihnești, ci să cauți, să cotrobăi, să te lași purtat de pași în timp ce ideile *curg*. (http://adevarul.ro/cultura/carti/libraria-carturesti-carusel-inaugurata-joi-intr-o-cladire-monument-centrul-vechi-capitalei-1_54da1410448e03c0fd78554c/index.html).

1.2.2. Metáfora del movimiento: MOVIMIENTO = FACILIDAD (de circulación) – en el ámbito especializado

El uso de la metáfora del movimiento se ha demostrado muy fértil incluso en el ámbito especializado de la economía. Para referirse a elementos con un determinado grado de circulación (dinero u otro tipo de activos) se han empezado a emplear términos que tradicionalmente se utilizaban para hablar de movimiento. Entre estos, encontramos varios que pertenecen al ámbito del agua.

- *líquido/liquide/lichid*

La metáfora del movimiento con una palabra del campo semántico del *agua* es extremadamente sugestiva en sintagmas como «fondos líquidos» o «liquidez de fondos». La «liquidez», comprendida como facilidad de circulación o de movimiento, remite a la capacidad de determinados fondos de ser convertidos en dinero en efectivo.

[...] una entidad del Banco Santander que dirige sus servicios a clientes cuyos *fondos líquidos* disponibles superan los 150.000 euros (http://elpais.com/diario/2005/01/17/cvalenciana/1105993090_850215.html).

Bombardier manque de *liquidités* pour aller de l'avant. [...] disposer de « 6 milliards de dollars canadiens [4,1 milliards d'euros] de *fonds liquides* fin 2015 ». (http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/10/30/le-gouvernement-du-quebec-vient-au-secours-de-bombardier_4799861_3234.html).

Românii care călătoresc în Grecia sunt sfătuiți să aibă asupra lor suficienți *bani lichizi* (http://adevarul.ro/economie/bani/romanii-calatoresc-grecia-sfatuiti-suficienti-bani-lichizi-1_55910e736471c92e06af79a7/index.html).

El mismo mecanismo se observa en el uso del sustantivo *liquidez* (francés *liquidité*, rumano *lichiditate*), que designa, según el DRAE, la «cualidad del activo de un banco que puede transformarse fácilmente en dinero efectivo», o bien en el sintagma nominal «flujo de caja» (francés *flux de trésorerie*, rumano *flux de trezorerie*), que se refiere a los ingresos y egresos de dinero que ha tenido una empresa en un periodo determinado.

Hemos de señalar que, en estos casos, no se trata de estructuras que han evolucionado de manera independiente en las tres lenguas en cuestión, teniendo como punto de partida las realidades cognitivas, como ocurre con la mayoría de las metaforizaciones conceptuales. Por el contrario, la realización metafórica se propuso por primera vez en una lengua (el inglés en el ámbito financiero; v. *liquid funds*, *liquidity*, *cash flow*, etc.) y después la imagen se tomó como préstamo en otras lenguas, incluso en las tres lenguas romances que nos interesan en este artículo. Según nuestro parecer, lo que se reprodujo a la hora del préstamo lingüístico fue simplemente la palabra/el grupo de palabras en cuestión y la metáfora subyacente se trasladó automáticamente.

1.2.3. Metáfora del movimiento: MOVIMIENTO = APARICIÓN

Otra manifestación de la metáfora del movimiento es la que se puede apreciar en contextos que remiten a una aparición, con un matiz de brusquedad.

- *ola, oleada/vague/val*

Así como las olas son movimientos del agua, encontramos en nuestro corpus casos en los cuales se emplea este término para dar cuenta de un volumen, de una cantidad de elementos que aparecen de pronto, con un movimiento muy claro. Las olas no son movimientos regulares, sino que dependen de factores como el viento o el clima; de la misma manera, las «oleadas de franquiciados» o las «olas de calor» presentes en nuestro corpus son elementos más bien esporádicos, espontáneos.

La *oleada* de franquiciados 'estafados' enturbia el negocio de las grandes firmas (http://www.elconfidencial.com/empresas/2016-03-20/la-oleada-de-franquiciados-estafados-enturbia-el-negocio-de-las-grandes-firmas_1170819/).

Ce sont, d'abord, les *vagues* de chaleur qui ont frappé l'Inde et le Pakistan en mai et juin (http://www.lemonde.fr/climat/article/2015/12/28/l-annee-2015-a-etabli-un-record-planetaire-de-chaleur_4838482_1652612.html).

Valul de căldură tropicală și disconfortul termic ne mai chinuie două zile (http://adevarul.ro/locale/calarasi/ce-asteapta-valul-caldura-tropicala-lovesc-fenomenele-periculoase-scad-temperaturile-1_559c4124f5eaafab2c57c3bd/index.html).

Otros ejemplos encontrados en el corpus (que por razones de espacio no presentamos en su contexto), en los cuales se observan metáforas de movimiento, son: los sustantivos *lluvia/pluie/ploaie* y, respectivamente, *onda/onde/undă* combinados, según el modelo de *ola*, con complementos que no son nombres de líquidos; el sustantivo *confluencia/confluence/confluență* combinado con nociones abstractas (ideas, actitudes, opiniones, etc.); el verbo *desembocar* con dos grados de metaforización (en un primer grado, para referirse a elementos concretos, pero que no tienen un estado líquido; en un segundo grado, para referirse a elementos abstractos).

1.3 Metáfora de la cantidad

Los términos del ámbito semántico del *agua* con la ayuda de los cuales se construyen metáforas de la cantidad son sustantivos que, desde este punto de vista, vienen a ser recategorizados como cuantificadores. Una «gota» de algo es una cantidad pequeña, mientras que un «mar» o un «océano» sugieren una cantidad significativa. A continuación proporcionamos algunos ejemplos del corpus.

- *gota/goutte/picătură*

Ni una *gota* de emoción (http://elpais.com/diario/2004/12/11/espectaculos/1102719608_850215.html).

Une *goutte* de vérité dans un océan de mensonges (<http://www.silviacattori.net/article3450.html>).

[...] când nu există nici macar o *picătură* de asemănare între cei doi. (<http://czc50.blogspot.com.es/2011/01/despre-acest-blogprima-postare.html>).

- *mar/mer/mare*

Nueva ley sobre aborto en España causa *mar* de protestas mundialmente (<http://www.notiuno.com/nueva-ley-sobre-aborto-en-espana-causa-mar-de-protestas-mundialmente/>).

Curieuse impression que de se retrouver au-dessus d'une *mer* de nuages, spectacle habituellement réservé à l'avion. (http://www.lemonde.fr/m-voyage-le-lieu/article/2015/09/08/le-pic-du-midi-une-nuit-avec-saturne_4749028_4497643.html#LgdBbSpugb96Zp8r.99).

O *mare* de oameni în Gara Slatina, în așteptarea Familiei Regale (http://adevarul.ro/locale/slatina/o-mare-oameni-gara-slatina-asteptarea-familiei-regale-1_565da14c7d919ed50ec808fc/index.html).

- *océano/océan/ocean*

Nos ahogamos en un océano de conocimientos que no han sido validados por la experimentación (http://elpais.com/elpais/2016/01/07/eps/1452165876_194301.html)

Mercator, un océan de données (http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/07/21/mercator-un-ocean-de-donnees_4692326_1650684.html)

O întruchipare a decenței însăși într-un ocean de violență și disperare (http://adevarul.ro/news/eveniment/hitler-ordonat-uciderea-regelui-mihai-regele-salvase-100000-evrei-1_56dc05ae5ab6550cb88c983a/index.html)

1.4 Metáfora combinada: CANTIDAD + MOVIMIENTO

Las dos metaforizaciones conceptuales presentadas anteriormente, la del movimiento y la de la cantidad, se pueden combinar para generar construcciones que tienen un propósito tanto cuantificador como dinámico. Encontramos, pues, en el corpus, sustantivos como *torrente* o *cascada* determinando complementos que no se encuentran en un estado líquido. Así, «un torrente de palabras» se refiere a una gran cantidad de palabras que se pronuncian con mucha prisa y «un raudal de acontecimientos» es un número alto de eventos no necesariamente agradables que ocurren rápidamente. Además, «una cascada de dimisiones» nos hace pensar tanto en un número importante de dimisiones, como en el hecho de que las mismas son el efecto de un factor subyacente (así como el movimiento rápido del flujo de agua presente en una cascada natural se debe a la altura del terreno en cuestión). La misma imagen queda patente en la estructura francesa *cascade de commentaires* («cascada de comentarios») y en la rumana *cascadă de greșeli* («cascada de errores»).

- *torrente, raudal/torrent/torent*

Un *torrente* de literatura y amistad (http://elpais.com/diario/2011/10/08/cultura/1318024805_850215.html).

Los pueblos se ven arrastrados por un *raudal* de acontecimientos tumultuosos y trágicos (http://internacional.elpais.com/internacional/2014/10/10/actualidad/1412957303_782506.html).

¿Somos el autor consciente, o debemos considerarnos meramente una voz que emite un *torrente* de palabras procedente de nuestro interior? (http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/16/babelia/1437044684_400417.html).

Elle consiste à noyer une population d'insectes sous un *torrent* de mâles stériles (http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/01/25/le-moustique-ogm-contre-le-paludisme_4853263_1650684.html).

De ce revederea a adus cu ea un *torent* de emoții intense de tristețe, furie, teamă și de reproșuri? (http://adevarul.ro/life-style/parinti/reconectarea-amalgam-bucurie-durere-1_564955257d919ed50e443d2f/index.html).

- *cascada/cascade/cascadă*

[...] lo que provocó una *cascada* de dimisiones en la ejecutiva gallega (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/03/07/madrid/1457362277_565723.html).

Une décoration qui a généré une *cascade* de commentaires outragés (http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/03/25/riyad-lance-une-operation-seduction-en-france_4890155_4497186.html#DAKPeFuEe7JBehzk.99).

o *cascadă* de greșeli (http://adevarul.ro/economie/stiri-economice/scrisoare-deschisa-intelectuali-dreapta-1_536c8c970d133766a87e2845/index.html).

El mismo tipo de metaforización combinada se puede observar con el verbo *inundar/inonder/a inunda* y con la locución adverbial *a mares (raudales)/à flot*, de nuevo sin referirse a líquidos.

- *inundar/inonder/a inunda*

Las redes *se inundaron* de memes y sentencias irónicas sobre los conocimientos, o falta de ellos, de la conductora (http://internacional.elpais.com/internacional/2016/01/29/mexico/1454098768_302272.html).

Le coût de ces publicités qui *inondent* vos boîtes aux lettres (<http://ecologie.blog.lemonde.fr/2014/06/24/le-cout-de-ces-publicites-qui-inondent-vos-boites-aux-lettres/>).

Imagini și mesaje de susținere emoționante *inundă* rețelele sociale (http://adevarul.ro/international/europa/foto-atentate-bruxelles-imagini-mesaje-sustinere-emotionante-inunda-retelele-sociale-1_56f122425ab6550cb81b3958/index.html).

- *a mares (raudales) à flot*

[...] los países que salieron victoriosos conocieron una desenfadada y rica época de hedonismo y felicidad en la que el alcohol y los bailes corrían *a mares*. (<http://www.fantasticplasticmag.com/la-garconne-de-victor-marguerite-sigue-vigente/>)

El octacampeón de España Miguel Illescas, que ayer cumplió 49 años, exhibe valentía y creatividad *a raudales* en una gran partida (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/actualidad/1417656369_594789.html).

En Chine, les deniers coulent *à flot* pour le christianisme officiel (http://www.lepoint.fr/monde/en-chine-les-deniers-coulent-a-flot-pour-le-christianisme-officiel-13-07-2015-1944031_24.php).

1.5 Metáfora del origen

El término *manantial/fuente*, que se refiere literalmente al lugar de donde procede un curso de agua, pasa a ser empleado en el lenguaje cotidiano con el sentido de «origen y principio de donde proviene algo». Observamos el mismo mecanismo tanto en francés, como en rumano.

- *manantial, fuente/source/izvor*

Se piensa que la autoridad por el simple hecho de serlo es invariablemente el *manantial* de nuestros males (<http://noticias.terra.com.mx/mexico/jose-woldenberg-espiritu-publico-y-democracia.78666622cf30b310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>).

Conocido por su incesable energía y una inagotable *f fuente* de ingenio en su humor, Williams también habló [...] (http://elpais.com/elpais/2014/07/02/gente/1404290669_202170.html).

Les essais cliniques sont une *source* de revenu non négligeable pour les médecins (http://www.lemonde.fr/societe/article/2016/03/28/conflits-d-interets-les-hopitaux-de-paris-veulent-recadrer-les-pratiques-des-medecins_4891209_3224.html).

[...] să le dăm importanța cuvenită atunci când vrem să cunoaștem *izvorul* ideilor unuia dintre cei mai de seamă scriitori români (<http://www.tribunainvatamantului.ro/marii-slavici-si-confucius-afinitati-elective/>).

1.6 Metáfora ontológica: AGUA = MATERIA

El último tipo de metáfora que proponemos en el presente artículo es una metáfora ontológica, que iguala distintas materias, concretas o abstractas, al agua, también vista como materia. Si bien alguien normalmente se baña en el agua, en un río, en el mar, en una piscina, etc., a nivel metafórico han surgido construcciones según las cuales una persona puede «nadar» o «bañarse» en dinero, en felicidad, en la fama, etc., tal y como se observa en las siguientes oraciones.

- *bañarse, nadar en/nager dans/a se scălda în*

El club de Murcia tenía éxito y, sobre todo, parecía *nadar en* dinero (http://politica.elpais.com/politica/2013/06/01/actualidad/1370104369_564463.html).

Pero solo los dos días que le permitieron a Valentín González *bañarse en* dinero [...] (<http://hoy.com.do/reportaje%C2%93con-el-santo-parao%C2%94/>).

A moins que, comme Mark Zuckerberg, l'encore jeune PDG de Facebook, ils ne rêvent des deux : *nager dans* l'argent tout en changeant le monde (<http://lesarpenteurs.fr/les-jeunes-se-revent-ils-riches/>).

Conclusión

A raíz de los ejemplos y las observaciones que hemos expuesto anteriormente, se observa que las metáforas analizadas se encuentran en las tres lenguas, demostrando el mismo proceso de transición desde el campo fuente hacia el campo meta. En la gran mayoría de los casos (a excepción de las construcciones que pertenecen al lenguaje especializado y que son préstamos lingüísticos), se trata de una convergencia conceptual entre los tres sistemas lingüísticos: las construcciones metafóricas se han desarrollado independientemente en base a motivaciones cognitivas. Esto viene a resaltar que, de hecho, se puede hablar de conceptos interculturales en la mente humana. Si los exponentes de distintas culturas no compartieran muchos conceptos similares del mundo que le rodea y si su experiencia no estuviera conceptualizada de una manera similar, la comprensión interlingüística o la traducción resultarían casi imposibles. Tal como señala Taylor (1995: 41), «since certain experiences are presumably common to all normal human beings, it comes as no surprise that we find both considerable cross-language similarity in metaphorical expression, as well as cross-language diversity».

Referencias bibliográficas

- *** (2000). *Diccionario Espasa Grand: español-francés, français-espagnol*. Madrid: Espasa Calpe.
- BARCELONA, Antonio (2001). «On the systematic contrastive analysis of conceptual metaphors: case studies and proposed methodology», en Pütz, Martin; Niemeier, Susanne y Dirven, René (eds.). *Applied Cognitive Linguistics II: Language Pedagogy*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 117-146.
- CALCIU, Alexandru, SAMHARADZE, Zaira (1992). *Dicționar spaniol-român*. Bucarest: Editura Științifică.
- CASARES, Julio (1997). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill S.A.
- DÍAZ, Hernán (2006). «La perspectiva cognitivista», en Di Stefano, Mariana (coord.), *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos, pp. 41-62.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2003). *Introducción a la semántica latina. De la semántica tradicional al cognitivismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- JOHNSON, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- KÖVECSES, Zoltan y SZABÓ, Peter (1996). «Idioms: A View from Cognitive Semantics», en *Applied Linguistics* 17. 1996, pp. 326-355.
- LAKOFF, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAKOFF, George (1993). «The Contemporary Theory of Metaphor», en Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought (second edition)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. <<https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/the-contemporary-theory-of-metaphor-in-ortony-andrew-ed-metaphor-and-thought-lakoff-1992.pdf>> [Consulta: 30 de junio de 2015].
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press.
- RASEKH, Abbas Eslami y GHAFEL, Banafsheh (2011). «Basic Colors and Their Metaphorical Expressions in English and Persian: Lakoff's Conceptual Metaphor Theory in Focus», en *1st International Conference on Foreign Language Teaching and Applied Linguistics, May 5-7 2011, Sarajevo*, pp. 211-224. 2011, <http://eprints.ibu.edu.ba/33/1/FLTAL%202011%20Proceed%C4%B1ngs%20Book%201_p211-p224.pdf> [Consulta: 24 de abril de 2016].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: Espasa Calpe. (DRAE).
- SWEETSER, Eve (1990). *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAYLOR, John R. (1995). *Linguistic Categorization*. Oxford: Oxford University Press.

El agua y sus manifestaciones en el léxico de argot: un estudio comparativo¹

Pozas-Ortega, María Nieves

Universidad de La Laguna, mpozas@ull.es

Resumen

En esta comunicación abordamos el estudio de algunas denominaciones del agua a través de ejemplos extraídos de la lexicografía argótica, tanto en francés como en español. Una vez analizados los diferentes procedimientos de creación léxica en la parcela que nos ocupa, nos centramos principalmente en el tratamiento histórico de estas voces en la lexicografía especializada así como en el estudio de su vigencia y empleo en la actualidad.

Palabras clave: agua; argot; lexicografía; lexicología.

Résumé

Dans cette communication, nous abordons l'étude de quelques-unes des dénominations de l'eau à travers des exemples extraits de la lexicographie argotique, aussi bien en français qu'en espagnol. Après avoir examiné les différents procédés de création lexicale mis en œuvre dans le vocabulaire qui nous occupe, nous axons notre analyse sur le traitement historique de ces vocables dans la lexicographie spécialisée ainsi que sur l'étude de leur vitalité et usage aujourd'hui.

Mots-clés: eau; argot; lexicographie; lexicologie.

Abstract

The aim of this work is to study some of the different names given to water through examples taken from slang dictionaries both in French and Spanish. Once the different mechanisms of lexical creation are analysed in the field under study, the focus is placed mainly on the historical approach to these words in specialised lexicography, and also on the study of their validity and use at present.

Keywords: water; slang; lexicography; lexicology.

¹ Este trabajo forma parte de una investigación llevada a cabo en el marco de una beca de movilidad cofinanciada al 85% por el Fondo Social Europeo (Resolución de 29 de octubre de 2008).

Introducción

Elemento básico en el desarrollo de la vida, el agua es uno de los principales componentes de los organismos vivos, y el más abundante de la superficie terrestre. Siendo, además, el líquido que forma la lluvia, el mar, los ríos, etc., nos preguntamos qué cabida tiene este elemento en el léxico de argot, tanto en francés como en español. Se trata pues de un estudio comparativo que pretende bucear en una parcela léxica algo relegada en España respecto a lo que se ha venido publicando en el país vecino, como se desprende de la ingente bibliografía reseñada únicamente en lo que a lexicografía especializada se refiere.

Como el análisis de todas las unidades acopiadas sobrepasaría los límites de esta comunicación, nos centraremos principalmente en aquellas que aluden al *agua* como bebida y al *agua* de lluvia. Así, en el corpus francés, hemos seleccionado una treintena de formas, muchas de las cuales remontan al siglo XIX, época en la que proliferan todo tipo de repertorios lexicográficos. En cuanto al corpus español, más reducido, sólo hemos retenido seis, dos voces para el siglo XVII, dos voces para el siglo XIX, y dos locuciones registradas en el siglo XX.

1. El agua y sus manifestaciones en el argot antiguo: *jargon* y *germanía*

Aunque estamos utilizando la voz *argot*, que no se documenta en Francia hasta 1628, es preciso puntualizar que el vocablo más usual para referirse a los primeros períodos de este fenómeno esencialmente oral es *jargon*, «la plus ancienne expression pour désigner en France l'argot des malfaiteurs» (Dauzat, 1956: 10)². En España, además del equivalente *jerga*, préstamo del francés, se emplea la voz *germanía*, con la que se designa históricamente la lengua secreta que usaban entre sí los ladrones, pícaros y rufianes españoles de los siglos XVI y XVII³. Conviene recordar, además, que tanto el léxico argótico en Francia como el léxico germanesco en España gozaban de gran difusión en el siglo XVII gracias a la fascinación por la literatura picaresca.

1.1. *Ance*, *lance*

Corresponden a este periodo las formas *ance*, *lance*. Con el significado de «eau», la grafía *ance* (1562)⁴, que viene recogida por uno de los primeros vocabularios argóticos destacados en la historia del argot francés, *La Vie générale*, de 1596, figura en dos de los diccionarios de nuestra documentación que lo representan tanto diacrónica como diastráticamente mediante una serie de símbolos que hacen referencia al grupo en el que se localiza la voz, «malfaiteurs», a las fuentes utilizadas, o a su pervivencia, señalada ya como caída en desuso en este caso⁵. Más frecuente es la forma *lance*, documentada igualmente en 1562, y que encontramos en otros textos argóticos capitales del siglo XVII, como el *Jargon de l'Argot* (1628), aunque se emplee ya en la *Quinzième Serée* de Guillaume Bouchet (1597): «*pier de lance*, boire de l'eau» (1608: 97).

En cualquier caso, se trata de una palabra antigua de origen incierto⁶ que comparten los argots románicos. La germanía española recoge la forma *ansia* con el significado de «agua» y «tormento de agua», tal como aparece en dos entradas del *Vocabulario* de Hidalgo (1609), junto a una tercera, en plural, para referirse a las galeras. *Ansia* aparece incluida por

² Otras denominaciones más o menos antiguas utilizadas en francés para referirse al argot son *jobelin*, *bigorne*, *blesquien*, *latin*, *langue verte*, *narquois*, etc. Cf. Sainéan (1912), Dauzat (1956), TLFi, s.v., etc.

³ Otros términos usuales para este periodo son *jácara*, *jacarandina*, *jerigonza*, etc., mientras que *germanía moderna*, *caló jergal*, *caló delincuente*, *taleguero* o *talegario*, *caliente*, *argot*, etc., aluden al argot moderno, cf., entre otros, Clavería (1941; 1967), Daniel (1991), Sanmartín (1998; 2006). Para un panorama completo de la aparición del vocablo *argot*, préstamo del francés, en la lexicografía española, véanse los trabajos de Buzek (2011a; 2011b).

⁴ La voz se encuentra ya en *jobelin* o «argot de la fin du XVe siècle»: «[Servis] d'ance plaisant, d'eau joyeuse, c.-à-d. de vin» (Esnault, 1965, s.v. *ance*).

⁵ Cf. Delesalle (1896): «*ance*, *anse* • (B) n.f. Eau». Sobre esta inicial, no especificada en las «Abréviations», el autor parece referirse a *Blesquien*, término que aparece en el glosario que acompaña a la *Vie générale* (1596). En cuanto al símbolo •, se alude al «argot des malfaiteurs». En adelante prescindiremos de la simbología. Cf. Bruant (1901) *ance**, *anse**, s.v. *eau*, en las que el (*) acompaña «les mots anciens, démodés ou tombés en désuétude dont on ne sert plus ou presque plus».

⁶ Cf. «Fourb. *lenza*, eau (XVe s.); le germ. *ansia*, id. a subi la même aphérèse du l. – V. *lance*» (Esnault, 1965, s.v. *ance*); «Arg. italien *lenza* et, davantage, *slenza*, fleuve, pluie, urine, boisson, subst. verbal de *slenzare*, uriner (XVe s.), issu du bas lat. *lanaceare*, comme le franç. *lancer* [...]. // Var. *ance* (le l initial ayant été pris pour un article), v. ce mot» (Esnault, 1965, s.v. *lance*). Cf. TLFi (s.v. *lance*) y DFNC (1991, s.v. *lance*), entre otros.

Salillas en su «Vocabulario de germanía» (1896)⁷; también la tuvo en cuenta Besses (1905), acompañándola de la marca correspondiente a «argot gitano o caló»⁸.

Otro vocablo de germanía registrado por Hidalgo (1609) y catalogado como tal por Salillas (1896) es *clariosa* «agua». El diccionario de Besses (1905) distingue *clarisa* «agua» como voz de caló y *clariosa* «ventana» como argot delincuente, única acepción que traen algunos repertorios lexicográficos contemporáneos, como Ruiz (2001)⁹. El diccionario de la Academia en su vigésima tercera edición (2014) anota *clariosa* como voz de germanía, definiéndola como «agua natural» y explicándola a partir de *clara*. En la acepción general de «agua», *clariosa* es sustituida frecuentemente por *ansia*, de igual significado, aunque en algunos romances de germanía también se emplea para evocar las lágrimas (Alonso, 1979; Chamorro, 2002).

2. La expresión del *agua* en el argot moderno

El siglo XIX se caracteriza por la irrupción en el mercado lexicográfico francés de una cohorte de repertorios de *argot*, de *jargon parisien*, *d'excentricités du langage parisien*, de *langue verte*, etc. La noción de *argot* ya no hace referencia al lenguaje de los bajos fondos exclusivamente sino que comprende los lenguajes especiales profesionales y la lengua popular, aunque algunos autores sigan prefiriendo la denominación de *argot* para el vocabulario de la delincuencia y de la marginalidad (*l'argot du milieu*), y centren sus investigaciones en este vocabulario¹⁰. Ahora bien, en este contexto, no es raro encontrar tentativas de delimitación de las voces objeto de estudio en función de los grupos de usuarios, por lo que se añaden anotaciones como «dans l'argot des malfaiteurs», «dans l'argot des chiffonniers», «dans l'argot des faubouriens», «dans le jargon des ivrognes», «dans l'argot du peuple», «dans le langage familier», entre otras.

2.1. Del *ratafia(t) de grenouille(s)* al *sirop de barbillon*

El vaciado de los repertorios de argot arroja un gran número de expresiones que incluyen entre sus componentes un nombre de líquido, de consistencia y de naturaleza diversa, generalmente un licor (*ratafia*, *anisette*, *élixir*, etc.) y un nombre de animal acuático, como peces de agua dulce (*ablette*, *barbillon*, *goujon*), aves (*canard*), y batracios (*grenouille*, *crapaud*). Pero no es raro encontrar referencias a objetos de la vida cotidiana, siempre y cuando estén relacionados con el agua, como ocurre con el paraguas (*parapluie*, *pébroque*). Veamos algunas de estas locuciones que no hacen más que desarrollar un modelo antiguo de denominación jocosa del agua, como se desprende de la locución *vin de grenouilles* que evoca Larchey (1889).

Entre las expresiones que utilizan un nombre de licor y de un animal acuático, como las ranas, cuyo hábitat natural son las zonas húmedas, conviene mencionar, en primer lugar, la locución *ratafia(t) de grenouille(s)*, que el TLFi (s.v. *ratafia*) califica de «pop. vieilli», documentándola desde 1828¹¹. Los diccionarios de argot recogen esta expresión con el significado de «eau» y de «pluie» (Nain, 1847, *ratafiat de grenouille*)¹². En estos ejemplos se parte del nombre de un aguardiente a base de azúcar y fruta utilizado por sus propiedades estomacales, y de un batracio asociado tanto a la lluvia como al agua de mala calidad.

⁷ «Del lat. *anxius*, angustiado, afligido. f. Agua. // Tormento de agua. // pl. Galeras. // La representación es de origen esencialmente procesal. Deriva del tormento de toca (V. pág. 55). Por eso, y después por simpatía hacia el vino, se llama *ansia* el agua. La pena de galera, por cumplirse navegando, equivale a un segundo tormento de agua» (Salillas, 1896: 268-269). *Cantar en el ansia* se recoge en el DRAE-2014 con la marca de germanía: «confesar en el tormento, especialmente en el de toca», del latín tardío *anxia*, de la raíz de *angēre* 'estrechar', 'ahogar'. Sobre la presencia de esta y otras voces germanescas en jergas no delincuentes o gremiales, cf. Salillas (1896: 251-252) y García González (1975: 399), entre otros.

⁸ Besses incluye voces del caló (c.) extraídas del vocabulario de Salillas y de fuentes lexicográficas gitanas no especificadas; también marca como argot delincuente (d.) voces señaladas como de germanía en Salillas (Sanmartín, 2004: 726; Buzeck, 2011a: 62). Otras, como *ansio* «río», llevan una marca «prov.» (¿provincialismo?) que no figura en el cuadro de «Abreviaturas».

⁹ Cf. el tratamiento de este vocablo en el repertorio gitano de Pabanó (1915): **clariosa* s. agua // ventana, donde el (*) indica que se trata de una voz germanesca, como se precisa en la nota 1 (s.v. *abacería*).

¹⁰ Aspecto abordado por Sainéan (1912), Dauzat (1956), Guiraud (1956), Clavería (1941), Daniel (1991), Sanmartín (1998; 2006), entre otros.

¹¹ «Il te fallait [étant jardinier] empoigner l'arrosoir, et te morfondre à jeter du *ratafia de grenouilles* sur tes tulipes» (Vidocq, *Mémoires*, t. 2, 1828-29, p. 47). El TLFi cita, también, un ejemplo de *liqueur de grenouilles* en 1875.

¹² En algunos repertorios se precisa el origen social de la expresión, a modo de indicación diastática: «dans l'argot du peuple» (Delvau, 1866², *ratafiat de grenouille*), o «dans le jargon des ivrognes» (Rigaud, 1888, *ratafia de grenouilles*).

Las siguientes entradas parten de nombres de peces de agua dulce, como el barbillon y el goujon: *Anisette de barbillon* (1864)¹³ viene recogida ya por Delvau (1866) como «argot du peuple»¹⁴. Algunos autores la identifican como «Expression usitée dans les prisons [...]», explicándola por «Allusion au poisson de ce nom qui vit dans l'eau claire» y etiquetándola como «argot des voleurs» (Virmaître, 1899). Como puede observarse, se trata de un esquema de formación muy productivo en la designación metafórica del agua que ha generado otro tipo de expresiones sinónimas. Sirvan de ejemplo *kirsch de barbillon*, documentada desde 1870 (Esnault, 1965, «pop.»), *ratafia de barbillon* (Bruant) y *anisette de goujon* (Rossignol), locuciones estas últimas menos usuales que traen estos repertorios de 1901.

Como expresión sinónima de la locución *anisette de barbillon*, el TLFi, que señala este empleo figurado como «arg.», cita también *élixir de grenouille*, en la que aparece nuevamente el tema del batracio. Según las fuentes consultadas, la expresión, frecuente entre 1917 y 1918 en el argot militar, ya es utilizada por Hector France a finales del siglo XIX, quien la recoge también en su diccionario (1907), como sinónima de la locución *anisette de barbillon*¹⁵. Menos frecuentes son *liqueur des canards*, que se encuentra en los textos desde 1842, y que trae Giraud (1989), y *ratafia de canard* (1901), con nombre de ave acuática en estos ejemplos.

En este tipo de construcciones no es raro el empleo de otras denominaciones de líquidos, como *sirop*, *bouillon*, *jus*, *tisane*. Veamos algunas de estas locuciones. La imagen del *sirop*, líquido de consistencia más o menos espesa, aparece en *sirop de canard* (1845), seguido de la denominación popular del paseriforme acuático. En las siguientes expresiones, menos extendidas, se asocia de nuevo a peces de agua dulce: *sirop d'ablette* (1863)¹⁶ y *sirop de barbillon* (Bruant, 1901, s.v. *eau*). El motivo del batracio, uno de los más productivos, aparece en *sirop de grenouilles* (1877) y *jus de grenouille* (1884), que se acompañan de las marcas «pop. vieilli» en el TLFi (s.v. *grenouille*). Otras locuciones son *bouillon de canard* (1838)¹⁷, con referencia al ave palmípeda, y que también se aplica a la lluvia torrencial desde 1808; en cuanto a *bouillon de grenouille*, señalada como de «langage familier» (Delesalle, 1896, s.v. *grenouille*) y *tisane de grenouilles* (1902), se retoma el tema del batracio esta vez combinado con líquidos de propiedades y de consistencia diversa.

2.2. De l'essence de parapluie al sirop de pébroque

Con estas locuciones se alude tanto al agua natural como al agua de lluvia. Con el significado de «eau» y caracterizada como voz popular («dans le jargon du peuple»), la locución *essence de parapluie* viene en Rigaud (1888), aunque otros diccionarios la recogen con el significado de «pluie», como Delesalle (1896). Otras locuciones sinónimas, aunque menos representadas, son *sirop de parapluie* (Lermina-Lévêque, 1900)¹⁸ y *jus de parapluie* «eau» que se documenta en 1984 (Bob, 2016). Como equivalente de *sirop de parapluie*, la documentación contemporánea ofrece la locución *sirop de pébroque* (1960) en la que interviene la voz de argot *pébroque* «parapluie» (1907), derivada de *pépin* (1841), voz argótica de igual significado (ColMév, 2010).

Este tipo de formaciones no es exclusivo del siglo XIX puesto que una de las expresiones más antiguas para designar metafóricamente el agua es *sirop de l'aiguière*, a partir del recipiente de ese nombre. Se trata de una locución jocosa

¹³ «Gautruche, dit Gogo-la-Gaieté, quoi! Un joli garçon à la coule [...] un bon zig qui se la passe douce, et qui ne se donnera pas de colique avec cette *anisette de barbillon* là ...» (E. et J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, 1864, p. 202, en TLFi, s.v. *anisette*, «au. fig., spéc., arg.»).

¹⁴ Cf. «On dit aussi *anisette de barbillon* et *Bourgogne de cheval*» (Delvau, 1866, s.v. *ratafiat de grenouille*). Esta última expresión no viene recogida por ningún otro diccionario de nuestra documentación.

¹⁵ «-Nom de Dieu ! On voit qu'ils ont pompé et pas de l'*élixir de grenouille*!» (*Les Mystères du monde*, 1897-1899: 432). También hay un ejemplo de la expresión *sirop de grenouille* (p. 124).

¹⁶ «Je songe aux amis qui vont rester dans la chambrée avec lesirop d'*ablette*[eau] pour consolation». (A. Camus, *Les Bohèmes du drapeau*, 1863, p. 112) (TLFi, s.v. *ablette*, ilustrando «Quelques emplois fam. de couleur argot. (non signalés dans les dict.)»).

¹⁷ Según Larchey (1865). Algunos diccionarios la documentan en Delvau (1866), como ColMév (2010). De la documentación que ofrece Bob (2016) se desprende igualmente el empleo metafórico de *canard* (1911) para designar al «buveur d'eau». Otra variante, menos frecuente es *bouillon de chien*, recogida con la acepción de «pluie» (Nain, 1847) y «eau» (Lermina-Lévêque, 1900; Bruant, 1901). Cf. también *liquide des canards* (Virmaître, 1894, «argot du peuple») y *boisson des canards* (Giraud, 1989), con un ejemplo de 1928.

¹⁸ «Le buveur, quand il réclame à boire, ne veut pas de *sirop de parapluie*: seule l'eau bénite de cave peut désaltérer le gosier sec» (*Le Monde dimanche*, 14 nov. 1982, p. 1) (TLFi).

que se documenta ya en 1649 (TLFi, s.v. *sirop*), y que recogen algunos diccionarios (Delesalle, 1896, «pop.»; France, 1907).

En cuanto a la locución *sirop de baromètre* (1870)¹⁹ se presenta con la siguiente definición: «Eau. Variante *sirop de grenouilles*» (Rigaud, 1878), aunque también se documenta con el significado de «pluie», probablemente por alusión a la práctica consistente en utilizar a este batracio para anunciar la lluvia, es decir como *animal baromètre*.

2.3. De la *flotte* al *château la Pompe*

Además de la forma *lance*, calificada como «argótica» y «popular» («arg., pop.») en el TLFi, y que prevalece en la actualidad en todas las acepciones que ha desarrollado esta voz a lo largo del siglo XIX²⁰, conviene mencionar *flotte*, de origen incierto. Las acepciones documentadas de «rivière, mer, pluie, boisson», «populares» en 1886-1895 (Esnault, 1965), son consideradas hoy simplemente «familiares», como coinciden en señalar la mayoría de autores (TLFi; PRob, 2008; DFNC, 1991; ColMév, 2010)²¹.

En la designación del agua potable (del grifo), por alusión a los grandes caldos franceses, como los Château-Lafitte, la documentación ofrece desde finales del siglo XIX la expresión irónica y jocosa *cru du château la Pompe* (Virmaître, 1894, «par ironie», «argot du peuple»), abreviada generalmente en *Château-La-Pompe* (Lermina-Lévêque, 1900, s.v. *eau*). La trae el TLFi como «pop. et p. plaisant.» (con la grafía *Château-la-pompe*), mientras que el PRob (2008) sólo la etiqueta como «plais.» (cf. *Château-la-Pompe*)²². El argot español ofrece una expresión similar aunque no recogida por los diccionarios de nuestro corpus: *fino cañerías*. Usual en el habla castiza de Madrid, se localiza en artículos de periódicos y en blogs extraídos de Internet, con el significado de «vaso de agua» y «agua en general»²³.

En el corpus español destaca, además, la presencia de dos vocablos tomados del caló, la lengua de los gitanos españoles. Nos referimos a *pañí* y a *jurba*.

Pañí «agua», del caló *pañí*, de igual significado, es una voz registrada por la mayoría de repertorios de argot desde 1905 (Besses)²⁴. Sanmartín (2006) la acompaña de la marca «marginalidad» y de una cita de 1999, prueba de su vigencia, frecuente en las coplas andaluzas y en los diccionarios generales de la lengua desde 1853. El tratamiento de este vocablo en el DRAE refleja algunas de las incoherencias de las que adolecen este tipo de obras. Baste señalar que la vigésimotercera edición del diccionario académico (2014) la sigue marcando como voz de germanía, atribuyéndole origen caló²⁵, mientras que el DEA (2011) la califica como «jergal».

En el caso de *jurba* «agua», se trata de un vocablo documentado desde 1866 en el argot catalán, según Salillas (1896: 325) y que recogen algunos diccionarios de argot, como Besses (1905), con identificaciones de «caló» y de «prov.», esta última marca no especificada en las «Abreviaturas»; también lo registra Ramoncín (1993)²⁶.

¹⁹ «Je ne suis pas au *sirop de baromètre*, entendez-vous bien, vieille bride, de l'eau, c'est bon pour éteindre le feu» (D. Poulot, *Le sublime ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu'il peut être*, 1980 [1870]) (Bob, 2016).

²⁰ Cf. «rivière» (1835), «pluie» (1836), empleo más frecuente, aunque también puede nombrar cualquier otro líquido corporal, como las lágrimas o la orina desde 1836. Los derivados *lanscailler* (1628), *lancecailler* (1957) «uriner», con el suf. arg. - *caill*, *lansquiner*, *lancequiner* (1800) «pleuvoir», han servido a su vez para formar los sustantivos *lansquine* (1866) «pluie», *lancequine* (1878) «eau», y *lanscaille* (1957) «eau, liquide, pluie» (ColMév, 2010).

²¹ Se documenta primero en el sentido de «bain» (1883), considerado fuera de uso en la actualidad (ColMév, 2010). Otras voces de este periodo son *pousse-moulin* (Nain, 1847), calificada como «p. plaisant.» por el TLFi, y *wallace*, utilizada para referirse al agua de las fuentes públicas del mismo nombre, creadas e instaladas por el filántropo británico *Sir Richard Wallace* en 1872. Esta acepción se documenta desde 1876 en autores de la época (Richepin, Métenier) y en algunos diccionarios de argot (Delesalle, 1896, «pop.»). Dio lugar al verbo *wallacer* «boire de l'eau» (Rigaud, 1888, «jargon des voyous»).

²² Para otras «périphrases burlesques», cf. Bob (2016).

²³ Cf. entre otros, el artículo de Moncho Alpuente (2010).

²⁴ Cf. en locución, *caer pañí* «llover», entre otras. El corpus francés revela la forma *pagnin* n.m. «eau» (1954), «mot gitan», según el único repertorio lexicográfico que lo menciona (ColMév, 2010).

²⁵ «Del caló *pañí*, este del hindi *pāñī*, y este del sánscr. *pāñīya* 'potable', 'agua potable'».

²⁶ Cf. el estudio de este vocablo en Vinyoles i Vidal (1978: 106). Ha desarrollado el compuesto *parajurbas* «paraguas» documentado en el argot catalán desde 1886 y que traen algunos repertorios tanto de argot (Besses, 1905; Ramoncín, 1993), como de caló (Pabanó, 1915), entre otros. El mismo fenómeno se observa en francés en *parelance* (pop., 1928) y *paraflotte* (pop., 1910, 1953; rare) «parapluie» (Esnault, 1965, s.v. *lance, flotte*).

3. El agua en el argot contemporáneo: de *l'eau qui pique* a *l'eau à ressort*

El siglo XX aporta algunas creaciones relacionadas con la oposición *agua sin gas / agua con gas*. Así, frente a *l'eau plate*, observamos algunas denominaciones como *eau qui pique* «eau gazeuse»²⁷ y, en particular, las referidas al agua de Seltz: *eau à ressort* (1929) y *eau à pédale* (1957), «image pittoresque, le gaz fait sauter l'eau» (ColMév, 2010). En el corpus español encontramos la misma imagen en la locución *pañí de muelle* «sifón», a partir de la voz *pañí* «agua» ya mencionada. Aunque escasamente representada en la lexicografía argótica (Oliver, 1987; Ruiz, 2001), esta locución referida tanto al sifón como al agua con gas, se registra en la literatura desde 1962 (Ruiz, 2001), y es calificada como «jergal» en el DEA (2011), que también la trae.

Conclusiones

El léxico analizado constituye un campo semántico bastante «pobre» frente a la abundancia de términos acuñados para nombrar las bebidas alcohólicas o la embriaguez, por ejemplo.

En el corpus francés destacan las locuciones metafóricas, irónicas y jocosas, formadas sobre un patrón muy productivo en ese idioma: la serie sustantivo que designa un líquido (*essence, jus, sirop de...*) y un animal u objeto relacionado con el agua.

Por lo que toca al argot español, aunque no ofrece un léxico tan abundante como el que se recoge para el francés, sí presenta algunos de los procedimientos usuales en este tipo de lenguas especiales, como es el uso de préstamos, y en particular los préstamos del caló (*pañí, jurba*), de frecuencia más reducida en la actualidad.

En cuanto a la vigencia del léxico objeto de estudio, hemos visto que las voces que lo conforman pueden considerarse obsoletas en su mayoría. En el caso del francés, constatamos una evolución en las marcas de uso, así por ejemplo *flotte*, se acompaña hoy de la indicación «familiar». En este sentido, en el corpus español llama la atención la marca de uso «germanía» que sigue utilizando el DRAE para indicar la antigüedad de la voz (*cantar en el ansia*), o erróneamente, en el caso de algunas voces del caló (*pañí*) que se mantienen en el habla coloquial.

El recurso de Internet, a través de blogs y foros de naturaleza diversa, permite comprobar la permanencia en el uso de muchas de las voces objeto de estudio, convirtiéndose así en otra herramienta de la que dispone la lexicografía moderna.

Referencias bibliográficas

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977). *Léxico del marginalismo del siglo de Oro*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones e Intercambio científico. Universidad de Salamanca.
- ALPUENTE, Moncho (2010). «Agua va...».<http://elpais.com/diario/2010/05/05/madrid/1273058662_850215.htm> [Consulta: 1 de marzo 2016].
- BESSES, Luis (1905). *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular*. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler; [edición facsimilar], 1989, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- BOB (2016). *L'autre trésor de la langue, Dictionnaire d'argot, de français familier et de français populaire*. <<http://www.languefrancaise.net/Bob>> [Consulta: 10 de marzo 2016].
- BOUCHET, Guillaume (1597; 1608). *Second Livre des Serees de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt*. Paris: Perier.
- BRUANT, Aristide (1901). *L'argot au XXe siècle. Dictionnaire argot-français*. Chez l'auteur; [reproduction], 1990, Chimères.
- BUZEK, Ivo (2011a). «La noción de *argot* en la tradición lingüística hispánica y su primer diccionario: el *Diccionario del argot español* de Luis Besses (1905)», en *Philologia*, nº 21, Supplementum II, p. 57-66.
- BUZEK, Ivo (2011b). «*Argot*: Historia documentada de un término en la lingüística española», en *Moenia*, nº 17, p. 289-302.
- CAMUS, Antoine (1863). *Les Bohêmes du drapeau*. Paris: Brunet.

²⁷ Recogida por Giraud (1989), que cita un ejemplo de 1977, y por Bob (2016). Esta expresión se acompaña de la marca «fam.» en el PRob (2008), al igual que la variante *eau piquante* recogida únicamente por el TLFi desde 1922.

- CHAMORRO, María Inés (2002). *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder.
- CHEREAU, Olivier (1628). *Le Jargon ou langage de l'Argot Réformé comme il est à présent en usage parmi les bons pauvres, tiré et recueilly des plus fameux argotiers par un pilier de boutanche qui maquille en mollanche en la vergne de Tours*, Revu, corrigé et augmenté de nouveau par l'Auteur. Paris: Veuve de Carroy.
- CLAVERÍA, Carlos (1941). «Sobre el estudio del argot y del lenguaje popular», en *Revista Nacional de Educación*, nº 1, 12, p. 65-80.
- CLAVERÍA, Carlos (1967). «El argot», en *Enciclopedia lingüística hispánica*, nº 11. Madrid: CSIC, p. 349-363.
- COLMEV = COLIN, Jean-Paul, MEVEL, Jean-Pierre y LECLERE, Christian (2010). *Le dictionnaire de l'argot et du français populaire*. Paris: Larousse. [Nueva edición del *Dictionnaire de l'argot*. Paris: Larousse, 1990].
- DANIEL, Pilar (1991). «Panorámica del argot español», en Victor León, *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Madrid: Alianza, p. 7-27.
- DAUZAT, Albert (1956). *Les argots. Caractères. Évolution. Influence*. Paris: Delagrave.
- DEA = SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (2011). *Diccionario del Español Actual*. Madrid: Aguilar. 2ª edición.
- DELESALLE, Georges (1896). *Dictionnaire argot-français et français argot*. Paris: Ollendorf.
- DELVAU, Alfred (1866). *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*. Paris: Dentu.
- DELVAU, Alfred (1866). *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*. 2ª édition entièrement refondue et considérablement augmentée. Paris: Dentu.
- DFNC = CELLARD, Jacques y REY, Alain (1991). *Dictionnaire du français non conventionnel*. Paris: Hachette [1ª edición, 1980].
- ESNAULT, Gaston (1965). *Dictionnaire historique des argots français*. Paris: Larousse.
- FRANCE, Hector (1897-1899). *Les Mystères du monde*. Paris: Lachatre.
- FRANCE, Hector (1907). *Dictionnaire de la langue verte. Archaïsmes. Néologismes. Locutions étrangères. Patois*. Paris: Librairie du Progrès.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (1975). «El mansolea: una jerga gremial del Oriente de Asturias», en *Archivum*, nº 25, vol. 25, p. 377-420.
- GIRAUD, Robert (1989). *L'Argot du bistrot*. Paris: Marval.
- GONCOURT, Edmond y Jules de (1864). *Germinie Lacerteux*. Paris: Charpentier.
- GUIRAUD, Pierre (1956). *L'Argot*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HIDALGO, Juan (1609). «Bocabulario de germanía», en Mayans y Siscar, *Orígenes de la lengua española*. Madrid: Bailly-Ballière, p. 226-267 [edición facsimilar de la de 1737], reimpresión, 1873].
- LARCHEY, Lorédan (1865). *Les Excentricités du langage*. 5ª édition toute nouvelle. Paris: Dentu.
- LARCHEY, Lorédan (1889). *Nouveau Supplément du Dictionnaire d'argot, avec le vocabulaire des Chauffeurs de l'an VIII et le répertoire de l'argonji*. Paris: Dentu.
- LEÓN, Víctor (1991). *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Madrid: Alianza. [1ª edición, 1980].
- LERMINA, Jules y LEVEQUE, Henri (1900). *Dictionnaire thématique français-argot, suivi d'un index argot-français à l'usage des gens qui veulent parler correctement la Langue Verte*. Chacornac: [reproduction], 1991, Les Éditions de Paris.
- NAIN [=Anonyme] (1847). *Dictionnaire d'argot ou la langue des voleurs dévoilée contenant les moyens de se mettre en garde contre les ruses des filous*, nouvelle édition: Paris.
- OLIVER, Juan Manuel (1987). *Diccionario de argot*. Madrid: Sena, 2ª ed. aumentada.
- PABANÓ, F. M. (1915). *Historia y costumbres de los gitanos, Colección de cuentos viejos y nuevos, dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente gitanos. Diccionario español-gitano-germanesco. Dialecto de los gitanos*. Barcelona: Montaner y Simón.
- PECHON DE RUBY, pseud. (1596). *La Vie généreuse des Mercelots, Gueux et Boesmiens, contenant leur façon de vivre, subtilitez et jargon, Mis en lumière par Monsieur Pechon de Ruby, gentilhomme breton, ayant été avec eux en ses jeunes ans où il a exercé ce beau métier. Plus a été ajouté un Dictionnaire en langage blesquien, avec l'explication en vulgaire*. Lyon: Julliéron, avec permission.
- POULOT, Denis (1870). *Le Sublime, ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*. 1980, 2ª éd. Paris: Maspéro.

- PROB = Le Nouveau Petit Robert (2008). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- RAMONCÍN [MARTÍNEZ MÁRQUEZ, José Ramón Julio] (1993). *El tocho cheli, Diccionario de jergas, germanías y jerigonzas*. Ediciones Temas de hoy.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. <<http://dle.rae.es>> [Consulta: 10 de marzo 2016].
- RIGAUD, Lucien (1878). *Dictionnaire du jargon parisien*. Paris: Ollendorf.
- RIGAUD, Lucien (1888). *Dictionnaire d'argot moderne*. Nouvelle édition avec Supplément. Paris: Ollendorf.
- ROSSIGNOL (1901). *Dictionnaire d'argot, argot français et français argot*. Paris: Ollendorf.
- RUIZ, Ciriaco (2001). *Diccionario ejemplificado de argot*. Barcelona: Península.
- SAINÉAN, Lazare (1912). *Les Sources de l'argot ancien*. Paris: Champion; 1973, Genève: Slatkine Reprints.
- SALILLAS, Rafael (1896). *El delincuente español. El lenguaje (Estudio filológico, psicológico y sociológico) con dos vocabularios jergales*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (1998). «Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia» en *Cuadernos de Filología*, anejo XXV. Valencia: Universitat de València.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (2004). «Los diccionarios de argot español: sus escollos y resoluciones», in Battaner M.P, DeCesaris Janet Ann, *De Lexicografía: actes del I Symposium internacional de lexicografía*, (Barcelona, 16-18 de maig de 2004), Universitat Pompeu Fabra, IULA, p. 723-740.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (2006). *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa Calpe. [1ª edición, 1998].
- TLFI = *Le Trésor de la langue française informatisé*. <<http://atilf.atilf.fr>> [Consulta: 10 de marzo 2016].
- VIDOCQ, François (1828-1829). *Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté jusqu'en 1827*. Paris: Tenon, 4 vol.
- VINYOLES I VIDAL, Joan (1978). *Vocabulari de l'argot de la delinqüència*. Barcelona: Millà.
- VIRMAITRE, Charles (1894). *Dictionnaire d'Argot fin-de-siècle*. Paris: A. Charles.
- VIRMAITRE, Charles (1899). *Supplément au Dictionnaire d'Argot fin-de-siècle*. Paris: A. Charles.

Le champ lexical de l'eau et son imaginaire dans les cultures française et russe: une étude comparative

Vérézubova, Ekaterina

Université économique d'État de Saint-Pétersbourg, c_verezubova@mail.ru

Resumen

Esta investigación se centra en el estudio comparativo de los aspectos culturales del campo léxico de agua en francés y ruso. La representación de la lengua y la cultura como un continuo permite revelar las peculiaridades de la visión del mundo de hablantes a través de las connotaciones y las palabras usadas en diferentes contextos. Estos son los aspectos emocionales, pictóricos y expresivos que elegimos como puntos de referencia en nuestro estudio. Este estudio debe ser completado por el uso terminológico de las palabras y expresiones del campo léxico de agua que en el idioma francés a menudo se forma por forma metafórica, mientras que en el ruso se reserva la imagen para la lengua literaria (agua viva y muerta en los cuentos rusos). Además, las palabras que pertenecen al campo léxico de agua son ampliamente utilizadas en Francia en la esfera de las finanzas y, con menor amplitud, en ruso (en forma de préstamos). Estas investigaciones de palabras « acuáticos » en ambos idiomas revelarán los matices de su uso y potencial, el conocimiento de la cuales es de gran importancia para los traductores.

Palabras clave : *visión del mundo ; expresiones idiomáticas ; campo léxico de agua ; proverbios ; cuentos.*

Résumé

La présente recherche porte sur l'étude comparative des aspects socioculturels du champ lexical de l'eau en français et en russe. La représentation intégrale de la langue-culture permet de relever les particularités de la vision du monde des sujets parlants à travers les connotations et les emplois des mots dans des contextes différents. Ce sont les aspects affectif, imagé, mais aussi l'aspect évocateur que nous choisissons comme points de repère dans notre démarche. Cette étude devrait être complétée par l'emploi terminologique des mots et expressions du champ lexical de l'eau qui sont, dans la langue française, très souvent formés par la voie métaphorique, alors que la langue russe préfère réserver l'image au langage de la littérature (eau vive et morte dans les contes russes). De plus, les mots appartenant au champ lexical de l'eau sont largement employés en français dans la sphère de finances et, moins largement, en russe (sous forme d'emprunts). Ces investigations de termes « aquatiques » dans les deux langues permettront de relever les nuances de leur emploi et de leur potentiel dont la connaissance est d'une grande importance pour les traducteurs.

Mots-clés : *vision du monde ; expressions imagées ; champ lexical ; proverbes ; contes populaires.*

Abstract

This research focuses on the comparative study of cultural aspects of the lexical field of water in French and Russian. The representation of the language and culture as a continuum allows to reveal the peculiarities of the speakers worldview through the connotations and words use in different contexts. These are emotional, pictorial and evocative aspects which we choose as landmarks in our approach. This study should be completed by the terminological use of words and expressions of the lexical field of water which, in the French language, is often formed by metaphorical way, while the Russian prefer to reserve the image for the language of literature (live and dead water in the Russian fairy tales). In addition, the words belonging to the lexical field of water are widely used in French in the sphere of finances and, less extensively, in Russian (in the form of loans). These investigations of « aquatic » words in both languages will reveal the nuances of their use and potential, knowing of which is of great importance for translators.

Keywords : *worldview ; idiomatic expressions ; lexical field of water ; proverbs ; fairy tales*

Introduction

Le sujet que nous avons choisi est, tout comme l'eau, inépuisable. Étant d'une nécessité vitale pour l'homme, l'eau se présente sous les aspects les plus variés dans des cultures différentes.

Toute langue naturelle n'existe que sous forme d'une langue-culture, dont la mémoire garde les traces des époques lointaines et les apports des temps modernes, plusieurs couches d'informations sur le pays où cette langue est parlée, son relief, son climat, ses mœurs, ses traditions refoulées dans ses mots, ses expressions imagées, proverbes, discours, etc.

Nous partons de la représentation de la langue-culture comme d'un continu permettant de relever les particularités de la vision du monde des sujets parlants. C'est l'aspect affectif, imagé, mais aussi l'aspect évocateur, reflétant la sphère d'emploi des mots, que nous avons choisi comme points de repère dans notre recherche. Nous allons essayer de révéler les facettes différentes du champ lexical de l'eau représenté dans les langues-cultures française et russe afin d'identifier les différences linguo-culturelles dont la connaissance est tellement nécessaire aux traducteurs.

Nous avons choisi pour notre analyse des expressions imagées et surtout des proverbes français et russes qui, éléments anciens de la langue, restent toujours vivants et relèvent d'une « sagesse des nations » qui « ...se donne comme simplement issue d'une supposée nature des choses, et de l'humain » (Kleiber, 2000 : 40).

L'analyse de proverbes et d'expressions figées contenant les mots du champ lexical de l'eau démontre que dans la plupart des cas les images dans les deux langues sont assez proches. Nous avons classé, d'une manière assez conventionnelle, ces expressions en quelques groupes mettant en relief certains aspects du système d'images de l'eau dans les deux langues : l'eau comme *source de danger*, l'eau et *l'argent*, l'eau et *le temps*, l'eau et *la femme*, l'eau et *la vie*, l'eau et *le vin*, et aussi l'eau *de la fontaine*.

1. L'eau comme source de danger

En français comme en russe l'eau est souvent représentée comme une source de danger, ce danger étant lié à ses profondeurs inconnues et sa force invincible. Les images reflétant cette crainte coïncident généralement dans les proverbes français et russes : *Il faut voyager par la mer pour apprendre à prier – кто в море не бывал, тот страху не видал* (trad. lit. *Qui n'a pas voyagé dans la mer, n'a pas connu la peur*) ; *Il faut louer la mer et se tenir en terre – хорошо море с берега* (trad. lit. *La mer est belle vue de terre*).¹

Les peuples slaves, vivant au milieu du continent, n'ont vraiment pas vu la mer, mais ont seulement entendu parler de ce phénomène ; par conséquent, la mer représentait pour eux un danger plutôt imaginaire, quelque chose de très éloigné, d'inconnu, « une autre réalité » (Ковалев, 2000 : 86). D'où les expressions : *за семью морями* (trad. lit. : *au-delà de sept mers*) ; *за морями, за горами* (trad. lit. : *au-delà des mers et des montagnes*).

La surface tranquille de l'eau cachant des dangers inconnus représente une riche source d'images dans les deux langues. L'expression russe *не зная броду не суйся в воду* (trad. lit. *ne va pas dans l'eau sans connaître le gué*) n'a pas d'analogues directs en français (le dictionnaire russe-français propose comme équivalent *s'embarquer sans boussole*). D'autres exemples où les images ne coïncident que partiellement : l'expression russe *выйти сухим из воды* (trad. lit. *sortir sec de l'eau*) possède les équivalents français *passer entre les gouttes* ou *conserver les pieds au sec*, les images françaises étant plus perceptibles.

¹ Les équivalents imagés russes des proverbes et expressions idiomatiques français sont donnés dans le présent article selon le dictionnaire multilingue en ligne ABBYY Lingvo <http://www.lingvo-online.ru> dont la partie français-russe, russe-français est basée sur le *Nouveau dictionnaire français-russe* (Gak et Ganchina, 2010) Nous avons également cru utile de donner notre traduction littérale (trad. lit. ci-après) des expressions imagées françaises et russes afin d'expliquer la base de la formation métaphorique dans les cultures différentes.

Il existe encore une image de danger commune aux deux cultures : l'eau stagnante qui cache des esprits infernaux et des créatures malveillantes : *il n'est pire eau que l'eau qui dort, en ruisseau lent et coi ne mets ni main ni doigt* — équivalent russe в *тихом омуте черти водятся* (litt. *l'eau qui dort est habitée par les diables*).

Dans la culture russe la surface de l'eau représente une sorte de passage entre le monde réel et le monde inconnu qui ne laisse pas de trace : *вилами по воде писано* (trad. lit. *cela est écrit avec une fourche sur l'eau*) – *c'est une affaire dans l'air, c'est ce qu'il faudra voir* ; *спрятать концы в воду* (trad. lit. *cacher les bouts dans l'eau*) – *faire disparaître les traces*.

Les grandes surfaces d'eau sont considérées comme des obstacles à surmonter : *en pont, en planche et en rivière, valet devant, maître derrière* – в *трудных обстоятельствах хозяева идут позади слуг* (trad. lit. *face aux dangers les maîtres vont derrière les valets*) (Казарин, 1915 : 87) ; *revenir sur l'eau* – *удержаться на плаву* (image identique) ; *nager entre les deux eaux* – *служить и вашим, и нашим* (trad. lit. *servir à la fois à ses amis et à ses ennemis* – l'expression figée russe ne contient pas d'image) ; *maintenir la tête de qn hors de l'eau* – *подставить плечо, протянуть руку помощи* (trad. lit. *tenir la main à qn, donner son épaule pour s'appuyer*) – l'image en russe n'est pas liée à l'eau.

Cette tendance du français à métaphoriser est bien connue aux linguistes russes (Степанов, 2006 : 220), (Гак, 1983 : 238) qui témoignent dans leurs manuels de traduction et de stylistique comparée que les métaphores usuelles françaises sont souvent traduites en russe par les expressions au sens propre.

2. L'eau et l'argent

L'image de l'eau qui coule amène à la formation du sens terminologique (économique et financier) de plusieurs lexèmes français formant le champ lexical de l'eau (*liquide, liquidité(s), écoulement* (de marchandises), *verser, versement, flux* (financiers)).

L'association de l'eau avec l'argent se révèle dans de très vieilles expressions françaises : ainsi, l'expression *les eaux sont basses* signifie l'absence d'argent dans la poche (la relation métaphorique étant basée sur l'absence de poissons dans les eaux basses) ; *l'eau va toujours à la rivière, les rivières retournent à la mer* – ces expressions imagées représentent l'accumulation d'argent, de richesses (équivalent russe *деньги идут к деньгам* (trad. lit. *l'argent va à l'argent*) ne comporte pas d'image de l'eau). Les termes financiers liés à l'image de l'eau qui coule (*liquide, flux, écoulement* (de marchandises), *verser*) sont tout à fait motivés en français :

Emile Zola n'aurait-il pas raison lorsqu'il décrit les mécanismes de la Bourse dans le 18^e volume des Rougon-Macquart ? Il y oppose à la richesse d'hier, celles des fortunes domaniales représentant la “*stagnation* même de l'argent”, à “l'argent moderne de la spéculation”, “l'argent *liquide* qui *coule*, qui pénètre partout”, “empoisonneur et destructeur”, mais aussi “ferment de toute végétation sociale” (Jacquillat, 2007 : 14).

Dans la culture russe l'eau est représentée comme quelque chose de très naturel, en abondance, qu'on ne doit pas gagner ou obtenir : ainsi, l'expression française *ne pas gagner l'eau que l'on boit* signifiant « ne rien gagner » a l'équivalent russe *не пас гaгнер сон pain*.

La belle image de l'argent sous forme liquide n'est pas propre à la langue russe. Nous n'avons trouvé qu'un seul dicton russe mettant en relation l'eau et l'argent *деньги утекают как вода* (Даль, 1909) (trad. lit. *l'argent s'écoule comme l'eau*) qui signifie *l'argent vite dépensé (et pour rien)*. Ici on voit l'idée contraire à l'accumulation, puisque l'argent est comparé à l'eau qu'il est impossible de tenir entre les mains.

Nous supposons que l'explication de cette différence, entre autres, pourrait être liée à l'origine même du mot russe *деньги* (aujourd'hui dans son sens « argent » ce mot n'est employé qu'au pluriel, mais à l'origine il pouvait être employé au singulier car il signifiait une unité monétaire *деньга*) (Семенов, 2003). Par conséquent, l'argent en russe a un sens nombrable, il n'est donc pas associé à l'eau, non nombrable selon sa nature même. Les termes dans les domaines économique et financier : *ликвидность, финансовые потоки, денежные вливания* sont des emprunts, certains d'entre eux ayant emprunté l'image et étant donc motivés (*финансовые потоки, денежные вливания* – *flux financiers*,

versement d'argent), alors que les termes comme *ликвидный, ликвидность*, ayant emprunté la forme ne semblent pas motivés pour les sujets parlants russes.

3. L'eau et le temps

Quant à l'image du temps, quoique l'eau soit une représentation commune du temps en français et en russe (*fleuve du temps – река времен, écoulement de temps – течение времени*), les expressions avec un sens proche n'ont pas toujours une image identique : *il coulera [il passera] bien de l'eau sous le(s) pont(s) — с тех пор много воды утечѐм* – en russe le lexème *pont* n'est pas présent, l'expression française *dans ces eaux-là* n'a pas d'équivalent imagé en russe.

Pourtant la coïncidence de l'image est presque totale lorsqu'il s'agit de la *perte de temps*. Comparons : *battre l'eau, piler de l'eau dans un mortier, fendre l'eau avec une épée, porter de l'eau à la rivière – толочь воду в ступе, носить воду в решете, в колодец воду лить*.

Une coïncidence pareille basée sur le sens de dilution avec de l'eau est observée dans les expressions ayant le sens de « conversations inutiles ». On dit en russe *в сообщении много воды* (Ожегов, 1999 : 89) (trad. lit. *il y a beaucoup d'eau dans le discours*) – équivalent français *il y a beaucoup de délayage (dilution)*.

À ce sujet, citons encore une image particulière en français, qui n'est qu'indirectement liée au sens du temps : *les promesses vaines* (dont la réalisation est attendue pendant (très) longtemps) : ce sont les locutions figées contenant l'expression *l'eau bénite* (*C'est de l'eau bénite de cour ; donneur d'eau bénite* (en russe *пустые обещания* – trad. lit. *promesses vides*) (Le Roux de Lincy, 1859 : 17) ; *quand les mots sont dits l'eau bénite est faite* (équivalent russe possible – *слово не воробей, вылетит – не поймашь* (trad. lit. *Le mot n'est pas un moineau, une fois envolé il n'est plus rattrapé*). Il s'agit des déclarations mondaines de dévouement et d'amitié qui ne sont pas sincères. Par contre, en russe l'image de l'eau bénite n'a point d'associations négatives, étant plutôt le synonyme de l'eau vive.

4. L'eau et la femme

Le sujet des rapports entre l'eau et la femme est un des plus étudié, plusieurs recherches culturologiques trouvant toujours de nouveaux arguments de parenté entre l'essence féminine et l'eau.

En français le lien entre la mer et la femme est dû non seulement à l'idée de fécondité, de nutrition, de lait. On les rapproche en raison de leur caractère ambivalent, doux et redoutable à la fois (Hervé-Bazin, 2008).

Pourtant en russe la mer a plutôt une nature masculine (et le genre grammatical neutre). Dans les œuvres des poètes russes (Lermontov, Joukovski, Pouchkine) la mer est souvent présentée comme un être sévère, tout-puissant et, surtout, libre, rebelle, qui agit à sa guise.

Le lien profond entre la femme et l'eau est traditionnellement lié à des tâches ménagères féminines : « les points d'eau peuvent marquer la distance entre l'univers féminin du lavage (fontaine-lavoir) ou de l'élevage (fontaine-abreuvoir), et l'univers masculin du travail de terre » (Gritti, 2001 : 38). L'écoulement paisible d'eau, les tâches communes et surtout l'absence d'hommes font d'une source d'eau un lieu de rencontre par excellence pour les femmes.

Citons quelques anciens dictons français témoignant de cette relation : *Dès que partent les chèvres tant qu'elles retournent, les femmes sont à la fontaine* ou bien *À la fontaine, au moulin, au four et au lavoir, les femmes disent tout* (Éducation à l'environnement, 2016). Ils n'ont pas d'équivalents directs en russe, mais sont compris très facilement par les sujets parlants. Dans les contes russes on évoque souvent les femmes portant de l'eau et un homme leur demandant à boire et à donner à boire à son cheval, cette image étant une image de beauté, de bonté et de générosité.

5. L'eau et la vie

L'eau étant le berceau même de la vie, nous observons dans les deux langues-cultures la présence d'expressions mettant en rapport les notions d'« eau » et de « vie ». *L'eau vive* est tout d'abord liée à l'eau qui coule, pure et purifiante, et pourtant la coïncidence n'est que partielle, chacune des langues ayant ces propres sens, images et connotations.

La facilité de métaphorisation propre au français fait de *l'eau vive*, l'eau qui coule, par opposition à *l'eau morte*, l'eau stagnante, un symbole d'une énergie, d'une vitalité inépuisables.

Si l'adjectif est préposé (*vive-eau, morte-eau*) ces expressions sont employées dans la terminologie maritime signifiant la marée montante ou descendante (Le Robert, 2011 : 589). L'origine est également métaphorique : en période de mortes-eaux les courants sont moins forts, et les poissons, plus craintifs, sont aussi plus difficiles à pêcher ; tandis qu'en période de vives-eaux les courants sont plus forts, et les poissons, moins craintifs, sont aussi plus faciles à pêcher à l'hameçon. En russe on ne retrouve pas d'expressions métaphoriques ayant le même sens.

Par contre, le sens de *l'eau vive* dans les époques lointaines en russe se rapprochait de celui qui existe en français : une eau qui coule, eau ruisselante, et, selon les témoignages des historiens, seulement cette eau était considérée comme potable, donc, *vive* (Похлебкин, 2007 : 48).

Il existe un conte russe où un petit garçon, Ivanouchka, n'ayant pas obéi à sa sœur, a bu de l'eau stagnante et s'est transformé en chevreau. À la fin du même conte sa sœur Alionouchka qui était morte (noyée dans l'eau stagnante) sera ranimée grâce à l'eau de *source* et deviendra encore plus belle. Selon les historiens, plus tard l'expression *eau vive* dans ce sens sera remplacée par les expressions *ключевая вода, родниковая вода* (*eau de source, eau de roche*), l'emploi de *l'eau vive* et *morte* étant réservé à des contes où elle possède un pouvoir magique (Афанасьев, 1988 : 314).

Le motif de l'eau miraculeuse qui rajeunit ou qui ressuscite est présent dans le folklore du monde entier. Ce motif métaphorique serait lié à l'image de la première pluie de printemps qui, libérée après l'hiver (*la mort*) rend la terre jeune et fertile (Афанасьев, 1988 : 315-316). Dans cette métaphore de l'eau les contes russes, et les contes slaves en général, évoquent deux représentations distinctes : celle de *l'eau vive* et celle de *l'eau morte*. C'est à l'eau morte que les contes russes attribuent l'épithète *целующая* (*qui rend le corps entier*), elle rassemble les morceaux du corps coupé par une épée, après quoi la personne peut être ranimée avec de l'eau vive. La nécessité de cet ordre de succession s'explique par la nature : on dirait que les premières pluies du printemps (eau morte) qui chassent les glaces et les neiges rassemblent les membres de la terre qui, peu après, de nouveau lavée par une autre pluie (eau vive) se ranime et donne des plantes et des fleurs (Афанасьев, 1988 : 316).

Nous rencontrons l'image de l'eau vive et de l'eau morte dans le conte breton *Petit-Louis, fils d'un charbonnier et filleul du roi de France* où la Princesse aux cheveux d'or impose au héros comme dernière épreuve « d'aller chercher de l'eau de vie et de l'eau de mort ». Alors que Petit-Louis et son cheval sont arrivés devant deux fontaines merveilleuses, le cheval demande au héros de le tuer, de se cacher dans ses entrailles et d'attraper deux corbeaux pour les charger d'aller remplir les deux fioles. Le premier corbeau échoue (les fontaines sont gardées par des dragons), mais le second rapporte les deux fioles remplies. Petit-Louis s'en sert pour ressusciter son cheval, qui a toutefois perdu l'usage de la parole. La princesse verse ensuite sur le vieux roi, qui souhaite rajeunir pour l'épouser, quatre gouttes de l'eau de mort, le roi cesse de vivre et la princesse « omet » de le ressusciter : c'est Petit-Louis qui l'épousera (Seydou, 1972 : 110-113).

Encore une sphère qui réunit les notions de *l'eau* et de la *vie* est celle de boissons alcooliques, l'expression française *eau-de-vie* signifiant une boisson alcoolisée obtenue par distillation (Larousse, 1993 : 361). On dit que *l'eau-de-vie* doit son nom aux élaborations d'alchimistes du Moyen Âge qui tenaient à créer un élixir de longue vie. On lui a longtemps attribué des vertus médicinales, et avec une certaine raison, car le degré alcoolique de la plupart des eaux-de-vie en faisait d'excellents antiseptiques.

Dans la culture russe l'eau à boire s'associe souvent à d'autres boissons nationales (*kvas, miel, bière*), mais, à la différence de la culture européenne (*eau-de-vie* issue d'*aqua vita* latine) l'eau est un symbole absolument opposé aux boissons alcooliques (Похлебкин, 2007 : 40). Il existe un proverbe *Пей воду, вода не смутит ума* (trad. lit. *Bois de l'eau, elle ne trouble pas l'esprit*). Personne n'a jamais eu l'idée d'appeler *eau-de-vie* une boisson contenant un degré fort d'alcool. Celle-ci était appelée *вино* (*vin*) jusqu'au XX^e siècle, avant de prendre son nom contemporain *vodka* (formé du mot *вода* (*eau*) avec un suffixe diminutif). On suppose que, comme pour l'eau-de-vie, il s'agissait de plusieurs boissons à base de plantes, parfois médicinales.

6. L'eau et le vin

En parlant de l'eau-de-vie il serait intéressant de révéler les rapports entre l'eau et le vin : par exemple, dans la culture russe l'eau et le vin sont plutôt opposés, car l'eau est nécessaire pour maintenir la vie, alors que le vin cache plusieurs dangers : *На воде ноги жидки, а на вине жиже того* (trad. lit. *Les pieds sont faibles sur l'eau, et encore plus faibles sur le vin*). *Вина не пьют, с воды пьян живет* (trad. lit. *Il ne boit pas de vin, il est ivre d'eau*) (Даль, 1999 : 162).

En général, on appelait *vin* en Russie toute boisson contenant de l'alcool, parfois assez fort (on appelait la vodka « *vin de pain* »), alors que le vin dans la culture française tient une place toute à fait particulière. Et cependant l'idée de l'excès du vin, propre à la culture russe, est également reflétée en français, en opposant l'homme aux autres êtres vivants : *Poisson, gorret, cochon ou cochon / La vie en l'eau, la mort en vin*. (Le Roux de Lincy, 1859 : 125) ; *l'âne de la montagne porte le vin et boit de l'eau* (équivalent russe *медведь пляшет, а цыган деньги берет* – trad. lit. – *l'ours danse, et le tsygan gagne de l'argent*, l'image en russe n'est pas liée au vin).

Ainsi, boire du vin est considéré par les Français comme un privilège de l'homme, tandis que l'eau n'est qu'une nécessité : *L'eau, à trait de bœuf boys, / Et le vin comme roy ; Saint Martin boit le bon vin / Et laisse l'eau courre au moulin* (Le Roux de Lincy, 1859 : 32).

Encore une expression métaphorique propre au français : *mettre de l'eau dans son vin* (qui, au sens figuré, désigne « modérer » (sa colère, ses prétentions, etc.)). Cette image n'est pas propre à la langue russe, car, selon les historiens, le délayage du vin n'était pas pratiqué en Russie (Похлебкин, 2007 : 43). Nous pouvons donc voir que le cercle de connotations attribuées au vin en français est beaucoup plus large qu'en russe.

7. L'eau vive de la fontaine

À la différence des paragraphes précédents, le titre de celui-ci ne contient pas d'opposition de l'eau à un autre élément. Et pourtant nous avons cru utile de valoriser ce composant du champ lexical de l'eau, car très souvent les professeurs enseignant le français aux étudiants russes font face à certains malentendus liés à des « faux amis » des traducteurs, surtout en cas de lexèmes empruntés.

Un de ces lexèmes, *fontaine*, est présent dans la langue française dès ses lointaines origines (selon Le Robert, son emploi en français date du XII^e siècle, ce mot venant directement du lat. pop. *fontana*, lat. *fons* – de *fundere* – verser) (2011 : 804), mais sa présence en russe (*фонтан* – selon le dictionnaire étymologique, son apparition remonte à l'époque de Pierre I^{er} le Grand (Семенов, 2003) n'est pas de longue date. Selon la première définition dans Le Robert, c'est l'« eau qui sort de terre et se répand à la surface du sol » (2011 : 804). C'est son caractère naturel et sa fraîcheur qui lui confèrent son charme.

C'est aussi son caractère religieux qui provoque de la vénération et de la dévotion chez les gens (*fontaine de Jouvence, Nymphes des fontaines*, et surtout des *fontaines sacrées*) croyant en sa force bénéfique, guérissante (Audin, 1980 : 695) : *Message qui trouve fontaine luy est advis que Dieu le meine*.

Le mot *fontaine* dans son premier sens – source d'eau – entre dans plusieurs proverbes et dictons populaires français reflétant son caractère quotidien, vital, et qui n'ont que des équivalents avec une image différente dans la langue russe : *Matin fault à monter la montaigne au soir aller à la fontaine* (équivalent russe *сделал дело – гуляй смело* – trad. lit. *ayant fait l'affaire tu peux te reposer*) ; *L'eau en fontaine est douce et clère et puys devient trouble et sallée* (pour ce proverbe nous n'avons pas réussi à trouver un équivalent russe imagé) (Éducation à l'environnement, 2016). Nous avons également évoqué les proverbes français avec le mot *fontaine* en parlant ci-dessus des femmes et de leurs tâches ménagères.

Les sources d'eau dans la langue russe ont plusieurs noms synonymiques d'origines différentes (*источник, ключ, родник*) formés à l'aide des mécanismes métonymiques : *bouillonner* pour *ключ*, *verser* pour *источник*, *donner la naissance* pour *родник* (Семенов, 2003). Nous avons fait une observation intéressante en consultant la traduction de ces mots dans le *Nouveau dictionnaire français-russe* dictionnaire (Gak et Ganchina, 2010) : il donne pour ces trois mots russes la même traduction *source*, alors que le mot français *fontaine* peut se traduire par ces trois mots.

En consultant le mot russe *фонтан* dans le *Dictionnaire raisonné de la langue russe* (Ожегов, 1999 : 855) nous découvrons les sèmes reflétant cette nuance : cette source est *décorative*, et l'eau y est amenée *sous une forte pression* (ce qui équivaut à l'expression française *jet d'eau*).

En considérant les expressions imagées avec le lexème *фонтан* en russe nous découvrons la prédominance des images d'intensité et de force : *фонтан красноречия* (*fontaine d'éloquence*), *не фонтан!* (trad. lit. *ce n'est pas une fontaine* (c.-à-d., *c'est médiocre*), *заткни свой фонтан* (trad. lit. *ferme ta fontaine* (c.-à-d., *Tais-toi ! Arrête !*)).

L'apparition de ce mot en russe est liée à l'époque de Pierre I^{er} le Grand qui a fondé le parc de Péterhof à l'image de Versailles. Mais, à la différence de ce dernier, les fontaines de Peterhof sont alimentées en eau descendant tout naturellement de la hauteur vers la mer et fonctionnent sans interruption pendant toute la journée, sous la pression naturelle. Ainsi, nous sommes en présence d'un phénomène surprenant : les fontaines de Péterhof réunissent les deux sens du mot français *fontaine*, puisque ses *fontaines* comme constructions artificielles sont alimentées par les *fontaines* naturelles qui prennent racine sur les hauteurs de Ropcha est dont l'étendue fait plus de 20 kilomètres. Et cette force naturelle de l'eau suffit pour alimenter une des plus hautes fontaines, *Samson*, de 21 mètres de hauteur.

Conclusion

Vu l'importance de l'eau pour toutes les civilisations, la présence de plusieurs liens culturels et champs associatifs semble tout à fait naturelle, et ces associations ont plusieurs points communs dans les langues-cultures française et russe : la notion du danger et d'inconnu, le lien avec le monde féminin, le temps, la vie même (l'eau qui coule, pure et bénéfique), le monde du quotidien, etc.

Cependant, chaque langue a sa façon d'appréhender le monde, ce qui est reflété dans les nuances de sens et dans l'emploi des unités linguistiques.

Le sujet de l'étude comparative de l'eau dans les cultures française et russe est loin d'être épuisé, puisqu'il reste de nombreux aspects et images qui « se réveillent » sous l'influence d'un contexte. Les recherches mettant en face des cultures différentes permettront de mieux se comprendre, puisqu'elles dépassent le cadre du signe linguistique, avec sa forme et son contenu, permettant de considérer la langue-culture dans son intégrité, ce qui est nécessaire pour une bonne communication.

Références bibliographiques

- GAK, Vladimir et GANCHINA, Klavdia (2010). *Nouveau dictionnaire français-russe*. Moscou : Rousski Yazyk Media.
- GRITTI, Jules (2001). *L'eau. Mythes et symboliques*. Paris : C.I.EAU.
- HERVE-BAZIN, Céline (2008). « Eau et femme, entre symbolique et valeurs féminines ». Soumission pour publication CCAD, Avril. <<https://celinehervebazin.files.wordpress.com/2015/02/2008-8-eau-et-femme-entre-symbolique-et-valeurs-feminines-occad-avril-2008.pdf>> [Consultée le 26 mars 2016].
- JACQUILLAT, Bertrand (2007). *Les 100 mots de la finance*. Paris : PUF.
- KLEIBER, Georges (2000). « Sur le sens des proverbes » dans *Langages*, n° 139, pp. 39-58.
- Le Petit Larousse. Dictionnaire encyclopédique* (1993). Paris : Larousse.
- LE ROUX DE LINCY (1859). *Le livre des proverbes français précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen âge et de la Renaissance*. Tome premier. Paris : Adolphe Delahays.
- ÉDUCATION A L'ENVIRONNEMENT. *Proverbes et dictons*. <<http://environnement.ecole.free.fr/proverbes-dictons-fontaine.htm>> [Consultée le 15 avril 2016].
- REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette (2011). *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- SEYDOU, Christiane (1972). « Un conte breton : « Petit-Louis, fils d'un charbonnier et filleul du Roi de France ». Essai d'analyse et d'étude comparative », dans *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n°45, pp. 109-130.

АФАНАСЬЕВ, Александр Николаевич (1988). *Живая вода и вещее слово*. Москва : Советская Россия.

ГАК, Владимир Григорьевич (2006). *Русский язык в сопоставлении с французским*. Москва : Комкнига.

ДАЛЬ, Владимир Иванович (1909). *Толковый словарь живого великорусского языка*. <<http://slovardalja.net/>> [Consultée le 25 mars 2016].

КАЗАРИН, Георгий Георгиевич (1915). *Сборник французских пословиц и поговорок*. Санкт-Петербург : Типография Тренк и Фюсно.

КОВАЛЕВ, Геннадий Филиппович (2000). «Роль ономастики и этимологии в изучении славянских народов и их языков » В сборнике : *Русский язык вчера, сегодня, завтра*. Воронеж : Страницы 85-88.

ОЖЕГОВ, Сергей Иванович; ШВЕДОВА, Наталия Юльевна (1999). *Толковый словарь русского языка*. Москва : Азбуковник.

СТЕПАНОВ, Юрий Сергеевич (2006) *Французская стилистика (в сравнении с русской)*. Москва : Комкнига.

СЕМЕНОВ, Антон (2003) *Этимологический словарь русского языка*. Москва : Русский язык от А до Я. <<http://evartist.narod.ru/text15/001.htm>> [Consultée le 30 mars 2016].

ПОХЛЕБКИН, Вильям Васильевич (2007) *История водки*. Москва : Центрполиграф.

LITERATURA

Sensualisation de l'eau : l'exemple du « Bain » dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq

Abood, Tagrid

Université de Bagdad, tagrid.abood@yahoo.fr

Resumen

Según Philippe Hamon « la literatura necesita otros artes para definirse a sí misma », en otras palabras, la literatura requiere un lenguaje más refinado para transmitir el mensaje al lector, las figuras retóricas se presentan como recurso estilístico que pueden decir lo contrario del mensaje. El estudio, en Au château d'Argol, de la metáfora acústica está en todas las páginas de la novela que genera imágenes perceptibles y toma la forma del agua en la novela como « érotisation de l'eau », y el capítulo V cuyo título, « Le Bain », se queda como un ejemplo. En realidad, el salto de los tres personajes de la novela al agua nos recuerda con la imagen de la matriz del mar. La imagen se realiza metafóricamente a través del informe de la analogía de que el escritor teje entre al agua y el útero. Puesto que, la habilidad del escritor apareció al describir uno de los polos de la imagen con la otra y viceversa para llegar a su meta. El escritor tuvo éxito en enriquecer el texto de todo lo necesario para sembrar esta fusión cósmica. Esta experiencia revela una sensación y un placer sensual para unir con el agua.

Palabras clave : agua ; erótico ; matriz ; placer ; sentimiento.

Résumé

D'après Philippe Hamon, « la littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même », autrement dit la production littéraire exige le recours à un langage plus raffiné pour délivrer son message. Les figures de la rhétorique se présentent aussi comme des procédés stylistiques qui permettent de dire autrement le message transmis au lecteur. Dans Au château d'Argol, l'étude de la métaphore aquatique filant presque sur toutes les pages du récit rend perceptible les images que prend l'eau dans ce récit. Celles-ci se penchent vers l'érotisation de l'eau, la tentative du bain du chapitre 5 reste un bon exemple. En effet, la plongée des trois personnages d'Argol au sein de l'élément liquide fait penser à l'image de la mer-matrice. L'image est réalisée métaphoriquement grâce au rapport d'analogie que l'écrivain tisse entre la mer et le sein maternel. La liquidité, trait spécifique commun entre l'eau et l'être humain, devient donc le facteur essentiel de la motivation de cette métaphore. L'écrivain ne manque pas d'enrichir son texte de tous les sèmes nécessaires à telle fusion cosmique. Ce qu'éprouvent les nageurs révèle d'une sensation et d'un plaisir sensuel dû à la communion avec l'eau.

Mots-clés : eau ; érotique ; matrice ; plaisir ; sensation.

Abstract

According to Philippe Hamon's « literature needs other arts to define itself ». In other words, the literary production requires a return to a more beautiful language to deliver its message to the reader, while studying Au château d'Argol, we found the spread of metaphor style in all its pages and in particular those used by the writer to describe the water. The fifth chapter of the book, which is titled « Le Bain » remains as example for that. In fact, the descent of the three characters of the novel to the sea for swimming reminds us in the water-matrix, and this relationship was built thanks to the common factor between them, liquid, and the text is very rich in all the vocabulary that belongs to the water and human.

Keywords : water ; erotic ; matrix ; pleasure ; sensation.

Introduction

En lisant le titre du colloque *Les mots et les imaginaires de l'eau*, ces mots de Philippe Hamon nous viennent immédiatement à l'esprit: « La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même. La comparaison, la métaphore, l'analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte de définition » (1989 : 21). Autrement dit, le langage littéraire a besoin, pour bien définir la production littéraire, de la rhétorique. Ainsi les figures du style apparaissent-elles comme processus majeurs du discours qui imposent à l'interlocuteur un parcours d'interprétation au terme duquel il peut deviner le message du locuteur.

La présente étude s'intéresse donc au discours métaphorique qui vise à révéler l'intérêt des images que l'eau a inspirées dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq. Elle s'arrête plus précisément sur les métaphores aquatiques ayant un rôle indispensable dans la construction de la fiction et aidant le lecteur à comprendre les idées de l'écrivain. Celui-ci est dès l'incipit surpris par l'usage irrégulier des unités linguistiques, l'écrivain le place dans l'anormalité de son appréhension du monde par le langage. Un jeu de transfert sémique se produit entre les champs lexicaux de l'homme, de l'eau et du végétal permettant l'échange de leurs champs sémantiques ou la qualification de l'un par l'autre. Le lecteur se trouve en face du monde merveilleux où les objets peuvent, comme les hommes, bouger et agir. Grâce aux expressions figurées du langage, le créateur dote donc de vie son monde inanimé. Un sentiment de plaisir et d'effroi se dégage aussi de la lecture de Gracq, dû à la crainte de voir disparaître le monde du possible et au passage rapide du blanc de la page aux mots encore mystérieux.

1. L'eau en sommeil

En lisant les premières pages du roman, le lecteur s'arrête sur cet énoncé : « Ça et là, l'eau sommeillait dans des mares herbeuses » (1989 : 10), qui met sous ses yeux une métaphore à pivot verbal « l'eau sommeillait » dont les composants ne sont pas tous présents. La métaphorisation consiste, dans ce cas, à qualifier le comparé « eau » par la qualité sémique du comparant homme absent du texte, tout en profitant de la présence de l'objet du transfère « sommeillait ». Le transfert du trait spécifique de l'homme à l'« eau » conduit par conséquent à l'humaniser. Cet emploi répond en effet à une visée personnelle et poétique ; le verbe « sommeiller » n'est pas employé dans ce contexte avec son signifié habituel ; l'eau ne sommeille pas, le sommeil est une propriété de l'être humain. Il y a donc un détournement de sens. Revenons au verbe « sommeillait », et à sa signification réelle : sommeil signifie, selon *Le Petit Robert*, un « état physiologique » de l'être humain caractérisé par « la suspension de la vigilance, la résolution musculaire, le ralentissement de la circulation et de la respiration, et par l'activité onirique » (Robert, 2003 : 2450). Au verbe « sommeiller » s'associe alors l'idée de la stagnation, l'imparfait éternise, en plus, l'état de non mouvement : le temps verbal du passé a pour effet ici de prolonger la durée de l'état exprimé. Voilà ce que la recherche sémantique nous conduit à dire à propos de cette image. D'ailleurs, le sommeil, ne signifie pas ici une négation du monde ; au contraire il est, d'après Maurice Blanchot, un respect des lois naturelles et un « attachement » au monde :

Le sommeil est un acte de fidélité et d'union. Je me confie aux grands rythmes naturels, aux lois, à la stabilité de l'ordre : mon sommeil est la réalisation de cette confiance, l'affirmation de cette foi. C'est un attachement, au sens pathétique de ce terme. [...] Le sommeil est cet intérêt absolu par lequel je m'assure du monde à partir de sa limite et, le prenant par son côté fini, je le saisis assez fortement pour qu'il demeure, me pose et me repose (Blanchot, 1955 : 358-359).

Nous pouvons donc dire que l'humanisation métaphorique n'est pas futile chez Gracq, elle a pour objectif d'élaborer la dissolution de deux éléments incompatibles de l'univers : l'homme et l'eau.

2. La plongée sensuelle du « Bain »

Cette dissolution s'affirme parfaitement avec la tentative du bain matinal du chapitre 5, quand les trois personnages du récit décident de plonger ensemble dans la mer :

Couchés au ras de l'eau, ils (Albert, Herminien et Heide) voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues, et dans un capiteux vertige il leur semblait qu'il tombât tout entier sur leurs épaules et dût les écraser – avant de se faire au-dessous d'eux un flux de silence et de douceur qui les élevait paresseusement sur un dos liquide, avec une sensation exquise de légèreté (Gracq, 1989 : 46).

Le bain matinal des trois hôtes d'Argol rappelle sans aucun doute l'image de la mer-matrice. L'image est réalisée métaphoriquement grâce au rapport d'analogie que le romancier tisse entre la mer et le sein maternel. Certes, le comparant « matrice » est absent du texte, mais il est conceptualisé par un syntagme métaphorique « dos liquide ». Le texte met en évidence deux syntagmes nominaux mis en parallèle « ras de l'eau » et « dos liquide », qui produisent la même impression référentielle « la mer ». Mais le deuxième fait apparaître l'opposition entre l'isotopie de la mer et celle de l'homme, auxquelles appartient le sème « liquide ». Si les sémèmes « eau », « vagues », « flux » et « liquide » sont les composants de l'isotopie de la mer, les sémèmes « épaules », « paresseusement », « dos » et « liquide » constituent celles de l'homme. La liquidité, trait spécifique commun entre l'eau et l'être humain devient le facteur essentiel de la motivation. Cependant la métaphorisation est bâtie sur le transfert sémique de l'homme à l'objet inhumain. Le sème « dos » est employé dans un contexte non humain en vue de dénommer le résultat de la substitution. Ce point de vue est important dans l'analyse sémantique de la métaphore, car il permet de comprendre le détournement du sens. Le fait de plonger dans une étendue profonde et liquide fait penser immédiatement à la plongée dans la cavité intérieure et sombre de l'abdomen. Ainsi, nous pouvons dire que la mer, grâce à la substitution du sens, devient un fond liquide ou plutôt une matrice. Cette fusion symbolique que la métaphore permet d'actualiser et de mettre en mots s'effectue parfaitement dans les pages de ce chapitre. L'humanisation de la mer est renforcée encore par une métaphore adverbiale « paresseusement » qui décrit bien le mouvement las de cette eau stagnante. Le processus métaphorique peut être considéré comme un moyen traduisant la compréhension du monde. Julien Gracq veut ramener le monde sensible à des expériences vécues, c'est-à-dire relier ce monde à un acte cognitif qui le met en forme et qui lui fournit un modèle de compréhension. La métaphorisation de la mer en matrice peut être lue comme l'interprétation d'une expérience culturalisée, c'est-à-dire le résultat d'une influence du milieu culturel. Lieu de vie et de naissance, la mer et la terre sont, selon les traditions, des symboles du corps maternel. D'où l'inspiration gracquienne de cette image. Outre l'accord phonique entre la « mer » et la « mère », les homonymes soulignent un accord au niveau sémantique ; les deux symbolisent la vie et la mort. Simone Grossman partage aussi ce point de vue, elle voit aussi dans le bain, la notion d'une « eau-mère » (1980 : 216). D'après elle, ce bain reproduit matériellement la nostalgie de l'immersion et de la fusion au sein de l'élément liquide.

En outre, la plongée au sein de l'élément liquide implique chez Gracq un mouvement de communion avec l'eau et l'autre. C'est ce que les nageurs d'Argol éprouvent dans la tentative du bain, quand ils se sentent dissolus dans la mer. La dissolution exprime le désir de l'anéantissement de soi au profit d'une autre renaissance universelle, elle révèle une véritable union cosmique entre l'homme et le monde. Le bain peut être également lu comme l'incarnation parfaite du projet surréaliste du retour à l'un. Ainsi Laurence Rousseau affirme que « la fonction unifiante de l'eau » ne correspond pas seulement, chez Gracq, « au penchant d'une imagination, à ce besoin d'homogénéité pour atteindre à la profondeur, à l'épaisseur poétique » mais aussi elle s'harmonise bien avec « la sensibilité particulières aux Surréalistes, sensibilité animée par le Désir d'Universel » (1981 : 11). Le projet poétique de l'écrivain, autrement dit, ne diffère pas tellement de celui des Surréalistes. Ce projet est réalisé grâce à l'audace de l'écrivain qui propose des liens mystérieux et des associations nouvelles.

Au fil du discours métaphorique tout au long du récit, nous arrivons à dégager la deuxième signification que l'eau prend dans *Au château d'Argol*. Elle penche vers une dimension sensuelle de l'eau ; c'est encore la métaphore qui permet la réalisation de ce sens. La recherche lexicale est aussi notre moyen pour appuyer ce point de vue. Au cours de notre parcours sémique du chapitre « Le Bain », nous remarquons la fréquence de l'adjectif qualificatif « lisse » quatre fois répété dans les pages 44-45. Il est employé pour qualifier à la fois l'eau et la femme : « vagues lisses » à deux reprises, « écharpes lisses du brouillard », « son dos puissant, lisse et ténébreux » il s'agit de Heide. Figure de style, la métaphore construit un jeu de parallélisme et d'interférence lexicale entre la femme et la mer en donnant la clé nécessaire au sens. Elle crée une analogie entre la peau douce de la femme et l'eau, tout en confiant à cet élément incolore, inodore et transparent une qualité humaine « lisse », en le rendant sensuel. De même, la femme emprunte à l'isotopie de la mer le sème « ténébreux » incorporé à ses gouffres. Un rapport de va-et-vient s'instaure alors entre les deux pôles de la

métaphore, en permettant le transfert des traits sémiques entre eux. Car ni « lisse » (à propos de la mer), ni « ténébreux » ne se trouvent placés dans leur contexte linguistique normal. La connexion entre l'isotopie de l'homme et celle de la mer dans la tentative du bain finit par introduire les sémèmes de la béatitude que le discours met en lumière. Ceux-ci disent le plaisir de baigner dans les ténèbres de la mer-femme. En contact direct avec l'élément liquide, les nageurs connaissent une volupté pareille à celle dégagée d'une relation amoureuse, lorsqu'il s'agit de la construction d'un couple.

Tableau 1. Émergence des trois isotopies (Homme, Mer, Béatitude) sur les pages 44-49 du « Bain »

<i>Isotopie de l'homme</i>	<i>Isotopie de la mer</i>	<i>Isotopie de la béatitude</i>
Peau	Brumes(s) 5, brouillard 2	Doux 3
Larmes	Baigner	Fraîcheur 2
Corps 6, Membres 2	Golf	Enivrant
Visage 5	Liquide(s) 7	Délices 2
Œil 6, Yeux 10	Gouffre 2, ténébreux	Sens
Nudité	Mer 4	Radieuse
Dos 2	Vague(s) 7	Lisse 4
Chevelure	Mouillé(s) 4	Volupté
Poitrine 5	Flux 3et reflux	Douceur
Jambes	Plages	Exquise
Pieds 3	Grève 5	Sensation
Bras 3	Flaques	Sentir 4
Mains 5, Paume	Eau 4	Légèreté
Vaisseaux	Humide	Liberté
Cœur 5	Ruisseler	Pureté
Tête 3	Ecume	Sourire (v.)
Epaules 3	Rivage 2	Sourire (n.)
Ventre	Vaisseau	Cri(s) 2
Lèvres 3, Bouche, Dents 2	Nager 2	Exaltants
Ame	Sous-marine	Enchanté
Doigt(s) 2	Filets	Voluptueux
Plaie	Rouler	Enthousiasme
Nerfs	Crête(s) 2	Enthousiasmant 2
Joues	Couler	Plaisir
Muscles 2	Navigation	Félicité
Chair 2	Plonger	Amour
Regard(s) 3, Regarder 4	Lames	Vigueur
Sein	Glisser	Furieuse
Prunelles, Lentilles	Noyés 2	Joie, Réjouissances
Poumons, Respiration	Abîmes 3	Caresse, Caresser
Esprit, Cerveaux 2, Tempe	Ondulants	Charme
Sang 2	Flotter	Fête

Un examen rapide de ce tableau montre la fréquence de tous les sémèmes du corps humain et de la mer, comme si Gracq voulait mettre l'accent sur la sensualité et le plaisir physique dans une véritable confrontation du corps à corps entre l'homme et la mer. Cela explique la sensation de « douceur » et d'extase qui émane des personnages d'Argol, lorsqu'ils étreignent physiquement les flots. La reprise de sème « corps » six fois, de « peau » et de « chair » deux fois concrétise véritablement cette étreinte physique. Dès que le corps des nageurs touche les filets liquides, l'eau les caresse et les forces à participer à l'union avec elle. Ce qu'ils éprouvent relève d'une sensation et d'un plaisir sensuel. Ces sentiments sont exprimés presque dans chaque page de ce chapitre. La reprise du verbe « sentir » quatre fois, comme le montre le tableau, manifeste l'intérêt accordé à leur sensation. Dans cette tentative sensuelle, il n'y a aucun doute que l'accent est mis sur la perception tactile. Car c'est l'organe du toucher qui assure la volupté sensuelle. Le tableau met sous nos yeux tous les sèmes qui traduisent l'effet produit du contact charnel avec l'élément liquide. Ce que sentent les nageurs témoignent des

sentiments positifs : « fraîcheur » à deux reprises, « douceur » et « doux » à trois reprises, « lisse » à quatre reprises. Nous pouvons dire que les nageurs vivent la tentative du bain avec une grande joie. Le tableau ne manque pas aussi de démontrer les expressions de la béatitude : « sourire », une seule fréquence pour le verbe et le nom, « joie », « réjouissances » et « fête ». La connexion était accomplie au moment où la différence entre ces deux isotopies s'était abolie du langage du descripteur pour ainsi dire que le « sel » et le « sang » font partie maintenant d'un seul corps unique et vaste. En partant de deux éléments concrets (mer et homme), Gracq joue sur la force matérielle de l'image et évoque une notion abstraite (la volupté).

3. Dynamique de la métaphore aquatique

La métaphore aquatique est filée sur les pages blanches du livre, tout en tissant sa trame de noir et de blanc. Dans ce tissage, nous constatons l'émergence de la signification sensuelle de l'eau. Notre intérêt va cette fois-ci vers une lecture sommaire de la genèse de la métaphore filée qui érotise l'eau. Nous nous arrêtons en l'occurrence sur les dernières pages du premier chapitre « Argol », plus exactement sur les pages 16 et 18 où la mer souligne une présence réelle et non métaphorique. Le premier constat que nous pouvons signaler est : l'apparition réelle de la mer s'accompagne de la fréquence de l'adjectif qualificatif « nues ». Certes, l'adjectif est utilisé pour identifier le paysage d'Argol, ayant un cadre marin, mais sa présence n'est pas sans valeur. Elle a pour effet d'accentuer la nudité de la mer. Ainsi, nous lisons cette phrase : « cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité » ; il s'agit d'une mer immobile et sans voile, ou une mer accessible qui se dévoile sans pudeur aux yeux des observateurs. Rien ne cache sa nudité apparente. Le recours au style de la négation « ne...pas » que Gracq utilise avec le mot « voile » fait penser à l'homophonie « voile » au genre masculin. Le lecteur peut croire que c'est une mer dévoilée ou plutôt dénudée. Plus loin, à la page 18, la notion de la nudité est bien élaborée. Nous lisons : « sol nu », « rocs nus » et le participe passé du verbe dénuder « les troncs [...] étaient dénudés par les vents ». La métaphore est bâtie ici sur la transmission de la qualité humaine à des objets non humains; le transfert conduit par conséquent à les rendre sensuels. Élaborer la nudité du paysage argolien par la volonté du descripteur montre que cette notion possède une grande importance sur le plan diégétique du récit. Elle est en réalité un signal évocateur de la nudité féminine du chapitre 8. Signe de sensualité, la nudité signifie « l'abolition de la séparation entre l'homme et le monde qui l'entoure, en fonction de quoi les énergies naturelles passent de l'un à l'autre sans écran » (Chevalier, 1969 : 544). La nudité n'est donc pas uniquement un facteur motivant l'histoire, mais aussi elle entre dans l'essence du projet poétique de Gracq : elle appelle à l'intégration directe de l'homme dans le monde en absence de toute frontière entre eux.

La célébration de la nudité forestière met en évidence la conceptualisation de l'érotisme que la page 18 actualise : « Alors l'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux. [...] Les rocs nus brillèrent comme de dangereuses cuirasses, la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide couronna un instant la tête de chaque arbre de la forêt » (Gracq, 1989). C'est de l'eau de la pluie, nocturne, lunaire et laiteuse qu'il s'agit ici. Avant de conceptualiser la notion de l'érotisme dans les dernières pages du premier chapitre, Gracq tend à métaphoriser son monde en terme de l'homme, tout en insistant sur la sensualité. La tombée des gouttes de la pluie sur « les rocs nus » et les arbres conceptualise, sous l'effet de la lumière jaune de la lune, le rapport sexuel. Ce rapport métaphoriquement évoqué par « la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide » est prolongé par une autre métaphore verbale « couronna ». La conceptualisation métaphorique de l'érotisme est concrétisée encore, lorsque Gracq humanise l'arbre en utilisant le sème « tête » pour désigner la cime. En partant d'un élément concret « averse », Gracq évoque une notion abstraite et étrangère à cet élément, en lui transférant la connotation abstraite liée au sème « gloire ». La métaphore consiste ici à montrer une idée à travers une autre idée. Dans un autre sens, une idée est exprimée non pas à travers son signe propre mais à travers le signe d'une autre idée. Le concept érotique de l'eau constamment utilisé dans la littérature française se révèle chez Gracq non uniquement un élément organisateur de la diégèse, mais encore son matériau : il renvoie ici à l'acte du viol commis contre Heide dans la forêt.

La parole discursive de l'écrivain dans le premier chapitre trouve, nous pouvons l'affirmer, son illustration directe à la fin du chapitre 8. La femme est ainsi l'élément qu'il privilégie pour avoir accès à l'univers ; c'est-à-dire que le romancier recourt à des moyens mystiques pour pouvoir atteindre son objectif. C'est pour cela que la sensualité entre étroitement dans le cœur de son projet poétique de l'intégration ; elle constitue une fin dans la mesure où elle conduit à l'accomplissement de la quête. L'érotisation est donc le troisième sens que prend l'eau dans ce roman.

Conclusion

La mer est un élément indispensable de la création littéraire de Julien Gracq et entre essentiellement dans son projet : l'union au cosmos. Dans *Au château d'Argol*, la fusion physique des trois personnages du récit et de l'eau permet de réaliser une véritable union cosmique qui leur permet d'atteindre un état d'expansion universelle où s'abolit toute différence entre ces deux composantes du cosmos. L'originalité de l'écrivain réside tant dans la mise en œuvre de la théorie de la « plante humaine » (Gracq, 1989 : 879) que dans la valeur accordée à la dimension sensuelle comme facteur accomplissant la communication entre l'homme et le monde. Cela explique la raison pour laquelle Gracq transforme le paysage en mer. Le paysage marin paraît un lieu idéal pour l'amour. Ce n'est donc pas futile que l'eau reste « dormante » ou plutôt stagnante dans ce récit. L'état de la stagnation s'harmonise bien avec la conceptualisation érotique de l'eau. L'eau stagnante symbolise, selon les nombreux mythes de la création, le « plasma de la terre » (Chevalier, 1969 : 308) d'où naît la vie. En quête de son objet de désir, l'écrivain entretient avec la mer et ses profondeurs, un rapport sensuel marqué par la douceur et la volupté. La mer, en alliant représentation concrète et suggestion abstraite, se révèle bien comme un pilier des analogies pour exprimer la femme et la création poétique. Autrement dit, l'analogie marine acquiert sa profondeur évocatrice par le fait qu'elle rend compte des deux voies susceptibles de mener Gracq à actualiser son projet : la femme et la production poétique.

Cependant c'est la métaphore qu'a choisie l'écrivain pour faire basculer la logique dynamique du langage et atteindre son objectif. Outre sa fonction de suggérer les événements de l'histoire, elle fournit un modèle de compréhension du monde véhiculé avec les mots sollicités. Ceux-ci, perçus comme métaphoriques pour le lecteur, disent en réalité la façon par laquelle l'écrivain appréhende les événements du monde tout en partant de ses propres expériences. En effet l'écrivain recourt à la technique répétitive afin d'élaborer son projet poétique : anthropomorphisation de l'univers.

Références bibliographiques

- AQUIEN, Michèle (1993). *Dictionnaire de poésie*. Paris : Librairie générale française.
- ARFEUX, Marc-Henri (2002). *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*. Tome I, II, III. Lyon : Université de Lyon 2. (Thèse).
- BACRY, Patrick (1992). *Les Figures de style*. Paris : Belin.
- BLAIN-PINEL, Marie (2003). *La Mer, le miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BONHOMME, Marc (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Champion.
- BRETON, André (1986). *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* Cognac : Actual & Le Temps qu'il fait.
- BRIDEL, Yves (1981). *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth (1984). *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*. Paris : Klincksieck.
- CHEVALIER, Jean (1969). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter.
- DENIS, Ariel (1978). *Julien Gracq*. Paris : Seghers (Coll. Poètes d'aujourd'hui).
- DETRIE, Catherine (2001). *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris : Champion.
- FONTANIER, Pierre. (1977). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion,
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse*. Paris : Seuil
- GOUX, Jean-Paul (1982). *Les Leçons d'Argol*. Paris : Messidor/Temp Actuels.
- GRACQ, Julien (1989). *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970). « La Structure sémantique » dans *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil. pp. 39-48.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986). *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France.

- GROSSMAN, Simone (1980). *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti.
- GROSSMAN, Simone (1982). « Julien Gracq : romancier surréaliste » dans *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, (2ème édition revue et corrigée). pp. 214-220.
- GUIOMAR, Michel (1972). « Images et masque du désir dans l'œuvre de Julien Gracq » dans *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne. pp. 301-318.
- HAMON, Philippe, (1989). *Expositions. Littérature et architecture au XIX e siècle*. Paris : José Corti.
- HEBERT, Louis (2007). « L'Analyse sémiotique » dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- MORIER, Henri (1998). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF.
- MURAT, Michel (2006). *Julien Gracq*. Paris : Adpf.
- POUGEOISE, Michel(2001). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- ROBERT, Paul (2003). *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert-VUEF.
- ROUSSEAU, Laurence (1981). *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : Lettres Modernes.
- SCHULZ, Patricia (2004). *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*. Berne : Peter Lang SA, éditions scientifiques européennes.
- TAMBA-MECZ, Irène (1981). *Le Sens figuré*. Paris : PUF.

Les métaphores de l'eau dans l'œuvre poétique de Joachim du Bellay

Abrougui, Olfa

Université de Tunis, abrouguiolfa@gmail.com

Resumen

En Les Antiquités de Rome, Le Songe y Les Regrets de Du Bellay, conocidos como « recueils romains » –ya que fueron compuestos, en gran parte, durante la estancia del poeta francés en Roma–, abundan las metáforas acuáticas y náuticas que, en el relato de su viaje a Roma, hacen referencia a los riesgos asumidos. Dichas metáforas permiten al poeta instaurar un lenguaje «esotérico» que el lector debe descifrar para captar los cambios experimentados por la ciudad romana. Du Bellay utiliza el elemento acuático como prisma ficticio para representar la historia de la Ciudad en la que alternan el encumbramiento y el declive. El agua refleja, a través de sus fluctuaciones, dicha inconstancia. El poeta se sirve igualmente de esta imagen para mostrar su travesía existencial : el motivo de la navegación, en este sentido, dice mucho acerca de su aventura personal, una aventura arriesgada, de resultado incierto. Du Bellay se enfrenta a una nueva experiencia : la del exilio y del errante. Las aguas del mar, erotizadas, mecen y encantan al viajero hasta el punto de desviarlo de su camino, causando su pérdida. Las tentaciones provocadas por la seducción del mundo material, incluida la cortesana, siguen siendo un arquetipo. En cualquier caso, las metáforas acuáticas cristalizan los pensamientos de Du Bellay sobre la Ciudad y sobre sí mismo. Sus interrogantes acerca de su destino son inherentes al mundo y al inexorable transcurso del tiempo que arrasa a su paso por las ciudades y hombres.

Palabras clave : Du Bellay ; Roma ; viajes ; metáforas acuáticas.

Résumé

Les Antiquités de Rome, Le Songe ou encore Les Regrets de Du Bellay, connus par le nom de « recueils romains » –car composés en grande partie lors du séjour du poète français à Rome–, regorgent de métaphores aquatiques et nautiques, qui tout en relatant son voyage romain et en suggérant ses risques, lui permettent d'instaurer un langage ésotérique que le lecteur est appelé à déchiffrer afin de saisir les mutations de la cité romaine. Du Bellay recourt à l'élément aquatique en tant que prisme fictif pour représenter l'histoire de la Cité alternant entre grandeur et décadence. Par ses fluctuations, l'eau retrace en effet son inconstance. Mais le poète s'en sert aussi pour mimer sa traversée existentielle : le motif de la navigation dans ce sens en dit long sur son aventure personnelle, aventure hasardeuse car son issue est incertaine. Du Bellay est aux prises avec une expérience nouvelle, celle de l'exil et de l'errance. Qui plus est, érotisées, les eaux de la mer bercent et charment le voyageur, au point de le dérouter, en causant sa perte. Aussi disent-elles les tentations des attraits du monde matériel dont la courtisane demeure un archétype. Quoi qu'il en soit, les métaphores aquatiques cristallisent les réflexions de Du Bellay sur la Cité et sur lui-même. Ses interrogations sur sa destinée sont inhérentes au monde et à l'inexorable écoulement du temps qui emporte sur son passage les cités et les hommes.

Mots-clés : Du Bellay ; Rome ; voyage ; métaphores aquatiques.

Abstract

Known as « recueils romains » because they were composed mainly while the French poet was on duty in Rome, Les Antiquités de Rome, Le Songe and Les Regrets by Du Bellay are brimming with aquatic and nautical metaphors which, while depicting his journey and suggesting its dangers, allow the poet to build up an esoteric language which readers are invited to decode in order to grasp the changes of the city. The aquatic element is used by Du Bellay as a narrative prism to embody the history of Rome from Rise to Fall. The fluctuation of water stands for the City's inconstancy. But the poet also pictures thereby his own

existential journey : a risky adventure the ending of which remains unpredictable. Du Bellay will have to grapple with exile and roaming. Moreover, under erotic figures, the sea waters lull and charm the traveler, misleading him into disaster. They describe worldly temptations as well, of which the courtesan is an eternal archetype. Aquatic metaphors however crystallize Du Bellay's thoughts about Rome and about himself. His questioning of his own destiny meets the one about the world and the inexorable flow of time, carrying away both men and cities.

Keywords : Du Bellay ; Rome ; trip ; aquatic metaphors.

Introduction

Au commencement fut l'eau, au commencement fut Rome. Voilà deux *topoi* qui s'associent, s'imbriquent et interagissent dans l'œuvre poétique de Joachim du Bellay, retraçant le passage du poète par la Ville¹. Cette expérience du monde et de l'être est dévoilée dans une série de métaphores aquatiques fort symboliques. D'ailleurs, quoi de plus originel que l'eau pour dire les mutations de la Cité ? Quoi de plus fluctuant pour restituer son inconstance ? Mieux encore, quoi de plus versatile pour traduire l'errance de l'être ?

Les sens générés par l'imaginaire de l'eau sont multiples ; ils se déploient dans des métaphores amplement suggestives, qui, loin de se réduire à des fonctions illustratives et ornementales, s'inscrivent en tant qu'instrument cognitif, à valeur didactique car elles fourmillent d'enseignements. Convoquant la mémoire mythologique et archaïque, elles traitent cependant de l'histoire réelle de la Cité.

Du Bellay donne libre cours à son imagination figurative ; il décline l'élément aquatique sous plusieurs formes et dans des métaphores animées, polymorphes, littéralement « vives » –pour emprunter le terme de Paul Ricœur–. L'eau paraît tantôt abondante dans sa douceur et sa limpidité, comme celle de la Fontaine du *Songe*, ramenant le poète vers l'âge d'or de la Ville, tantôt violente et pernicieuse, comme les flots qui ballotent le voyageur ou encore impure, comme l'onde jaunâtre du Tibre.

Disons d'emblée que les métaphores donnent forme aux réflexions bellayennes sur le monde certes, mais aussi sur soi ; c'est pourquoi elles conjuguent introversion et extraversion. Projeté dans une expérience nouvelle, le poète s'interroge sur lui-même. Or ses interrogations ne sont pas à dissocier du monde qui l'entoure, du temps qui coule et qui balaye sur son passage les cités et les hommes. L'objectif de la présente étude est d'examiner l'interaction des images métaphoriques de l'eau dans son œuvre poétique.

1. L'eau pour dire le monde

Comme l'explique Gaston Bachelard, l'eau est des quatre éléments celui qui se prête le plus aux rêves. Elle invite au *songe*. C'est d'ailleurs le titre d'un petit recueil de Du Bellay composé de quinze sonnets : sortes de visions relatant l'histoire de la Cité qui alterne entre grandeur et chute. L'eau y est remarquablement présente et contribue à la structuration de l'imaginaire onirique du destin romain. Elle instaure un langage ésotérique que le lecteur est appelé à déchiffrer afin de saisir les bouleversements de l'histoire romaine.

Le sonnet XII du *Songe* dépeint une atmosphère placée sous le signe du merveilleux : autour d'une fontaine s'établit un décor digne d'un *locus amoenus*, où l'art côtoie la nature avec une parfaite harmonie. Sous l'effet du soleil, l'eau de la fontaine prend une teinte dorée. Elle est d'ailleurs assimilée au Pactole, une petite rivière de Lydie, en Asie Mineure, connue pour les paillettes de métal précieux qu'elle roulait et pour son pouvoir magique de tout changer en or. Douce et limpide, l'eau jaillit, répandant dans ces lieux beauté, pureté et fraîcheur. Qui plus est, des nymphes se délassent gracieusement autour de la fontaine. Pourvu de tous les « plaisirs de l'œil », le décor exalte un sensualisme primitif et invite à la plus grande des délectations. Or, ce moment de ravissement est aussitôt troublé par l'irruption effrayante des

¹ Fin avril 1553, Du Bellay part à Rome, comme secrétaire de son oncle le cardinal Jean Du Bellay. Ce dernier quitte son Château de Saint-Maur avec le poète en passant par Fontainebleau, Montargis, Nevers, Lyon, Genève. Du Bellay arrive à Rome en juin. C'est au Palais Farnèse qu'il s'installe, avant de s'établir au palais Borgo San Pietro. Sur le chemin du retour, il commence d'abord par traverser la mer d'Ostie à Civitavecchia, avant de passer par Urbin, Venise, les Grisons, Genève et Lyon. Son séjour dans la Cité a duré quatre ans. Il en témoigne dans une série de recueils comme *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* ou encore *Les Regrets* que nous aurons pour corpus.

barbares dont les « vilains pieds » souillent l'eau limpide de la fontaine, terrifiant ainsi les nymphes et les poussant à fuir. La fontaine préside ici à un discours, retraçant de manière allégorique un épisode historique précis : le sac de Rome de 1527 par les troupes de Charles Quint, vécu par la capitale de la chrétienté comme la plus grande humiliation de son histoire. Véritable désastre, on massacre la population, on saccage ses palais et églises, on pille et revend ses orfèvreries et œuvres d'art, etc. :

Je vy sourdre d'un roc une vive Fontaine,
Claire comme crystal aux rayons du soleil,
Et jaunissant au fond d'un sablon tout pareil
A celui que Pactol' roule parmy la plaine.

Là sembloit que nature et l'art eussent pris peine
D'assembler en un lieu tous les plaisirs de l'œil :
Et là s'oyoit un bruit incitant au sommeil,
De cent accords plus doux que ceux d'une Sirene.

Les sieges et relaiz luisoient d'ivoire blanc,
Et cent Nymphes autour se tenoient flanc à flanc.
Quand des monts plus prochains de Faunes une suyte

En effroyables criz sur le lieu s'assembla.
Qui de ses vilains piedz la belle onde troubla,
Mist les sieges par terre, et les Nymphes en fuyte. (S. XII).

L'eau de cette fontaine si naturelle, si originelle, pourrait être aussi appréhendée comme un symbole de la pureté primitive, désormais tachée et salie par la corruption ambiante de l'époque ; dans le décor qui l'accompagne, elle est la métaphore d'un temps révolu, celui d'un âge d'or, quand, regorgeant de forces créatives et d'énergies vitales, la Cité culminait au sommet de sa gloire.

Cet âge d'or semble perdu sans retour, à regarder l'eau du Tibre, dont l'écoulement remet en question la valeur « éternelle » de la Ville et contrebalance le principe de sa pérennité mythique. Du Bellay « déteste ce vieil Faucheur » (R. CVII) qu'est le Temps. Rien ne dure éternellement, rien ne demeure, tout fluctue, tout passe : « le Tybre aux flots tortuz ondoye », écrit-il au sonnet XXXVI des *Regrets*. L'adjectif « tortus » suggère justement que l'histoire avance à l'aventure. De plus, cette eau est maculée ; son impureté stigmatise la corruption sévissant au Palais du Vatican ainsi que dans les ruelles mal famées de la Cité, marquées par la prolifération de la prostitution. L'eau dont la couleur tire sur le jaune exclut du Tibre toute vertu nourricière et vitale et suggère, comme par un écho visuel et symbolique, l'image d'une ville malade : [...] Le Tybre tortu de jaune se colore (R. CLXXXV).

Mais l'eau peut devenir violente quand elle se transforme en un déluge vindicatif, qui s'abat impétueusement sur la Cité comme pour la châtier de ses vices. Dans le sonnet XIII du *Songe*, un beau navire apparaît au poète, richement orné quand une tempête se lève et fait déferler furieusement les vagues. D'abord, le navire s'abîme, puis ressurgit à la surface de l'eau, mais sans le contenu somptueux d'antan : « le beau trésor et les nochers ». Le riche navire symbolise la Rome pontificale et son goût démesuré pour les fastes. La luxure étant un péché capital qui suscite la colère divine, d'où la pluie diluvienne² et purificatrice. Connue pour sa faculté de dissiper la forme et de dissoudre la substance de toute chose, l'eau dépouille la Cité de ses symboles mythiques : ses objets de gloire mais aussi ses hommes illustres, ce qui fait dire à Michel Deguy qu'elle est le vecteur d'« une dé-symbolisation du symbole romain » (1989 : 73).

² Sur ce point, voir le sonnet XCIX des *Regrets*.

Je vy sous l'eau perdre le beau thresor,
La belle Nef, et les Nochers encor,
Puis vy la Nef se ressourdre sur l'onde. (S. XIII).

Cette « morale de l'eau », comme dirait Gaston Bachelard, on la retrouve également dans le sonnet XXI des *Antiquités* quand, ayant failli à sa vertu, la « brave cité » fait naufrage :

Celle que Pyrrhe et le Mars de Libye
N'ont sceu donter, celle brave cité
Qui d'un courage au mal exercité
Soustint le choc de la commune envie,

Tant que sa nef par tant d'ondes ravie
Eut contre soy tout le monde incité,
On n'a point veu le roc d'adversité
Rompre sa course heureusement suivie :

Mais defaillant l'object de sa vertu,
Son pouvoir s'est de luymesme abbatu,
Comme celuy, que le cruel orage

A longuement gardé de faire abbord,
Si trop grand vent le chasse sur le port,
Dessus le port se void faire naufrage.

Le fil conducteur des métaphores aquatiques est l'éternelle inconstance de toute chose. L'onde dans le sonnet XX des *Antiquités* traduit à bien des égards cette idée. Synecdoque aquatique, elle retrace par son mouvement d'ascension puis de chute l'histoire romaine. La Cité a toujours oscillé entre deux phases : gloire et déclin. De même, férés d'élévation, les Romains sont réputés pour leur goût inlassable pour les extrêmes : leur ambition ne connaît pas de limites, tout comme leur orgueil, ce péché capital qui provoque à son tour la punition divine et qui déclenche la chute de toute civilisation, si grandiose et si solide soit-elle, dès lors qu'elle s'est laissé aveugler par l'*hybris*. Par son effondrement final, l'onde tourne en dérision et de façon imagée la souveraineté de la Cité : sa domination du monde, tout en laissant transparaître son caractère irréversible³ :

Non autrement qu'on void la pluvieuse nïe
Des vapeurs de la terre en l'air se soulever,
Puis se courbant en arc, à fin de s'abrever,
Se plonger dans le sein de Thetis la chenuë

Et montant derechef d'où elle estoit venue,
Sous un grand ventre obscur tout le monde couvrir,
Tant que finalement on la void se crever
Or' en pluie, or' en neige, or' en gresle menue :
[]
Ceste ville qui fut l'ouvrage d'un pasteur
S'élevant peu à peu, creut en telle hauteur,
Que Royne elle se vid de la terre et de l'onde :

³ À ce propos, voir aussi le sonnet XVI des *Antiquités*.

Tant que ne pouvant plus si grand faix soustenir,
 Son pouvoir dissipé s'écarta par le monde,
 Monstrant que tout en rien doit un jour devenir. (A. XX).

2. De l'érotisation de l'eau

L'eau est primordialement féminine ; c'est le substrat sémantique autour duquel gravitent les métaphores : l'eau est *mer* et par extension homophonique, *mère*⁴. Du Bellay établit systématiquement des associations entre la Ville et la femme. La mer érotisée réunit de façon métonymique et métaphorique ces deux instances. L'entrée dans la Ville est reprise sur le plan symbolique par l'immersion du poète dans la mer « romaine », cette *mater magna*, originelle, s'avérant pourtant funeste, car imprévisible et mortelle. Captivante et dangereuse, elle séduit le voyageur étranger et le repousse ; elle le fascine⁵, l'intrigue, l'invite à la découvrir. Elle est tentation. De nature trompeuse, elle dissimule, au-delà de sa limpidité apparente, de nombreux appas. Cette idée s'exprime clairement à travers l'évocation du chant trompeur des sirènes dans le sonnet XXVI des *Regrets* où Du Bellay s'adresse à Ronsard :

Donques je t'advertis, que ceste mer Romaine,
 De dangereux escueils et de bancs toute pleine,
 Cache mille perils, et qu'icy bien souvent

Trompé du chant pippeur des monstres de Sicile
 Pour Carybde éviter tu tomberas en Scylle,
 Si tu ne sçais nager d'une voile à tout vent.

Comment ne pas voir ici le charme incantatoire des courtisanes romaines ? Comment ne pas y saisir le risque qu'encourt le visiteur étranger, en mordant à leur hameçon, quand on pense aux maladies vénériennes⁶ très répandues à l'époque en Italie ?

La mer recèle maintes créatures maléfiques ; rappelons que c'est de ses eaux que surgit la Bête de l'Apocalypse, c'est de ses eaux que surgissent à Ulysse ou encore à Énée, Charybde et Scylla. Du Bellay recourt à cet imaginaire mythologique et tératologique pour évoquer les courtisanes italiennes qui, de Venise à Rome, en passant par Florence, semblent avoir un seul et même but : distraire les hommes et les dérouter, en mettant en jeu leur vie. L'*Eros* est inextricablement lié au *thanatos* et le plaisir sexuel, d'après la tradition misogyne de l'époque, est redouté car mortel. L'eau profonde et engloutissante de la mer coïncide avec l'image d'une sexualité féminine « dévoratrice et insatiable » (Closson, 2000 : 341) et serait en définitive –pour emprunter l'expression de Gaston Bachelard– « le cosmos de la mort » (1942 : 123).

Ainsi, la lutte contre le chant des sirènes, en somme contre les monstres marins est une lutte de tous les instants contre les tentations de la chair, lutte qui révèle à juste titre la vulnérabilité du poète aux prises avec les attraits du monde matériel et dont la femme italienne demeure l'archétype. La mer cristallise de surcroît son engouffrement dans les tentations auxquelles il admet avoir succombé ; son naufrage est une descente aux enfers aliénants de la chair. Aussi se confie-t-il à la sœur du roi :

Dans l'enfer de son corps mon esprit attaché
 (Et cet enfer, Madame, a esté mon absence)
 Quatre ans et d'avantage a fait la penitence
 De tous les vieux forfaits dont il fut entaché. (R. CLXXIV).

⁴ « C'est une mère un peu violente, mais enfin, c'est une mère », écrit plus tard Jules Michelet (1983 : 54).

⁵ Car c'est connu, « ce sont les eaux profondes qui ensorcellent et non les claires et les courantes », Gaston Bachelard (1942 : 96).

⁶ « Heureux [...] qui a peu sans peler vivre trois ans à Rome ! » (R. XCIV).

La traversée de la mer romaine est une rude épreuve qui affecte à son tour son Verbe. Pour arriver à bon port⁷, rentrer indemne de son périple italien, Du Bellay doit impérativement triompher de la matière. De la même façon, pour prendre son envol, sa poésie doit se détacher de la dynamique érotique⁸, consubstantielle aux courtisanes italiennes dont le charme se révèle à plus d'un égard périlleux :

Mais que feray-je à fin d'échapper d'elles ?
Leur chant flatteur a trompé mes esprits,
Et les appaz aux quels elles m'ont pris,
D'un doux lien ont englué mes aëles. (R. À Monsieur d'Avanson).

3. La traversée de l'eau comme une traversée existentielle

Depuis l'*Odyssée*, la mer est associée aux motifs classiques du voyage. S'inscrivant dans la lignée de l'œuvre homérique, l'œuvre poétique bellayenne regorge de métaphores nautiques, qui relatent le voyage de Du Bellay à Rome. Engageant l'avenir du poète, la traversée de la mer est hasardeuse, car elle comporte tous les risques. Qui plus est, les flots violents contre lesquels le poète se débat, symbolisent, d'une part, son effroi devant la prolifération des vices dans la Cité et, d'autre part, sa peur de faillir à sa mission. Dans tous les cas, l'image principale qui se dégage de ces métaphores est celle d'un être désorienté :

Ce n'est pas de mon gré (Carle) que ma navire
Erre en la mer Tyrrhene : un vent impetueux
La chasse maulgré moy par ces flots tortueux,
Ne voiant plus le pol, qui sa faveur t'inspire.

Je ne voy que rochers, et si rien se peult dire
Pire que des rochers le hurt audacieux :
Et le phare jadis favorable à mes yeux
De mon cours égaré sa lanterne retire.

Mais si je puis un jour me sauver des dangers
Que je fuy vagabond par ces flots estrangers,
Et voir de l'Ocean les campagnes humides,

J'arrestera ma nef au rivage Gaulois,
Consacrant ma despouille au Neptune François,
A Glauque, à Melicerte, et aux sœurs Nereïdes. (R. CXXVIII).

Le poète est propulsé dans une temporalité de l'errance. « Vagabond par [les] flots étrangers », cherchant le port, il est condamné à errer dans une cité chaotique où il ne se reconnaît plus. La mer revêt un caractère biblique, sous-tendant l'image originelle d'une ville de la perdition et de l'aveuglement. S'il s'engage de toutes ses forces contre vents et marées, il admet toutefois l'inutilité de ses efforts. En témoigne l'image de la nef percée à la fin du sonnet suivant :

Comme le marinier que le cruel orage
A long temps agité dessus la haulte mer,
Aiant finalement à force de ramer
Garanty son vaisseau du danger du naufrage,

⁷ Comme le dirait Jean Dorat « ceux qui dépassent les écueils des Sirènes sont les sages qui, à l'instar d'Ulysse, aspirent à gagner leur patrie, c'est-à-dire le bonheur véritable », Philippe Ford (2001 : 335).

⁸ *Les Regrets*, XCI.

Regarde sur le port sans plus craindre la rage
Des vagues ny des vents, les ondes escumer :
Et quelqu' autre bien loing au danger d'abysmer
En vain tendre les mains vers le front du rivage :

Ainsi (mon cher Morel) sur le port arrêté
Tu regardes la mer, et vois en seureté
De mille tourbillons son onde renversee :

Tu la vois jusqu'au ciel s'eslever bien souvent,
Et vois ton Dubellay à la mercy du vent
Assis au gouvernail dans une nef percee. (R. XXXIV).

L'immersion dans la mer romaine met fin aux temps de la sérénité et de l'insouciance d'autrefois et marque son entrée dans une ère de tourments. Le « cruel orage », ébranlant et malmenant le poète, est une représentation de ses enfers intérieurs qui le rongent dès lors qu'il prend conscience de la vanité de son séjour, dès lors qu'il commence à le regretter. Comme dans un écho visuel, les eaux agitées reflètent l'image d'un poète en conflit permanent avec son Moi profond, tant il est vrai qu'il s'aperçoit de l'échec de ses projets. De sa traversée romaine, il aura finalement rapporté des « harengs au lieu de lingots d'or » (R. XXXII). Lieu de la désillusion, la mer noie ses rêves et ses attentes. Elle est irrémédiablement associée à la hantise de l'échec⁹ :

Je cognois que je seme au rivage infertile,
Que je veux cribler l'eau, et que je bas le vent,
Et que je suis (Vineus) serviteur inutile. (R. XLVI).

La violence des flots « étrangers » laisse miroiter « l'inquiétante étrangeté de l'autre ». Elle cristallise ainsi son rapport conflictuel avec la Cité, cette expérience nouvelle, au cours de laquelle, il se trouve confronté à l'altérité. Celle-ci accentue son sentiment d'étrangéité, quand à Rome, il délaisse sa langue maternelle¹⁰ pour parler la langue¹¹ de l'autre, langue honnie car associée à ses vices. Le poète craint dès lors de trahir ses origines et de ne plus coïncider avec ce qu'il était¹² :

Le François corrompu par le vice estranger
Sa langue est son habit n'eust appris à changer,
Il n'eust changé ses mœurs en une autre nature. (R. XCV).

Pris d'un vertige identitaire, le poète connaît un moment de flottement et de dispersion¹³. La mer « importune » (R. LI) l'épuise et l'exaspère. « Je vieillis peu à peu sur l'onde Ausonienne », écrit-il au sonnet XXXV des *Regrets* ; lieu de la désagrégation et de la régression, cette eau le dépossède de sa jeunesse, de ses espoirs et surtout de ses origines :

⁹ Dans le sonnet XLIX, le poète évoque la disgrâce de son cardinal Jean Du Bellay. Après l'expédition de François de Guise en Italie (1557) et la chute de Saint-Quentin (27 août 1557), Henri II rappelle François de Guise, ce qui entraîne un changement de politique pontificale. Paul IV et son neveu changent de camp et n'hésitent pas d'ailleurs à afficher leur mépris à l'égard du cardinal. La politique française n'est plus influente à Rome et Henri II impute au cardinal cet échec. Sur ce point, voir Daniel Aris et Françoise Joukovsky (1993 : 310).

¹⁰ À ce propos, voir les sonnets X et XXI des *Regrets*.

¹¹ Voir *Les Regrets*, XVIII.

¹² Du Bellay se trouve dans l'impossibilité « d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, de coïncider avec soi-même, [...] avec son passé personnel, familial ou collectif ». Les propos sont de Régine Robin (1993 : 9).

¹³ « L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute », Gaston Bachelard (1942 : 13).

Si je retourne en France, ô mer Idalienne !
Comme je vins icy, sans tomber au danger
De voir ma vieille peau en autre peau changer,
Et ma barbe Française en barbe Italienne. (R. XCIII).

Au final, cette mer ne dit pas uniquement la distance géographique qui le sépare du sol natal, mais signale une autre distance, plus profonde et plus tragique, celle de l'éloignement de soi. Le poète éprouve en effet le sentiment de n'être plus identique à lui-même, d'où sa dépersonnalisation. Dans le sonnet XXI des *Regrets*, il se confie à un ami :

Ton Dubellay n'est plus, ce n'est plus qu'une souche
Qui dessus un ruisseau d'un doz courbé se couche,
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdure.

Sa sensation de « ne plus être » découle également de son sentiment d'anonymat à Rome. N'y étant pas connu –comme il l'était autrefois en France– car privé de la Cour du Roi, il ne cessera, tout au long de son séjour, de se sentir inutile et oublié par les siens. L'eau romaine s'apparente à celle du Léthé¹⁴, « eau d'oubly » (R. CLXXIV) ; elle est redoublée par celle, stagnante et morte de l'étang aux trois cygnes qui se lamentent. Cette image renvoie symboliquement à sa condition d'exilé désenchanté, mais aussi à celle de ses deux compatriotes Panjas et Olivier de Magny venus à Rome et désillusionnés à leur tour :

Comme on voit quelquefois, quand la mort les appelle,
Arrengiez flanc à flanc parmy l'herbe nouvelle,
Bien loing sur un estang trois cygnes lamenter. (R. XVI).

Généralisant différents paradigmes : mutation, voyage, errance, tentation et confrontation, etc., l'imaginaire de l'eau devient le vecteur d'un transfert de sens, relançant le questionnement¹⁵ historique, métaphysique et ontologique du poète : quelle signification donner au monde, au temps, à l'Histoire ? Qui est-il et quel rapport entretenir avec « l'Autre » ?

Au fil de l'eau, ce prisme fictif, Du Bellay fait défiler, de manière allusive et intelligible, l'histoire de la Cité entre grandeur et décadence, mais aussi la sienne, aux prises avec une expérience nouvelle. L'élément aquatique lui permet de raconter et de mimer deux traversées : celle de Rome ballottée entre le flux et le reflux et celle de sa propre existence. Qu'elles remplissent des fonctions mimétiques, élégiaques ou encore moralisatrices, les métaphores de l'eau étonnent par leur abondance, leur éloquence et leur suggestivité. Cristallisant les réflexions du poète quant aux mutations du monde et de soi et structurant l'imaginaire onirique, ésotérique, en somme poétique de l'œuvre, elles invitent, en permanence, le lecteur à en déchiffrer l'énigme constitutive.

Références bibliographiques

BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti.

CLOSSON, Marianne (2000). *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*. Genève : Droz.

DEGUY, Michel (1973). *Tombeau de Du Bellay*. Paris : Gallimard.

DU BELLAY, Joachim (1993). *Œuvres poétiques*, II. Aris, Daniel et Joukovsky, Françoise. Paris : Garnier.

¹⁴ « Tu bois le long oubly de tes travaux passez », *Les Regrets*, XVII.

¹⁵ « Rome, à chaque fois, rôle dans des zones où mon être se pose comme problème et où s'élève la question : suis-je ? (Socialement, nationalement, ontologiquement). », Arnaud Tripet, (2006 : 149).

- FORD, Philippe (2001). « Du Bellay et les mythes homériques ». Argod-Dutard, Françoise. Dans : *Histoire et littérature au siècle de Montaigne*. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois. Genève : Droz. 327-338.
- MICHELET, Jules (1983). *La mer*. Paris : Gallimard.
- RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- ROBIN, Régine (1993). *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- TRIPET, Arnaud (2006). *Écrivez-moi de Rome. Le mythe romain au fil du temps*. Paris : Honoré Champion.

El agua como símbolo y componente del espacio en los relatos de Maryse Condé

Aceituno Martínez, Eduardo

Universidad de Granada, eaceitunom@ugr.es

Resumen

En esta comunicación, me propongo analizar las diferentes funciones que desempeña el agua como componente del espacio narrativo en los relatos cortos de Maryse Condé. Entre ellas, cabe destacar la impresión de realidad generada, así como una función de indicio (en relación con la identidad de los personajes, con sus sentimientos, con la atmósfera), una función estética (vinculada al lenguaje poético), una función simbólica y, por último, la participación del agua en la dinámica de la acción. El estudio de todas estas funciones pone de manifiesto la singular importancia del elemento acuático en la obra de la escritora guadalupeña.

Palabras clave: Maryse Condé; relato corto; espacio narrativo; narratología.

Résumé

Dans cette communication, je me propose d'analyser les différentes fonctions que l'eau, en tant que composant de l'espace narratif, remplit dans les nouvelles de Maryse Condé. Parmi elles, il faut souligner l'impression de réalité générée, une fonction d'indice (concernant l'identité des personnages, leurs sentiments, l'atmosphère), une fonction esthétique (liée au langage poétique), une fonction symbolique et, pour finir, l'intervention de l'eau dans la dynamique de l'action. L'étude de toutes ces fonctions met en relief l'importance singulière de l'élément aquatique dans l'œuvre de la romancière guadeloupéenne.

Mots-clés: Maryse Condé; nouvelles; espace narratif; narratologie.

Abstract

In this paper, I intend to analyse the different roles of water as a component of the narrative space in Maryse Condé's short stories. Among its functions, I will point out the impression of reality conveyed, along with an indication function (related to the characters' identity and feelings, and to the atmosphere), an aesthetic function (connected to the poetic language), a symbolic function, and finally the participation of water in the plot dynamics. The study of all these functions highlights the remarkable importance of water in the work of the Guadeloupean writer.

Keywords: Maryse Condé; short stories; narrative space; narratology.

Actualmente Maryse Condé no necesita presentación en un coloquio de francesistas. Se trata de una de las más destacadas novelistas del panorama literario actual en lengua francesa. Novelas como *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986), *La vie sans fards* (2012) o *Traversée de la Mangrove* (1989) han obtenido en estos últimos años un relativo éxito comercial y de crítica.

Como en este momento me encuentro preparando mi tesis sobre el escritor Marcel Aymé, me van a permitir que le tome prestada una idea que creo que es importante tener en cuenta para poder apreciar en su justa medida la calidad de la obra de Maryse Condé. En palabras de Marcel Aymé, en una novela «la nature humaine, sensible, [...] importe seule» (Lécureur, 1996: 111). Asimismo, la propia Maryse Condé afirma que toda literatura es «una búsqueda interior, un esfuerzo destinado a dilucidarse a uno mismo»¹ (Pfaff, 1996: 74). En efecto, Maryse Condé parece compartir la idea de que la novela debe transmitir la impresión de una verdad profunda, debe tratar de acceder a la vida secreta de los seres humanos, a nuestros sentimientos más íntimos y al mismo tiempo universales.

Me he propuesto estudiar el agua como elemento del espacio narrativo en los relatos cortos de Maryse Condé; relatos que fueron recopilados en 1997 en un volumen que lleva por título *Pays mêlé*. El estudio del espacio en estos relatos me parece bastante pertinente, ya que pone de manifiesto algunos de los rasgos más característicos de la escritura de Maryse Condé. En casi todos los relatos, la autora reserva un papel importante a la naturaleza y, en concreto, la presencia del mar y de los ríos es recurrente. En mi análisis, voy a tratar de determinar la función que cumplen estos elementos en la narración.

La primera constatación es que el mar o el río rara vez poseen un valor meramente referencial; es decir, no tienen como principal función contextualizar la historia en general o una escena en particular. De ahí la necesidad de que el análisis crítico les reserve una atención particular. Hemos de interrogarnos acerca de sus funciones específicas en el seno de la narración.

En su excelente manual *Poétique du roman*, Vincent Jouve tal vez generaliza demasiado al asimilar el análisis narratológico del espacio y el estudio de la descripción. A fin de cuentas, las referencias al espacio narrativo no siempre están insertas en una secuencia descriptiva, y menos aún cuando nos referimos al género del relato corto, en el que dichas secuencias suelen ralentizar el ritmo y, por ello, son menos frecuentes que en la novela. No obstante, Jean-Michel Adam y André Petitjean enumeran en su obra *Le Texte descriptif* una serie de funciones de la descripción que considero que se ajustan bastante al estudio que nos ocupa (aunque, como acabo de apuntar, no todas las referencias a ríos o mares en los relatos de Maryse Condé se acompañan de su correspondiente descripción).

Así pues, tomando prestada la terminología de Adam y Petitjean, podríamos hablar en primer lugar de una *fonction mimésique* del agua como componente del espacio en los relatos de Maryse Condé, la cual consiste en generar una ilusión de realidad, reforzar la verosimilitud de la historia. Ya me he referido previamente a la intención de Maryse Condé de reflejar la realidad humana en su obra, lo que ayuda a entender la importancia de esta función. Una función que, por otra parte, abarca casi todos los elementos del relato, por lo que no nos vamos a detener en este aspecto.

En realidad, las funciones principales del agua como elemento del espacio en estos relatos serían otras dos. La primera de ellas está relacionada con lo que Adam y Petitjean denominan la *fonction sémiosique*, que consiste en esclarecer el sentido de la historia. Con ello quiero referirme al agua no como símbolo (ciñéndonos a la definición de símbolo como elemento susceptible de una doble interpretación, en el plano realista y en el plano de las ideas), sino más bien como lo que Roland Barthes denomina *indicio*. Barthes define los indicios como unidades de la narración que se refieren:

non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'« atmosphères », etc. [...] Pour comprendre « à quoi sert » une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur (actions des personnages ou narration), car c'est seulement là que se dénoue l'indice (1966: 8-9).

¹ La traducción del inglés es mía.

En efecto, las referencias al elemento acuático en los relatos de Maryse Condé no parecen imprescindibles a primera vista para el desarrollo de la trama, pero en realidad encierran una carga de sentido que las convierte en un componente esencial de la narración. Dichas referencias suelen transmitir un significado implícito, casi siempre relacionado con la intimidad de los personajes. La novelista pone así el espacio exterior al servicio de la expresión del mundo interior, lo que, insisto, no significa que recurra a la simbología. Por ejemplo, abundan las escenas en las que un personaje permanece contemplativo frente al agua. El narrador recurre a estas escenas para rebasar los límites de la focalización externa y dar a conocer, o al menos sugerir, los sentimientos del personaje. De esta manera, la escritora proporciona claves fundamentales para comprender el sentido de la historia. Por ejemplo, en el relato *No woman, no cry*, Maryse Condé nos presenta a una protagonista misteriosa, Létitia, quien despierta el odio y la rabia de los vecinos de su aldea; una animadversión que parece únicamente motivada por la independencia de la mujer, que vive sola. Una escena de contemplación del mar permite que el lector comience a adentrarse al fin en la intimidad de Létitia. Se evoca así su infelicidad, en relación con una íntima ruptura con la sociedad y con una carencia cuya naturaleza se revelará más adelante:

Elle aimait tout particulièrement ce coin qui butait contre le flanc du volcan, inaccessible derrière ses brouillards comme une prêtresse au fond de sa grotte. Si on lui donnait dos, on faisait face au ciel et à la mer, immensités confondues. Aussi on pouvait se persuader qu'à part ces deux éléments rien n'existait, surtout pas l'île porteuse de tellement de malheureux, et que le monde était à naître (1997: 51).

Del mismo modo, el relato *Nanna-Ya* es la historia del matrimonio formado por Grâce y George, ambos marcados desde la infancia por su condición de hijos bastardos. Este fatídico origen exagera su sensibilidad y su sensación de soledad y de diferencia frente a un entorno hostil. Una vez más, el agua es el elemento escogido por la novelista para expresar su doloroso aislamiento:

Et Grâce grandit dans la haine de Moore Town. Elle haïssait ce cirque de montagnes qui l'enserrait comme un piège dont elle ne trouverait jamais l'issue. De droite et de gauche, des sommets drapés de brouillard, se confondant avec le gris du ciel. À perte de vue, une végétation dense et hostile, toujours prête à dévorer les précaires jardins de l'homme. Dans le lointain, la rumeur d'un fleuve turbulent qui chaque hivernage réclamait son quota de victimes (1997: 147-148).

À présent, George pensait souvent à lui-même comme à un fossile, une laminaire, accrochée à son rocher et lavée inlassablement par la mer (1997: 156).

El desasosiego experimentado por los hijos bastardos es uno de los temas más frecuentes en estos relatos. Se trata de personajes que se ven abocados a padecer conjuntamente la ausencia del padre, la falta de afecto materno y el desprecio de la sociedad, que les niega además cualquier posibilidad de un futuro próspero. Ese desarraigo, esa carencia afectiva, figuran también entre las emociones más intensas que afloran en el relato *Pays mêlé*. En este fragmento, el paisaje marino y un mar figurado se conjugan y permiten al lector conocer los padecimientos del personaje:

Antoine s'assied à la Pointe Curé et regarde la mer, ce bleu immense sur le corps maltraité de la terre. Il a apporté avec lui un livre qu'il aime : Compère Général Soleil. Mais il ne le lit pas. Il regarde la mer. Il voudrait redevenir un petit enfant. Rentrer dans le ventre de sa mère. Nager dans la mer de son ventre (1997: 128).

Estos fragmentos sirven también de ilustración de la segunda gran función del agua en los relatos de Maryse Condé: una función estética. Como ya se ha podido constatar en este estudio, la escritora guadalupeña muestra un enorme talento para la escritura de textos de un gran lirismo. Al mismo tiempo, se percibe su esfuerzo por dosificar el uso del lenguaje poético, evitando así desdibujar la realidad tras una acumulación de imágenes así como la ralentización del ritmo del relato. Asimismo conviene apreciar el talento del que hace gala Maryse Condé en su búsqueda de un justo equilibrio en la

expresión poética, de manera que logra mantenerse alejada de los dos extremos en los que resulta tan fácil caer: tanto del idealismo de la exaltación romántica como del prosaísmo superficial.

En concreto, el lenguaje se torna especialmente poético cuando la novelista se propone evocar el esplendor de la naturaleza, y del mar en particular; una celebración de la naturaleza que siempre guarda una estrecha relación con las emociones del personaje, como ya he apuntado. La belleza de las palabras trata de transmitir la belleza del mundo natural, tal y como la percibe el personaje, cuya mirada trasluce además la admiración de la propia escritora frente a la naturaleza de su isla natal. Eso sí, Maryse Condé demuestra una vez más su dominio del estilo *motivando*² siempre su canto a los elementos, es decir, haciendo que éste contribuya a dar sentido a la historia. De esta manera, consigue estimular la imaginación y la sensibilidad del lector sin caer en absoluto en un exotismo *naïf*.

En la mayor parte de los casos, las dos grandes funciones del espacio que hemos detectado (la función de indicio y la función estética) aparecen inextricablemente ligadas. La gama de emociones y de figuras de estilo que aparecen asociadas al agua es vastísima.

Personificaciones, metáforas y comparaciones asocian, por ejemplo, mar y sensualidad. No parece haber elemento más apropiado que el agua para evocar la iniciación de la joven protagonista de *La châtaigne et le fruit à pain*, para quien la capacidad de gozar de la vida y vivir el momento presente aparece ligada a un estado de receptividad sensorial frente a una naturaleza plácida y rica en placeres:

Sans lui, je n'aurais jamais su que les mangues poussent aux manguiers, les quenettes aux quenettiers et les tamarins aux tamariniens des Indes pour la plus grande saveur de nos bouches. Je n'aurais jamais vu que le ciel est tantôt bleu pâle comme l'œil d'un nouveau-né d'Europe, vert sombre comme le dos d'un iguane ou noir comme la noirceur de minuit, et compris que la mer fait l'amour avec lui. Je n'aurais jamais goûté aux pommes-roses de la rivière après le bain (1997: 38).

Del mismo modo, para expresar el intenso deseo de Létitia y el ardor de un encuentro sexual en el relato *No woman, no cry*, Maryse Condé recurre una vez más al agua, que en esta ocasión conforma un espacio imaginario dentro de la historia, una ficción dentro de la ficción, que se va construyendo exclusivamente por medio de tropos y símiles:

Il la suivait dans son lit à l'heure de la sieste sous les draps trempés d'eau marine. Elle le rejoignait au moment du coucher déjà vautre parmi les taies empesées des oreillers et paré pour ce qui allait suivre. Des fois, il passait tout bonnement la nuit à dormir et elle le serrait contre elle comme son petit enfant. D'autres fois, le jour écarquillait ses deux yeux bleus qu'ils étaient encore à suffoquer et à haleter dans le mitan du lit, pareils à des nageurs en perdition (1997: 53).

Alors, à moitié morts, ils se retrouvèrent sur une plage molle d'où ils respiraient encore l'odeur calcinée de leurs chairs (1997: 57).

Como vemos, la imagen del baño, que supone el contacto más intenso con la naturaleza y el agua, es empleada en repetidas ocasiones por la escritora para evocar el amor y el placer de los sentidos. Sin embargo, las historias de amor de Maryse Condé siempre se tornan dramáticas. Son múltiples los obstáculos, desde la inconstancia masculina hasta las barreras sociales, que hacen que el amor desemboque ineludiblemente en decepción, separación, amargura. También en este caso, la escritora recurre a la imagen del mar para transmitir esa otra cara de la pasión. En *Pays mêlé*, el personaje de Sandrine tiene que soportar que su amante la engañe con su hermana y trata de poner fin a la situación recurriendo a toda clase de sortilegios, como rodearse de brujos capaces de elevar las olas del mar, o arrojando brebajes mágicos al océano. En el mismo relato, el mar («une mer violette», 1997: 113) es uno de los elementos que contribuyen a crear una atmósfera de horror en los cuadros del pintor Antoine Aubrun, condenado a vivir separado de su amante.

² Entendiendo la *motivación* con el sentido que le da Philippe Hamon en su *Introduction à l'analyse du descriptif*, es decir, como el procedimiento que consiste en justificar la pausa narrativa poniéndola en relación con la lógica de la historia.

Una vez analizadas las dos principales funciones que cumple el agua como componente del espacio, conviene añadir que este elemento juega otro papel importante en numerosos relatos de Maryse Condé, ya que participa directamente en la dinámica de la acción. En *Ayissé*, por ejemplo, en el momento en que el protagonista se aproxima por el río, a bordo de una barca, a la ciudad donde tiene lugar la acción, dicho personaje describe una atmósfera de ensueño, irreal, y tiene una premonición: «une intuition me soufflait que mon séjour à T. serait peu banal, marqué d'événements qui ne s'effaceraient pas de ma mémoire» (1997: 20). Intuición que se revelará acertada, puesto que el personaje está a punto de experimentar una atracción fatal que le empuja hacia una hermosa mujer y hacia su prometido, una especie de doble, brutal y despiadado, del protagonista.

Este tipo de anticipaciones de la acción, que dan cohesión y sentido a la historia, además de generar suspense, abundan en los relatos estudiados. El relato *La Châtaigne et le fruit à pain* narra la historia de Étiennise, una niña que paradójicamente detesta a su madre, quien se desvive por ella, y al mismo tiempo idolatra a su padre, irresponsable y vividor. El sufrimiento de la madre al constatar la desafección de su hija se expresa por anticipado a través de la imagen de un mar embravecido, en el momento en que ambas se separan y Étiennise parte a vivir con su padre:

Un matin de fin septembre, ma mère me traça une croix sur le front, m'embrassa sèchement et me confia au capitaine avec mon maigre bagage. Nous eûmes à peine quitté la jetée sur laquelle la foule rapetissait que ma félicité fit place à un sentiment de panique. La mer s'ouvrait comme la gueule d'un monstre, enragé à nous avaler. Nous étions aspirés vers ce gouffre, puis rejetés, vomis avec dégoût avant d'être entraînés à nouveau. Le manège dura deux heures et demie. Des femmes, le rosaire à la main, priaient la Vierge Marie. Enfin nous entrâmes dans une darse violette au fond de laquelle riait Pointe-à-Pitre (1997: 33).

En este caso, es evidente el valor simbólico del mar, elemento escogido por la escritora para expresar el dolor de la madre que ve cómo su hija se distancia de ella inexorablemente, y que contrasta de forma drástica con la ciudad donde vive el padre, un lugar que «ríe» al recibir a Étiennise. Encontramos otro ejemplo de anticipación en *Pays mêlé*, cuando el joven Antoine se extasia ante la belleza de una isla, cuya descripción culmina así: «Un cimetière aux tombes blanches et noires occupe une baie et semble une fière cité des morts» (1997: 122). Una imagen que se revelará premonitoria del inminente asesinato del personaje en un atentado; muerte que el narrador considera heroica.

Además, el agua puede intervenir directamente en la acción determinando cualquiera de las sucesivas etapas de la historia. Un ejemplo lo ofrece el estado final³ o última etapa de la historia de Antoine Aubrun en *Pays mêlé*: la última aparición del personaje se reduce a una escena en la que se describe su rutinario paseo solitario, que le conduce a un banco desde donde contempla el mar. A través de esta escena, el lector comprende la huella indeleble que ha dejado en el personaje su apasionado amor de juventud, que las circunstancias truncaron. La contemplación del mar transmite así el amargo final de la historia.

Para terminar, voy a referirme a *Solo*, la narración que tal vez sintetiza mejor todo lo expuesto anteriormente. El relato comienza con una escena que muestra a la protagonista abandonando el pueblo en el que ha trabajado como maestra:

Je n'en finirai jamais de remonter ce fleuve, d'aller à contre-courant. Autour de moi, les eaux étincelantes, apparemment tranquilles, animées en réalité d'une force invisible, sournoise, prête à tout détruire. Sur la rive, les enfants des écoles sont venus regarder le bateau, assister à mon départ furtif, honteux (1997: 9).

Una vez más, encontramos una función simbólica del agua, cuya naturaleza engañosa y letal se corresponde con la cultura de una sociedad que sólo tolera a la maestra provisionalmente, hasta el momento en que considera que ella ha alterado el orden natural de las cosas. La condena automática que ha de acatar la maestra es la exclusión, una exclusión que además la acompaña desde niña por su condición de hija bastarda. La primera escena del relato simboliza, por tanto, la lucha sin fin de esta mujer condenada a la soledad y a la falta de afecto (como subraya el título del relato). No sólo es importante

³ Según la terminología empleada por Paul Larivaille en *L'Analyse morphologique du récit*.

señalar el valor simbólico del *incipit*, sino también que éste supone una anticipación y una dramatización de la historia, además de generar suspense por la cantidad de incógnitas que plantea este comienzo *in medias res*.

El punto culminante de esta historia es la transgresión de la maestra al iniciar una relación secreta con Solo, un vagabundo al que todos tratan de loco y de maldito. El momento en que ambos deciden mostrarse juntos ante los habitantes del poblado supone una tentativa de dejar de «remontar el río» e integrarse en la comunidad, tal y como se expresa de nuevo a través del simbolismo del agua: «Le jour de la fête nous sortîmes dans le grand jour. Nous descendîmes l'Allée du Fleuve, rebaptisée Allée de l'Indépendance et entrâmes au village par la Porte Océane» (1997: 15). Para terminar, las últimas frases del relato retoman la escena inicial de la protagonista forzada a abandonar el pueblo. En este final dramático de la historia, la referencia al río, expresión simbólica de un destino marcado por la marginalidad, es una buena muestra de la función de indicio y la función estética del agua, así como de la implicación de este elemento en la progresión de la historia:

En cette saison, les eaux sont hautes, le fleuve est la seule voie de communication. Qu'y a-t-il au-delà de sa courbe étincelante ? Pour moi, rien sans doute. Mais je porte l'enfant de Solo, le fruit de nos deux exclusions un instant confondues et devenues amour. Pour lui, je dois garder courage. Je veux le réenraciner. Je veux enfouir son cordon ombilical sous un acoma royal. Mère, Terre, qui ne m'avez pas chérie, je vous forcerai à adopter cet enfant (1997: 17).

Referencias bibliográficas

- ADAM, Jean-Michel, Petitjean, André (1990). *Le texte descriptif*. París: Nathan.
- BARTHES, Roland (1966). «Introduction à l'analyse structurale des récits» en *Communications*, nº 8, p. 1-27.
- CONDE, Maryse (1997). *Pays mêlé : nouvelles*. París: Robert Laffont.
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.
- JOUBE, Vincent (2003). *Poétique du roman*. París: Armand Colin.
- LARIVAILLE, Paul (1974). «L'analyse morphologique du récit» en *Poétique*, nº 19, p. 368-388.
- LEUREUR, Michel (1996). *Marcel Aymé. Confidences et propos littéraires*. París: Les Belles Lettres.
- PFAFF, Françoise (1996). *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Des eaux qui embellissent: les fontaines dans le *Nouveau Voyage en Espagne* (1782) de Peyron

Aguilá-Solana, Irene

Université de Zaragoza, iaguila@unizar.es

Resumen

Jean-François Peyron fue secretario de embajada en Madrid entre 1777 y 1778. Su cargo y su erudición le permitieron publicar Nouveau Voyage en Espagne, una obra en la que trató de gran número de temas relativos al país que le acogió. Entre las materias que atraen su atención, se hallan los mares, ríos, fuentes, cascadas y arroyos a los que se refiere cuando se ocupa de la hidrografía española. Igualmente, pone de relieve cuestiones concernientes al arte, la epigrafía y la belleza ornamental de las fuentes construidas por la mano del hombre. Son justamente esos aspectos sobre la simbiosis decorativa de la piedra y el agua de los que se ocupa este estudio. En Granada, Peyron se complace en describir las fuentes de la Alhambra y a transcribir las inscripciones que llevan aparejadas. Además, el viajero juzga admirables la taza del Patio de los Leones y el estanque del palacio del Generalife; por el contrario, en Sevilla, no le gustan los surtidores del Alcázar. En los alrededores de Madrid, el autor describe las fuentes que adornan el Buen Retiro, así como las del claustro principal del Escorial. Otras construcciones que el diplomático admira son los estanques de los jardines de la Granja y las numerosas fuentes que pueblan Aranjuez, Real Sitio que visita de camino a Cuenca. Por último, Peyron contempla raramente la función utilitaria de las fuentes, como sucede con las que adornan cruces y plazas en Burgos o Madrid.

Palabras clave : viaje ; s. XVIII ; arte ; historia ; crítica.

Résumé

Jean-François Peyron a été secrétaire d'ambassade à Madrid entre 1777 et 1778. Ce poste et son érudition lui ont permis de publier Nouveau Voyage en Espagne, un ouvrage portant sur un grand nombre de thèmes particuliers au pays qui l'accueille. Parmi les sujets qui attirent son attention, se trouvent les mers, les fleuves et rivières, les sources, cascades et ruisseaux, auxquels il se réfère lorsqu'il s'occupe de l'hydrographie espagnole. De même, des aspects concernant l'art, l'épigraphie et la beauté ornementale des fontaines créées par la main de l'homme sont mis en relief. Justement, c'est la symbiose décorative de la pierre épousant l'eau qui fait l'objet de notre étude. À Grenade, Peyron se plaît à décrire les fontaines de l'Alhambra et à transcrire les inscriptions qui y sont rattachées. De plus, le voyageur juge admirables les bassins de la Cour des Lions et du palais du Generalife ; par contre, à Séville, il n'aime pas les jets d'eau de l'Alcazar. Aux alentours de Madrid, Peyron décrit aussi les fontaines qui ornent le Buen Retiro ainsi que celles du cloître principal de l'Escorial. Une autre des constructions que le diplomate admire près de la capitale sont les jardins de la Grange, garnis de bassins, et, tout en poursuivant sa route de Madrid à Cuenca, le diplomate s'arrête à Aranjuez où il parle du grand nombre de fontaines qui peuplent les jardins. Finalement, la fonction utilitaire n'est envisagée que rarement, comme il arrive avec les fontaines qui ornent les carrefours et les places de Burgos ou de Madrid.

Mots-clés : voyage ; XVIII^e s. ; art ; histoire ; critique.

Abstract

Jean-François Peyron was a Secretary of embassy in Madrid between 1777 and 1778. Peyron's position and wide knowledge enabled him to publish Nouveau Voyage en Espagne, a literary work in which he dealt with a large number of topics concerning the country that took him in. Amongst the subjects which

draw the author's attention we can find that of hydrography, including seas, rivers, springs, waterfalls, and brooks. By the same token, he highlights issues that regard the art, epigraphy and ornamental beauty of man-made water fountains. This sort of decorative symbiosis between stone and water is precisely the focus of the present study. Thus, in Granada, Peyron takes pleasure in describing the Alhambra fountains and in transcribing the inscriptions they contain. Furthermore, the traveller deems the fountain basin in the Courtyard of the Lions and the long pond in the Generalife Palace gardens to be worthy of praise. On the other hand, he does not like the water jets in the Alcázar of Seville. In the vicinity of Madrid, Peyron describes the fountains which fill the Buen Retiro Park and those in the main cloister of El Escorial. Some other structures that the diplomat admires are the ponds in the gardens of La Granja Palace and the fountains in Aranjuez, Royal Palace, which he visits on his way to Cuenca. Finally, seldom does Peyron consider a purely utilitarian function of fountains, as is the case with those which stand at crossroads and squares in Burgos or Madrid.

Keywords : travel ; 18th century ; art ; history ; criticism.

Jean-François Peyron a été secrétaire d'ambassade à Madrid entre 1777 et 1778. Ce poste et son érudition lui ont permis de publier un ouvrage prenant pour axe son séjour en Espagne. L'itinéraire mené sur les routes du pays qui l'accueille se voit reflété dans ses *Essais sur l'Espagne* (1780), récit de voyage paru deux ans plus tard sous le titre du *Nouveau Voyage en Espagne*. Dans ses pages il aborde un grand nombre de thèmes parmi lesquels les différentes disciplines du monde des arts qu'il présente souvent en observateur attentif. Ce sont les aspects concernant les fontaines que nous mettrons en relief dans cette étude puisque le visiteur apporte des données historiques et artistiques dans la description des vasques, bassins et sculptures qui les décorent, tout en ajoutant des commentaires personnels. Les villes qu'il découvre sur sa route où il trouve des exemples dignes de mention sont Grenade, Séville, Madrid, Ségovie et Burgos.

Grenade est la ville espagnole dont l'auteur décrit le plus grand nombre de ces monuments ornementaux, en particulier six fontaines à l'Alhambra où l'eau devient un leitmotiv le long des diverses étapes de construction. La première référence du texte à cette symbiose décorative de la pierre et de l'eau porte sur un chef-d'œuvre de la Renaissance réalisé en 1545 par le sculpteur génois Nicola de Corte en l'honneur de Charles-Quint.

[...] elle est ornée d'aigles impériaux & d'une inscription simple, dans le style & le goût romain. CAESARI IMPERATORI CAROLO V. HISPANIARVM REGI. Quatre bas-reliefs à demi-usés par le temps, & qui étoient bien exécutés, accompagnent cette inscription ; l'un représente Hercule, dans le moment où il tue l'hydre, avec cette devise : *non memorabitur ultra* ; le second est l'enlèvement d'Europe, avec ces mots : *imago mystica honoris* ; le troisième, Apollon à la poursuite de Daphné, avec cette légende : *à sole fugante fugit* ; & le quatrième, Alexandre sur un cheval, armé de pied en cap, & ces mots : *non sufficit orbis*. Dans peu d'années il ne restera rien de ces bas-reliefs ; ils ont été faits d'une pierre tendre que l'air dévore tous les jours¹ (Peyron, 1783 : I, 165).

En analysant le passage de Peyron, on remarque qu'il y a une légère altération dans l'ordre des mots de l'inscription latine puisque, au lieu de transcrire « Caesari Imperatori », il aurait dû dire « Imperatori Caesari ». Les descriptions du premier, du troisième et du quatrième bas-relief sont correctes. Pour ce qui est du deuxième, l'auteur fait une interprétation erronée car il ne s'agit pas de l'enlèvement d'Europe par Zeus mais de la fuite de Phrixos et d'Hellé, sa sœur, sur un bélier d'or ailé². En ce qui concerne les devises qui accompagnent les trois derniers médaillons, le texte transcrit les locutions latines avec de petites fautes typographiques puisqu'il aurait fallu écrire : « *Imago mysticae honoris* », « *A sole fulgante fugit* » et « *Non sufficit orbis* » au lieu de « *imago mystica honoris* », « *à sole fugante fugit* » et « *non sufficit orbis* », respectivement. Or les erreurs dans la présentation des fontaines de l'Alhambra dépassent les simples coquilles. Ainsi, il est inexact que le *mexuar*, où se réunissait le conseil des vizirs, fût le même espace que la

¹ Le matériau utilisé dans sa construction est la pierre calcaire, le grès et la calcarénite, celle-ci est très poreuse et sensible à la pollution et aux variations de température. De plus, sa fragilité se voit augmentée par l'action de l'eau qui mène à la détérioration par arénisation. C'est pourquoi un grand nombre de pierres de taille de calcarénite qui forment le mur de soutènement ont dû être remplacées au fil des siècles. <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/Restauracion-del-Pilar-de-Carlos-V/1550/0/>.

² Tel que nous pouvons déduire d'après l'étude des différentes parties de la fontaine de Charles V faite par Águila (2003 : 67).

cour des *Arrayanes* car, en réalité, pour accéder à cette cour-ci il fallait traverser celle du *Cuarto Dorado*. Par contre, l'impression du visiteur à propos de l'état assez négligé de ce jardin intérieur rafraîchi par l'eau est justifiée par les historiens³.

La première cour du palais maure, nommé le château de l'*Alhambra*, & qui tient au palais de Charles-Quint, s'appelloit chez les Maures le *Mesuar* : on la nomme aujourd'hui de *Los array Janes* ; elle est pavée de grands carreaux de marbre blanc, qui sont à moitié brisés, couverts d'herbe & de mousse. On y voit au milieu une espèce de bassin étroit, & presque aussi long que la cour (Peyron, 1783 : I, 173-174).

Au fait que l'eau eût dans ce paysage une triple fonction –à savoir utilitaire, religieuse et esthétique– (Borrás, 1990 : 142) s'ajoute l'impossibilité de concevoir l'*Alhambra* sans la parole (Salmerón, 2003 : 116). Les sensations que transmet l'élément aquatique se joignent donc aux épigraphes sculptées sur les frises, les niches ou les moulures qui se multiplient sur le parement. Peyron en note un grand nombre portant sur l'eau. Ainsi, il parle d'une belle salle de la tour de Comares où, sur deux des fenêtres, des inscriptions font l'éloge de la cour et du bassin sur lesquels elles s'ouvrent. Pourtant l'auteur prend le « vase » du poème pour une métaphore de la fontaine tandis que ce terme définit, en réalité, l'objet décoratif propre à contenir de l'eau que l'on casait dans ces cavités pratiquées dans les murs. Le visiteur transcrit en français les mots arabes censés apparaître sur ces fenêtres-là et qui loueraient la fontaine :

Je suis comme la douce exhalaison des plantes qui vous satisfait, vous séduit & vous enchante ; regarde le vase que je soutiens, & dans sa pureté, tu verras combien mes paroles sont justes : si tu voulois m'en donner un pareil, tu ne le trouverois que dans la lune, lorsqu'elle est dans sa pleineur [...]. Ils peuvent bien me donner un nom sublime, car je suis heureux & magnifique : ce dépôt transparent & fluide qui se présente à ta vue, étanchera ta soif si tu veux ; mais que l'eau s'arrête dans son cours, & ne remplisse plus ses bords fortunés, il ne sera pas moins le chanfre de *Nazar*⁴ (Peyron, 1783 : I, 179-180).

À aucun moment, il n'introduit les citations originelles ; par conséquent, le lecteur ne peut pas savoir si les transcriptions apportées sont fidèles. En fait, le diplomate n'est pas trop rigoureux avec les mots gravés sur les murs de la salle⁵. Il ne s'exprime non plus avec exactitude lorsqu'il situe ces inscriptions parce qu'il ne signale pas le nom de la pièce où elles sont et, de plus, il parle de « fenêtres » quand il devrait dire « niches ». C'est donc sous l'arc d'accès à la salle *de la Barca* que se trouvent deux niches entourées de deux poèmes d'Ibn Zamrak. Quelques vers font parler ces cavités à la première personne du féminin pour exalter la luminosité ainsi que la supériorité esthétique et hiérarchique du lieu à travers les images de la couronne, les bijoux, les astres ou le trône. D'autres font allusion à l'eau conservée dans des vases à l'intérieur des niches, symbole de pureté et générosité. Ces mêmes récipients font référence à la figure de celui qui prie (cf. Puerta, 2010 : 108 et 120). Le voyageur juge magnifique la cour des Lions dont la description paraît cependant fantaisiste car il la présente « environnée de bassins de marbre blanc, qui forment une espèce de cascade, ornée de jets d'eau » (I, 194). Dans cette cour, l'eau s'unit aux épigraphes du bord de la vasque qui chantent la gloire du prince et la grandeur divine. D'ailleurs, le lien évoqué avec la mer de Salomon lui confère un caractère extraordinaire et une atmosphère luxuriante. De toute façon, malgré son admiration, Peyron souligne le manque d'entretien qui a mis la fontaine de cette cour dans un état déplorable.

³ « En cuanto a la Alhambra, el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX fueron para ella de un lamentable deterioro » (Barrios, 2002 : 131).

⁴ « Cet *Abu-Nazar* est sans doute le fameux Miramolín, qui regnoit en Afrique, & au nom de qui se fit la conquête de l'Espagne » (Peyron, 1783 : I, 178). Lafuente (1859 : 99, note a) fournit des renseignements qui diffèrent complètement de ceux que Peyron apporte : « Aunque todos los reyes de Granada se llamaban Ebn Nasr, ó descendiente de Nasr, [...] hubo uno particularmente designado con este nombre, y fué Abul Walid Ismail I, que no debe confundirse con Nasr, cuarto rey de esta dinastía ». Miramolín était la déformation phonétique du titre *amir almu'minin* (Prince des fidèles ou des croyants) octroyé à Muhammad al-Nasir. Ce calife appartient à la dynastie almohade, antérieure à la dynastie *nazarí*. Notons que la période *nazarí* est la dernière des périodes dont on divise l'histoire politique de l'Islam espagnol (Borrás, 1990 : 11). Il est plus logique que le *Nazar* dont parle l'inscription se réfère à Yusuf I^{er} ou à son fils Muhammad V, responsables des constructions les plus importantes de l'*Alhambra*.

⁵ Il est vrai que les différences entre les versions données par les traducteurs des vers sur la niche à droite et à gauche sont nombreuses. Cf. Puerta (2010 : 107) et Lafuente (1859 : 99 et 100).

[...] son principal monument, & celui dont elle a pris son nom, est une coupe d'albâtre de six pieds environ de diametre, soutenue par douze lions : elle est faite, dit-on, sur le modele de la mer de bronze, que Salomon plaça dans son fameux temple⁶. Celle-ci est d'une seule piece, ornée d'arabesques & d'une inscription ; mais elle est bien peu soignée, & l'on regrette de voir un si bel ouvrage abandonné, pour ainsi dire, à l'ordure (Peyron, 1783 : I, 194-195).

D'après le diplomate, sur ce bassin est taillée une inscription composée de vingt-quatre vers même si, de fait, il y en a douze disposé chacun en deux hémistiches. Encore une fois, les coïncidences sont rares entre la traduction introduite par l'auteur et celle que donnent les historiens⁷, bien que la personnification des éléments qui composent cette fontaine tels que l'eau, la pierre et la coupe se conserve :

[...] c'est moi qui l'embellis, c'est l'eau claire qui brille dans mon sein, & qui bouillonne comme de l'argent fondu. La blancheur de la pierre, & celle de l'eau qu'elle presse, n'ont point d'égaux. Examine bien cette coupe, si tu veux distinguer l'eau qui fuit ; car il te paroîtra d'abord que l'une & l'autre s'échappent, ou que l'une et l'autre restent immobiles. Comme un captif de l'amour, dont le visage se baigne de larmes qui lui a causé l'envieux, ainsi l'eau paroît jalouse de la pierre qui la recele, & la coupe à son tour paroît porter envie à cette eau limpide ; mais rien ne peut être comparé à celle qui jaillit de mon sein, & s'élance en bouillonnant dans les airs, que la main généreuse de Mahomad (Peyron, 1783 : I, 195-196).

Le récit de Peyron raconte que, à l'intérieur du palais des Lions, juste à l'entrée de la salle de *las Dos Hermanas*, surplombant un petit jardin, il y a une autre inscription. Elle s'adresserait, selon lui, à la « jolie fontaine » qui orne le carreau de verdure (I, 197), mais le voyageur se méprend encore une fois sur l'acception du terme « vase » car il en fait un synonyme de vasque⁸. Toujours à l'Alhambra, dans le palais du *Generalife* en l'occurrence, l'auteur transcrit des vers qui mettent en valeur la perception visuelle de la première salle qui se trouve après le corridor ou galerie couverte. La beauté environnante contribue à une meilleure spiritualité liée à la construction ornementale que le visiteur peut admirer depuis cet endroit : « La vue charmante qu'elle offre, réjouit les yeux & élève l'ame : rendons grâces à Dieu ; & cette fontaine que l'on découvre se plaît aux regards de son roi, & semble en être embellie. » (I, 211). Nonobstant, l'écrivain situe cette inscription sur une fenêtre au lieu de la faire sur une niche et n'indique pas qu'elle serait dans le pavillon Nord (cf. Puerta, 2010 : 335).

Comme nous l'avons remarqué, l'étude épigraphique permet de mieux comprendre la portée interprétative des arts décoratifs si présents à l'Alhambra. Malheureusement, comme Peyron s'en plaint, les hommes s'avèrent quelquefois incapables de respecter la mémoire de l'Histoire ; c'est ce qui arriva dans ce site lors de la prise de Grenade aux Musulmans par les Rois Catholiques. De nombreuses et successives transformations y eurent lieu pendant l'époque chrétienne durant laquelle le palais de Charles-Quint, l'église de Sainte Marie et le couvent de Saint François furent construits (Salmerón, 2006 : 142). Ces ruines mauresques furent délaissées à l'heure de bâtir ce couvent et, par la suite, enterrées ou fragmentées. Le voyageur blâme ainsi le comportement irrespectueux de ces religieux envers des vestiges qui témoignaient de l'ancienne magnificence du temps jadis car ils « transformèrent un palais voluptueux en d'oisives cellules⁹ » (Peyron, 1783 : I, 205). Sur les marbres méprisés, quelques inscriptions parlaient, semble-t-il¹⁰, d'une fontaine :

⁶ « [...] su disposición es similar a la que se describe en un poema del judío Salomón ibn Gabirol, que fue protegido de los mencionados visires granadinos. Salomón ibn Gabirol describe en su poema un palacio con su jardín y dice así: 'y un mar lleno que parece el mar de Salomón, pero que no descansa sobre los bueyes, y la guarnición de los leones está junto a su borde como si bramaran a la presa, leoncillos en cuyo interior hay como fuentes que derraman por sus bocas torrentes como ríos' » (Borrás, 1990/2003 : 96).

⁷ Cf. Puerta, 2010 : 169.

⁸ La comparaison entre le vase et le roi peut se correspondre avec la puissance de Muhammad V puisque, d'après le poème d'Ibn al-Jatîf, la salle de *las Dos Hermanas* faisait la fonction de *mexuar* de ce prince. D'ailleurs au fond de la pièce se trouvait le belvédère de Lindaraja ou de Daraxa qui remplissait la fonction de salon du trône (Cf. Borrás, 1990 : 179).

⁹ Notons que les commentaires à propos de ces religieux mettent en évidence l'appartenance de Peyron au siècle des Lumières où les invectives contre les gens d'église étaient fréquentes. Ici le voyageur semble critiquer leur ignorance et leur manque de sensibilité pour l'art et l'histoire. Ensuite c'est leur inutilité pour faire progresser la nation qui transparaît puisque les moines prient au lieu de travailler.

[...] de ma fontaine jaillit une eau pure & pleine de saveur, elle semble voler dans les airs, & son murmure est une douce & tendre mélodie ; sa chute est une humiliation pour toi, les frémissements que j'éprouve sont des signes de respect ; ils te marquent ma crainte [...] Regarde ce réservoir qui m'embellit, & tu y verras plus d'éclat que sur la feuille polie & rembrunie de l'acier. [...] Ce bassin ressemble à une jolie coupe finie par les mains de l'art, & où la bouche de la beauté puise la liqueur qui la rend fraîche & l'embellit ; mais l'eau s'élève en bondissant, elle se répand en nappes ondoyantes ; les gouttes brillantes se pressent & cachent un cœur mystérieux qui renferme de secrètes merveilles (Peyron, 1783 : I, 205-206).

Au long de sa visite en Andalousie, Peyron décrit les fontaines de l'Alhambra et transcrit ou traduit les inscriptions qui y sont sculptées. Ce choix est motivé tel qu'il l'explique, car « [l]es Arabes ne manquoient jamais l'occasion de faire l'éloge de l'eau ; presque toutes les salles de l'Alhambra ont des bassins & des cascades, de sorte que ce séjour, pendant l'été, devoit être délicieux. » (I, 207). Alors, même si l'auteur ne le formule pas explicitement, il a l'intuition que, derrière la prééminence de l'eau chez le peuple musulman, il existe des raisons spirituelles telles que la récréation du paradis ou la communion avec la nature à travers le jardin et le verger : « L'eau par sa clarté & sa pureté est toujours prise dans l'Alcoran pour le symbole d'un cœur docile & sincère ; aussi est-il dit dans la Sura de la Vache : 'Je vous donnai un cœur, qui comme l'eau pût réfléchir ma révélation, & qui pût recevoir les paroles de l'envoyé' » (I, 207). Avant de quitter le sud de l'Espagne, le voyageur s'arrête à Séville où il voit les fontaines des jardins de l'*Alcazar*. Contrairement aux bassins de l'Alhambra, il n'aime pas du tout les diverses constructions ornementales qui se trouvent dans le parc car « [l]es statues qui [les] ornent sont excessivement mauvaises ». De toutes manières, ses succints commentaires sur la présence de l'eau dans l'Alcazar sévillan (« ce jardin est très-agréable par ses belles eaux » I, 276), témoignent d'une impression globalement positive.

Madrid est, comme Grenade, la ville espagnole dont Peyron fournit le plus grand nombre de données à ce propos. Il est vrai que si les fontaines baroques des cadres palatins sont devenues, au XVIII^e siècle, des œuvres d'art, les fontaines de ville, éminemment utilitaires, sont encore rares. Cependant quelques bassins, beaucoup moins monumentaux que ceux des palais ou des parcs, sont aménagés dans les principaux noyaux urbains pour améliorer le quotidien de la population. À Madrid, le diplomate pense que les fontaines érigées sur les carrefours et les places¹¹, à l'exception de celle de la *Plaza Mayor*, sont de très mauvais goût. Il établit même une gradation selon la laideur de ces constructions : « Celles qui dans ce genre se font distinguer, sont, la fontaine de la petite place irrégulière d'*Anton Martín*¹², & celle de la place nommée la *Puerta del Sol* ; les autres ne sont pas bien magnifiques, quoique moins ridicules » et, ce qui n'est pas sans importance, « [l]es eaux de toutes ces fontaines sont excellentes à boire¹³ » (II, 7). En fait, le visiteur note que ce fut la bonté de l'eau madrilène qui convainquit Philippe II de fixer sa résidence dans cette ville¹⁴. Peyron n'est pas le seul à penser que le style de construction ornementale située sur la petite place d'*Antón Martín* est fort déplaisant. Un auteur espagnol du temps, Francisco Gregorio de Salas, lut à la *Real Academia de San Fernando* quelques vers satiriques sur des sujets qui lui avaient paru dignes de critique. L'une de ces épigrammes avait pour titre *A la fuente de la plazuela de Anton Martin, obra disparatada de Churriguera* et désignait l'influence baroque reçue par le sculpteur Pedro de Ribera : « Yo no encuentro la razon / por qué fuente tan fatal / en su mala construccion, / no encuentra su curacion / tan cerca del hospital¹⁵ » (Salas, 1797 : 448). Aux débuts du XIX^e siècle, Mesonero Romanos écrit aussi que « Madrid es escaso en Plazas, y las que hay no corresponden en general al lustre de la capital, ni por la simetría de los edificios, ni por los

¹⁰ Nous n'avons pas trouvé mention de ces épigraphes dans les répertoires d'inscriptions consultés de ce monument grenadin.

¹¹ Même si Peyron ne précise pas les noms des autres places de la capitale où il y avait des fontaines, il s'agit de la place du *Mediodía del Real Palacio* et des petites places de la *Villa*, de *santa Ana* et de la *Cebada*. (Cf. Mesonero, 1831 : 265-270).

¹² C'est sur cette petite place que la fontaine de Pedro de Ribera décrite par Peyron fut d'abord située. Après plusieurs emplacements, elle se trouve actuellement dans les jardins de l'Architecte Ribera.

¹³ Peyron s'exprime ici en homme renseigné car les historiens soulignent aussi la qualité de l'eau de Madrid au XVIII^e siècle : « Ya se sabe que Madrid no andaba muy sobrado de agua [...] pero, en cambio, se hacían alabanzas de su calidad. » (Palacio, 1998 : 65).

¹⁴ Le voyageur se réfère sans doute à la décision du monarque de déplacer le siège de la cour en 1561 passant de Valladolid à Madrid.

¹⁵ Notons que tout près se trouvait l'Hôpital de Notre-Dame-de-l'Amour-de-Dieu, fondé par le religieux Antón Martín en 1552.

monumentos que las decoran » (1831: 265). Le chroniqueur insiste sur les mêmes défauts que Peyron relève dans ces deux fontaines madrilènes :

En el centro de la puerta del Sol hay una fuente circular de muy poco gusto é indigna del sitio que ocupa. Fue trazada por el extravagante arquitecto Ribera, y la estatua de marmol que tiene encima representa á Diana, pero en el vulgo de Madrid es conocida bajo el nombre de *Mariblanca*. [...] Hay otras plazuelas llamadas así, aunque en realidad no son más que ensanches de las calles en que están, como es la de Anton Martin en la calle de Atocha, con una fuente en medio, obra también de Ribera, tan disparatada en su género, que ha quedado por emblema del mal gusto churrigueresco (Mesonero, 1831: 268 et 270).

Dans le site royal du *Buen Retiro*, l'écrivain français décrit les espaces verts qui accueillent des constructions ornementales et complète la narration en apportant quelques données sur l'épigraphie, les matériaux et le style de la fontaine de Narcisse¹⁶.

Vers le milieu de ce jardin est une jolie fontaine, appelée Narcisse, parce qu'on y voit sa statue en bronze, se mirant dans un large bassin, qui termine la fontaine : elle est faite, dit-on, sur un modele antique qui est à Florence. Les bassins sont de marbre noir, & sur une plaque de marbre blanc, qui sert comme de base à la premiere coupe, on lit cette inscription :

*Philautiam fuge,
respice areas,
flos es ? certò
citòque peris
florete te estimas;
Narcisse,
certiùs, citiùs-
que peribis* (Peyron, 1783 : II, 38-39).

Le visiteur se déplace aussi à Aranjuez où il parle du grand nombre de fontaines qui peuplent les jardins de la maison de plaisance du roi. Cette fois-ci, les descriptions sont purement objectives à l'exception de l'adjectif « belles » qui qualifie les colonnes employées dans la construction.

Les principales sont celle de Diane, celle des Harpies, ainsi [*sic*] nommée de quatre Harpies, élevées sur de belles colonnes de marbre gris foncé, & qui jettent de l'eau par le sein sur un jeune homme nud, placé au milieu de la fontaine, & qui cherche à tirer une épine de son pied ; celles de Neptune, de Bacchus, des Dauphins & des Amours. (Peyron, 1783 : II, 131-132).

Puis, malgré les nombreuses pages qu'il consacre aux différentes salles de l'Escorial, il ne nomme qu'au passage « quatre fontaines, dont les bassins & la base sont de jaspe & de marbre » (II, 110), situées dans les angles du cloître principal. Nul commentaire sur le style ou l'état n'est fait. Cette même brièveté est attestée quand il évoque la *Casa del Campo* (*sic*) où « on y voit plusieurs belles fontaines, quelques statues bien exécutées, des allées charmantes, où l'on trouve de la fraîcheur, de la verdure, & sur-tout la plus profonde solitude ; mais on ne peut pas y aller rêver toutes les fois qu'on veut. » (II, 90). De toute façon, l'aperçu des lieux n'est qu'un prétexte pour critiquer l'abandon dans lequel ils se trouvent ainsi que l'exclusivisme du gouvernement qui refuse au peuple leur libre fréquentation¹⁷. Ce vaste terrain est pour Peyron un prélude du concept romantique des espaces ouverts propices à la rêverie, la réflexion et

¹⁶ L'œuvre exhibée de nos jours à Aranjuez n'est pas la même qui avait été sculptée au XVIII^e siècle pour les jardins du *Buen Retiro*.

¹⁷ À propos des clôtures des parcs, Peyron revendique le libre usage des espaces verts et l'ouverture au public des jardins de la royauté. Toutefois, il passe sous silence le programme mené à bout par Charles III concernant le palais et les jardins du *Buen Retiro* ainsi que la volonté du monarque pour ouvrir ces espaces aux habitants.

l'introspection. Chemin faisant, le voyageur souligne que les Espagnols disposent de *la Grange*, grâce à Philippe V qui se fit construire cet « asyle agréable » pour « avoir le portrait de Versailles en miniature » (II, 119). Le diplomate consacre presque une trentaine de lignes à une ébauche de ce qu'il nomme des « fantaisies de l'art » (II, 120), soit les fontaines d'Andromède, de la Renommée, du Bain de Diane et de la Corbeille de Fleurs. À tout moment, il truffe les représentations objectives de ses commentaires personnels. Malgré tout, sa considération envers ces constructions-là est futile car elles ne l'amuse qu'un instant. Ce qui l'envoûte ne sont ni les allées ni la « parure des fontaines » de *la Grange* ; les attraits de ce parc résideraient dans son air frais et embaumé et dans son singulier paysage (II, 121).

On admire parmi les fontaines celle d'Andromède, dont l'eau s'élève à plus de cent-vingt pieds ; mais le groupe que forment Persée, Andromède & le monstre, m'a paru sans proportion ; il y a de plus auprès de cette fontaine un treillage lourd & de mauvais goût, qui dépare la cascade superbe dont le jet d'Andromède est le point le plus élevé. On vante beaucoup aussi le jet de la Renommée, qui jaillit à plus de cent pieds. Le bain de Diane est un chef-d'œuvre d'hydraulique ; les eaux s'échappent par cent bouches, & retombent avec un bruit terrible ; la vapeur qui s'en exhale, répand à cinquante pas à la ronde une douce fraîcheur dans les allées. Mais, à mon gré, la plus ingénieuse des fontaines & la plus curieuse à voir, est celle qu'on nomme la Corbeille de Fleurs ; outre qu'elle a sept jets d'une grande hauteur, l'eau y éprouve, au gré du piston, plusieurs changements agréables. On ne jouit guère que l'espace de demi-heure du jeu & de la beauté des eaux ; pour les faire durer davantage, il faudrait une mer inépuisable, tant elles se versent avec profusion dans les diverses cascades, dans les bassins & les fontaines où on les force à se rendre (Peyron, 1783 : II, 120).

Or c'est en comparant le style des sculptures de *la Grange* avec celui des sculptures qui décorent les fontaines de ce même parc que Peyron fait l'éloge de sa patrie et méprise un travers des habitants du pays qu'il visite, à savoir la prudence. À cause de leur mentalité étroite, les Espagnols ne sauraient pas admirer les œuvres d'art si elles montraient trop les corps. Par conséquent, l'expertise du sculpteur parisien Frémin, qui travailla en Espagne au château de saint-Ildefonso depuis 1721 jusqu'en 1738, ne peut être appréciée qu'à moitié.

En général les figures de marbre qui ornent le parc, sont lourdement drapées ; quelques figures nues, placées dans les fontaines, annoncent que l'artiste qui en a dirigé les travaux, (ce fut M. Frémin, sculpteur François), se plaisait davantage & s'entendait beaucoup mieux à faire le nud. Il a fait sans doute plusieurs fois le sacrifice de son goût à la chasteté espagnole (Peyron, 1783 : II, 121).

Finalement, à Burgos, « quelques jolies places ornées de fontaines » (II, 339) n'attirent que vaguement son attention, puisqu'il n'en fait aucune description ni n'y ajoute aucun commentaire. Au demeurant, les observations de Peyron ne sont pas du tout précises.

Disons pour conclure que, sachant que l'eau avait une fonction primordiale dans la culture musulmane, Peyron se plaît à décrire les fontaines des palais et des jardins hispano-musulmans de l'Alhambra. Ainsi le voyageur juge-t-il admirables le monument ornemental en l'honneur de Charles-Quint, de même que les bassins des cours des *Arrayanes* ou des Lions et que les fontaines érigées dans les différents espaces de la cité palatine. Une impression tout aussi positive s'ensuit des jets d'eau de l'Alcazar de Séville. À Madrid et ses sites royaux, Peyron décrit de façon plus ou moins détaillée ce genre de constructions ornementales qui ornent le *Buen Retiro*, la *Casa de Campo*, Aranjuez, ainsi que celles du cloître principal de l'Escorial. Puis, tout en poursuivant sa route, le diplomate s'arrête à la *Grange*, en Ségovie, où il nomme encore des fontaines qui peuplent la verdure. La fonction utilitaire n'est envisagée que rarement, comme il arrive avec les fontaines qui ornent des places et des carrefours à Burgos ou à Madrid. L'esthétique de celles de la capitale dont l'auteur est Ribera lui semble assez décevante. De plus, tel que nous l'avons souligné, des critiques visant le peu de sensibilité des Espagnols, voire leur goût douteux, ou encore une certaine indifférence de la part du gouvernement envers le peuple, se mêlent souvent aux descriptions des monuments qui conjuguent l'eau et la pierre. Après tout, comme il ne pouvait être autrement à cause de sa condition d'homme des Lumières, Peyron traite toujours les sujets dont il s'occupe dans *Nouveau Voyage en Espagne*, quelle que soit leur nature, sous une perspective propre à engager le débat.

Références bibliographiques

- ÁGUILA GARCIA, Lucía (2003). *La arquitectura del agua : fuentes y pilares de la Edad Moderna en Granada*. Universidad de Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/4437>> [Consulté le 10 février 2016].
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel (2002). *Granada, historia urbana*. Granada : Comares.
- BORRÁS GUALIS, Manuel (1990). *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Madrid : Sílex Ediciones.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio (1859). *Inscripciones árabes de Granada, precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alahmares*. Madrid : Imprenta Nacional. <https://books.google.es/books?id=L2AhW6wy_60C&hl=es&source=gbs_navlinks_s> [Consulté le 15 février 2016].
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1831). *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid : Imprenta de D.M. de Burgos. <https://books.google.es/books?id=8l0md2wc9Koc&vq=Cebada&hl=es&source=gbs_navlinks_s> [Consulté le 18 février 2016].
- PALACIO ATARD, Vicente (1998). *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*. Madrid : Real Academia de la Historia. <<https://books.google.es/books?isbn=8489512140>> [Consulté le 20 mars 2016].
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (2010). *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada : Edilux, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- PEYRON, Jean-François (1783). *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et en 1778*. Londres / Paris : P. Elmsly, 2 vols.
- SALAS, Francisco Gregorio de (1797). *Poesías de D. Francisco Gregorio de Salas*. Madrid : Oficina de Ramón Ruiz, tomo I. <<https://books.google.com/books?id=dZErAQAAAMAJ>> [Consulté le 12 février 2016].
- SALMERÓN, Pedro (2006). *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Granada : Patronato de la Alhambra y del Generalife, Tinta Blanca Editor, Editorial Almuzara y Caja de Ahorros de Granada.

El agua en *L'Autre Alceste* de Alfred Jarry

Alexandrescu, Ioana

Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Oradea, Ioana.Alexandrescu@uab.cat

Resumen

*En una de sus excéntricas ocurrencias, Alfred Jarry aseguraba que el agua es un veneno corrosivo, capaz de destrozar, con una sola gota, la pureza de otro líquido. Lo mismo le decía a su amiga, la escritora Rachilde, advirtiéndole sobre el peligro de envenenarse, puesto que el agua contiene todos los microbios «de la tierra y del cielo». En este contexto vital claramente reacio a considerar el agua como una bebida adecuada, surgieron escritos que la valorizan, por otra parte, en su amplia y ancestral capacidad simbólica. La obra de Alfred Jarry comprende múltiples declinaciones del imaginario acuático, aún poco exploradas por la crítica. Nuestro trabajo se propone analizar las particularidades de la presencia acuática en uno de sus escritos más abundantes en este aspecto, *L'Autre Alceste*.*

Palabras clave: Alfred Jarry; *L'Autre Alceste*; Agua

Résumé

*Dans l'un de ses propos excentriques, Alfred Jarry affirmait que l'eau est un poison corrosif, capable de détruire, par une seule goutte, la pureté d'un autre liquide. C'est ce qu'il disait aussi à son amie, l'écrivaine Rachilde, en la mettant en garde contre le danger d'intoxication, car l'eau contient tous les microbes «du ciel et de la terre». C'est dans ce contexte vital pas vraiment disposé à considérer l'eau comme une boisson adéquate qu'ont surgi des écrits qui la valorisent, eux, dans sa grande et ancestrale capacité symbolique. L'œuvre d'Alfred Jarry comprend de multiples déclinaisons de l'imaginaire aquatique encore peu explorées par les critiques. Notre travail se propose d'analyser les particularités de la présence aquatique dans l'un des écrits les plus riches à cet égard, *L'Autre Alceste*.*

Mots-clés: Alfred Jarry; *L'Autre Alceste*; Eau

Abstract

*In one of his eccentric declarations, Alfred Jarry claimed that water is a corrosive poison, able to destroy with a single drop the purity of another liquid. He said something similar to his friend, writer Rachilde, warning her about the danger of poisoning herself, since water contains all the microbes of «sky and earth». In this vital context that appears to be utterly reluctant to consider water as a suitable beverage, arose texts which explore water in its wide and ancestral symbolic capacity. Alfred Jarry's work comprises multiple declinations of the aquatic imaginary, still little explored by critics. Our paper aims to analyze the particularities of the aquatic presence in one of Jarry's most abundant writings in this regard, *L'Autre Alceste*.*

Keywords: Alfred Jarry; *L'Autre Alceste*; Water

En una de sus excéntricas, pero habituales ocurrencias, Alfred Jarry (1873-1907) aseguraba que el agua es un veneno corrosivo, capaz de destrozarse, con una sola gota, la pureza de otro líquido (por ejemplo, de la absenta, bebida adorada por el autor y, en gran medida, factor desencadenante de su prematura muerte a los 34 años de edad): «Quand ne sera-t-il plus besoin de rappeler que les antialcooliques sont des malades en proie à ce poison, l'eau, si dissolvant et corrosif qu'on l'a choisi entre toutes substances pour les ablutions et lessives, et qu'une goutte versée dans un liquide pur, l'absinthe par exemple, le trouble ?» (Jarry, 1987: 281). Lo mismo le decía a su amiga, la escritora Rachilde, advirtiéndole sobre el peligro de envenenarse, puesto que el agua contiene todos los microbios «de la tierra y del cielo»:

Vous vous empoisonnez, Ma-da-me, m'expliquait-il le plus sérieusement du monde. L'eau contient, en suspension, tous les microbes de la terre et du ciel, et vos suceries, qui forment votre principale alimentation, sont des alcools à l'état rudimentaire qui saoulet bien autrement que des spiritueux convenablement expurgés par la fermentation de tous leurs principes nocifs (Rachilde, 1926: 181).

Resulta de lo anterior un contexto vital claramente reacio a considerar el agua como una bebida adecuada. Si pensamos en la preferencia de Jarry por la máscara frente a la cara, por lo artificial frente a lo natural¹, vemos que hay cierta coherencia con el hecho de que lo destilado le parezca superior a aquello que se puede encontrar tal cual en la naturaleza, en este caso, el agua. Tal vez la manifestación más evidente de esta preferencia sea la ingestión ocasional de tinta china, según cuentan las anécdotas, en un gesto que opera la incorporación simbólica de lo escrito, de la literatura, por la vía alimenticia, que le correspondería de manera natural al agua.

Por otra parte, a la vez que hay este menosprecio vital por el agua, existen en la obra de Jarry escritos que la valorizan en su amplia y ancestral capacidad simbólica. Lo cual no es ninguna contradicción con lo anterior, ya que esta valorización en el arte, a servicios de la imaginación, corresponde precisamente a la conversión de lo natural en algo superior, según la estética de los simbolistas, o de los decadentes tardíos entre los que se alineaba Jarry.

La obra de Alfred Jarry comprende múltiples declinaciones del imaginario acuático, aún poco exploradas por la crítica. Este trabajo se propone analizar las particularidades de la presencia acuática en uno de sus escritos más abundantes en este aspecto, *L'Autre Alceste*.

L'Autre Alceste fue publicado en *La Revue blanche* el 15 de octubre de 1896, es decir, seis meses después de la publicación de la obra que más fama le daría a Jarry y menos de dos meses antes del escandaloso estreno de ésta. Se trata, por supuesto, de *Ubu roi*.

L'Autre Alceste es un texto al que su autor llama «drame en 5 récits», un sintagma problemático pues de drama realmente no hay mucho, al ser la pertenencia de esta obra al género teatral² más bien producto del *autor dixit* y de que haya un elenco, una lista de personajes. Se trata de cinco narraciones retrospectivas, cinco monólogos que corresponderían a la proyección de sucesivos focos sobre el mismo plano, lográndose, a través de una poética del fragmento³, el punto de vista múltiple que despliega la trama. En cuanto al título, el nombre podría tejer vínculos con el personaje de *Misanthrope* de Molière, Alceste, pero se refiere, de hecho, a Alcestis, el personaje de Eurípides. El texto de Jarry representa, entonces, una reescritura del mito griego de Alcestis. En la obra de Eurípides, ella era la mujer de Admeto, a quien las Moiras le habían concedido vivir más de lo que le tocaba si conseguía que alguien tomara su lugar, muriera por él. Y fue ella, Alcestis, la que decidió sacrificarse por su marido.

De la obra de Eurípides, poco hay en la de Jarry: básicamente, la idea de la sustitución de personas. Por lo demás, ni siquiera se vuelve a mencionar a Alcestis más allá del título. Tal como éste lo indica, se trata de una versión, es *la otra* Alcestis, la escrita sobre el original, pero sin guardar de éste más de lo necesario según la visión del nuevo artista. Y

1 «À partir de Jarry, bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie se trouve contestée, pour finir anéantie dans son principe» reza la famosa frase de André Breton (1966: 272-273).

2 Por ejemplo, St-John Perse la consideraba un poema hermético (1995).

3 Julien Schuh habla de una técnica de lo fragmentario, «dont le but essentiel est de suggérer au lecteur une unité supérieure, un centre de cohérence, voilés derrière le texte» (2007: 10).

Jarry decide maridar otros campos fundacionales⁴ para crear su obra: Admeto será ni más ni menos que el rey Salomón de los judíos, mientras que Alcestis será Balkis, o la reina de Saba, una de las esposas de Salomón. En el nuevo contexto semítico, se mantiene, sin embargo, un elemento clave de la mitología griega: el viaje al más allá a través del río, con el muerto viajando en un barco, con un barquero. Aquí, no habrá Estigia, ni Hades, y Caronte se llamará Doublemain, el ángel de la muerte.

El incipit de *L'autre Alceste* enseña a Doublemain: «L'ange de la mort est apparu à mon maître avec six visages, avec lesquels il recueille les âmes des habitants de l'Orient, de l'Occident, du ciel, de la terre, des pays de Jajjudi et Madjudi et du pays des croyants. Et il a tourné vers mon maître son sixième visage» (Jarry, 1972⁵: 909). Se trata de un fragmento críptico, para iniciados, en la vena esotérica post-simbolista de los aficionados a Swedenborg o Eliphas Levi. Un incipit que enseña una abundancia de caras y de lugares en la enumeración y un alcance semántico de amplio espectro.

Centrándonos en el agua, aparentemente ésta falta en el incipit. Pero está prefigurada allí. Al inicio de la obra, vemos trabajar a Salomón en un templo transparente, con parquet luminoso, que, por sus atributos de transparencia remiten al agua, y cuyas 365 puertas recuerdan la tradicional asociación del agua con el tiempo. Este número remite también a la famosa mesa, o tabla, o espejo de Salomón, «cuyos bordes y pies, en número de 365, eran de esmeralda verde», según *Ajbar Machmuâ* (27), la crónica del siglo XI, mesa sobre la que se cree que el rey de los judíos escribió el verdadero nombre de Dios y que está, además, asociada al agua⁶.

Igualmente, al inicio de *L'Autre Alceste*, la caída del cuerpo terrestre del profeta se asemeja a la caída de una piedra en el agua, con la vibración del parquet luminoso.

Doublemain, el ángel de la muerte, acude a llevarse el cuerpo astral de Salomón al país de los pantanos, en un barco que navega «sur les eaux calmes qui encorbellent le paradis des croyants» (910). Destaca, en la cita anterior, lo positivo de la descripción del espacio acuático según la visión de Doublemain; las aguas son tranquilas, «paraíso», «creyentes», a lo cual se unen los atributos de levedad y fragilidad que otorga la continuación de la descripción: «flotar», «aire móvil», «peso ligero», «mi barco todavía más frágil»: «et le corps astral flottant dans l'air mobile pour venir s'asseoir à l'avant de ma barque, derrière moi, m'avertissant par son poids léger mais sur ma barque encore plus frêle, qu'il faut que je rame vers la justice d'Ankir et de Menkir» (910).

Estas características distan de hacerle eco a la configuración del más allá acuático en la mitología griega, caracterizada por la pesadez. Tampoco viene confirmada esta paz y levedad por la mención de que todo esté ocurriendo en el país de los pantanos, con el agua estancada que los caracteriza y sobre todo, con el barro, el sedimento que se opone a lo liviano infundido por el discurso de Doublemain. El pantano, mezcla de agua y tierra, no suele marcarse positivamente en su simbolismo. Bachelard habla de un imaginario de la pasta con atributos de suciedad y viscosidad⁷ y, para Marius Schneider, el pantano es símbolo de la descomposición del espíritu, porque faltan los dos principios activos (el aire y el fuego) y se funden en él los dos pasivos (el agua y la tierra) (Schneider 2010, apud Cirlot 300).

Esta valoración positiva del pantano por Doublemain enseña lo fundamental de este relato: la primacía de la variante, de la versión sobre lo que algunos llamarían hechos, pero que no son más que opiniones, *doxa*. Esta obra misma es una versión, como bien lo enseña el título. Los cinco monólogos enseñan la versión de cada personaje, sin intrusiones

4 Maurice Sallet afirma que las fuentes de *L'Autre Alceste*, «disparates et fort estompées», han de buscarse «dans la fable grecque ; dans le Talmud et la Kabbale, la Bible et le Coran ; peut-être aussi dans les livres sacrés de l'Égypte, de la Perse anciennes, et dans les contes profanes de l'Arabie» (1947: 31-32). Según Henri Béhar, *L'Autre Alceste* «déporte la mythologie grecque dans le champ sémitique de la Bible et du Coran, contant en une suite de récits rétrospectifs la tentative de substitution de l'âme de Balkis à celle de Salomon pour permettre l'achèvement du Temple» (1979: 35). Por su parte, Julien Schuh considera que, de hecho, Jarry se inspira en los escritos anónimos titulados «*Légendes bibliques des Musulmans*» y publicados en *Le Magasin pittoresque* en 1847 (2013).

5 En adelante, las páginas indicadas entre paréntesis sin mención del año procederán de esta referencia.

6 En el *Libro de los Reyes*, capítulo 7, versículos 23 a 26, abunda la referencia acuática para esta mesa: «Hizo fundir asimismo un mar de diez codos de un lado al otro, perfectamente redondo; su altura era de cinco codos, y lo ceñía alrededor un cordón de treinta codos. Y rodeaban aquel mar por debajo de su borde alrededor unas bolas como calabazas, diez en cada codo, que ceñían el mar alrededor en dos filas, las cuales habían sido fundidas cuando el mar fue fundido. Y descansaba sobre doce bueyes; tres miraban al norte, tres miraban al occidente, tres miraban al sur, y tres miraban al oriente; sobre estos se apoyaba el mar, y las ancas de ellos estaban hacia la parte de adentro. El grueso del mar era de un palmo menor, y el borde era labrado como el borde de un cáliz o de flor de lis; y cabían en él dos mil batos.»

7 Los mismos atributos son aplicables al inmundo Ubú, cuyo cetro es un cepillo de baño y en la composición corporal del cual concurre, además, el límulo; *límulus* es un diminutivo de *limus* (limo, fango).

ajenas. Y la versión es la textualización de la visión: la dimensión visual y la repetición del verbo *ver*⁸ son abundantes en *L'Autre Alceste*.

En el monólogo del hijo de Salomón, Roboám, en su versión, el pantano desaparece y es sustituido por un agua caracterizada, nuevamente, por atributos positivos:

Plein de ces pensées, je suis venu vers le marais, et, comme dans les songes d'été, on court, dans un spasme douloureux ou amoureux, sur le sable sec, vers le reflux à qui le flux ne fait plus équilibre de la mer, et l'on chasse devant soi la dérouté des petites vagues blanches murmurant sauve-qui-peut, je n'ai point vu le marais, mais un peu d'eau dans une prairie près d'un petit rocher entre des herbes desséchées et la lubricité au fond de cette eau du volume cylindrique des livres de mon père et de mon aieul, ébranlé sur place par les bêtes luisantes des mares, qui le soulevaient par instants, portées vers la surface par la bulle qu'elles respirent, et l'abandonnaient pour un peu d'air vital (914-915).

Si la descripción del pantano cambia según el punto de vista, lo que no cambia es precisamente lo que le permite a este espacio acuático ser tan cambiante: su esencia fantástica— «les intervalles fourchus des glaïeuls» (915)— y su carácter, permitiendo el desfile de matices con el cambio de la luz: «le marais, semblable à la robe d'un paon vert, à cause des myriades pressées des yeux des lentilles», según la descripción de la reina Balkis. Es un pantano en el que habitan seres extraños—«les bêtes luisantes des mares» (915), «les bêtes de l'eau», «les bêtes métalliques du marais mort» — cuyo movimiento, «la fuite dispersée des êtres de l'eau» (912), contribuye mucho al cambio constante del agua, que adquiere los destellos alucinantes de sus habitantes: «Des êtres tels que des œufs de mercure solide écrivaient et décrivait tous les nombres et le signe de l'infini, glissant leurs éclairs sur la tôle de sable.» (911):

Aux voix et aux bruits, les œufs de mercure gyants éclatèrent sur l'eau en déployant des ailes de viande et saignèrent dans l'air le sang des pins ; des êtres plats semblables à des pieds cornus traînant des talonnières déplumées se soulevèrent vers la face de l'eau comme les écailles de la vase. Doublemain murmura qu'il était temps qu'il plongeât ses bras jusqu'au Livre et feuilletât Hydrophilus (911-912).

Este último, Hydrophilus, remite al término que se suele usar cuando se habla de las especies de un pantano: hidrofílico. A la vez que, en las nuevas circunstancias, es un escarabajo y es también un libro, ya que se le puede hojear: «Et il exhuma du profond un escarbot monstrueux, couleur de poix, le ventre triangulaire vitré comme une fenêtre sur son cœur, l'établit dans la barque sur le chevalet de ses pattes, et, ouvrant à deux battants les élytres, feuilleta les ailes dépliées» (912).

El escarabajo es un coleóptero de caparazón muy fuerte, capaz de cargar 850 veces su peso, dotado con pinzas. Lo interesante es el cruce de estas características con la configuración corporal de Ubú, el personaje más famoso de Jarry, también él con caparazón y pinzas y que, además, recordémoslo, come «choux fleurs à la merdre», tal como este insecto come excrementos de animales. También viene asociado al escarabajo el barco en el que viajan Balkis y el hijo de Salomón, «le gran escarbot des marais dont la carapace était notre barque» y también Doublemain, el barquero, está asociado a él, ya que sus brazos muy largos que «se perdían en el agua lateral» (911) parecen las patas de este insecto.

Doublemain está totalmente integrado en el espacio, como si fuera un ente acuático, con las mismas características *moirées* de este pantano de fantasía: «Son dos m'est apparu lamé de bronze, ou couvert d'écailles très semblables à des feuilles de myrte, comme sont celles de la couleuvre» (911). El brillo de su espalda de bronce podría remitir a su doble original, Caronte, cuyo nombre deriva de *charon*, en griego, brillo intenso.

8 Uno de los fragmentos que enseñan la construcción del texto sobre el elemento visual (*regards*), revela, además, una clave del disparador creativo de Jarry: « Je détournai vers eux mes regards du rameur, et réapparurent les hommes rouges. L'un dit : « Doublemain ! que portes-tu dans ta barque rongée ? N'est-ce pas Salomon ? Quoi de plus beau que l'utile et des pots de terre superbement rangés ? » (911) Nuestro subrayado pone de manifiesto la semejanza gráfica de las tres palabras y, en el caso de las últimas dos, también fonética, lo cual podría indicar una creación del texto con base en la transformación de la palabra.

La pertenencia acuática de Doblemano es indiscutible cuando se le enseña parecido a un pez: « Et Doublemain est venu sans marcher, les pieds unis formant la figure des deux nageoires caudales d'un poisson dressé, glissant tout droit avec le bruissement des petits cristaux du givre écrasé » (915). Doublemain es un ser del agua, a la vez que es el dueño de este espacio. Su voz surte efectos sobre la configuración acuática: «“Paix ! ou l'eau polie à ma voix va devenir boueuse et mobile, et vos pieds d'acier s'enliseront aux os de la terre.” Ayant dit, il rame» (911).

Para concluir, tenemos en *L'Autre Alceste*, en todos los planos, el despliegue de la versión, de lo mismo que, según la perspectiva, adquiere relieves y matices cambiantes, como Alceste, la griega, se vuelve Belkis, la etíope, y viceversa, sin dejar de ser ellas mismas, como el agua sube y baja y se vuelve verde o azul, cambiando según las circunstancias y manteniendo siempre su esencia formada por hidrógeno y oxígeno. Es, en definitiva, otra ilustración de la pataffsica, «la plus haute tentation de l'esprit» según Baudrillard (2002: 15), para la cual el reloj redondo es cuadrado, «elliptique de trois quarts» (Jarry, 1972: 669) y una cosa es lo que es y, sobre todo, su contrario.

Referencias bibliográficas

- Ajbar Machmuâ, *Crónica anónima del siglo XI* (1867). Ed. y trad. E. Lafuente y Alcantara. 2 vols. Madrid. <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=100088>> [Consultado el 14 de junio 2016].
- BACHELARD, Gaston (2005). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, Jean (2002). *Pataphysique*. Paris: Sens & Tonka.
- BÉHAR, Henri (1979). «La culture potachique à l'assaut du symbolisme: le cas Jarry» en *L'Étoile-Absinthe*, Octubre 1979, p. 32-43.
- BRETON, André (1966). *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- EURÍPIDES (1972). *Alceste. Las bacantes. El cíclope*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JARRY, Alfred (1972). *L'Autre Alceste*, dans *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, p. 907-916.
- JARRY, Alfred (1987). *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- RACHILDE (1926). *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*. Paris: Grasset.
- SAILLET, Maurice (1947). «Commentaire» dans Alfred Jarry, *L'Autre Alceste*, Paris: Fontaine.
- SCHUH, Julien (2010). «Jarry et Le Magasin pittoresque : une érudition familière» en *L'Étoile-Absinthe* n° 123-124, p.101-134.
- SCHUH, Julien (2007). «Marcel Schwob et Alfred Jarry: Des difficultés de la synthèse». En *Colloque international: D'un siècle à l'autre: retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun*. Presses Universitaires de Rennes, p. 113-125.
- SCHNEIDER, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- PERSE, Saint-John (1995). «Correspondance inédite (1936-1961)» en *Europe*, n° 799-800, p. 65-103.

Renata Mauperin, la liberación de la feminidad a través del elemento líquido

Aragón-Ronsano, Flavia

Universidad de Cádiz. flavia.aragon@uca.es

Resumen

El inicio de la novela Renata Mauperin de los hermanos Goncourt publicada en 1864 es una escena en la que dos personajes, un hombre y una mujer, están hablando y la joven cuestiona las normas sociales y familiares impuestas a las jóvenes burguesas de su época. Esta escena tiene lugar en el río Sena y sin duda el elemento líquido es el detonante de la liberación de la feminidad artística, emocional y personal encerrada en el personaje de Renata que a su vez está inspirado de mujeres reales que codearon los Goncourt.

Palabras clave: Renata Mauperin; Goncourt; feminidad; liberación; líquido.

Résumé

L'incipit du roman Renée Mauperin des frères Goncourt publié en 1864 c'est une scène où deux personnages, un homme et une femme, sont en train de parler et la jeune questionne les normes sociales et familiales imposées aux jeunes bourgeoises de son époque. Cette scène a lieu dans la Seine est sans aucun doute l'élément liquide est le détonnant de la libération de la féminité artistique, émotionnelle et personnelle enfermées dans le personnage de Renée qui à la fois est inspiré de femmes réelles que los Goncourt ont fréquentées.

Mots-clés: Renée Mauperin; Goncourt; féminité; libération; liquide.

Abstract

The beginning of the french novel Renée Mauperin of the Goncourt brothers published in 1864 is a scene where two personages, a man and a woman, are talking and the young woman critics the social and familiars norms imposed to the young girls of bourgeoisie of her time. This scene is happening int he Sena river and surely the liquid element is the trigger of the liberation of artistic, emotional and personal feminity inclosed in the personnage of Renée that is inspirated on real women that the Goncourt met.

Keywords: Renée Mauperin; Goncourt; feminity; liberation; liquid.

Renée Mauperin, 1864

En 1859 Edmond y Jules de Goncourt terminan su primera gran novela a cuatro manos, *Les hommes de lettres*, cuyo protagonista, Charles Demailly, se dedica curiosamente a escribir una novela: *La Bourgeoisie*. Esta obra ficticia dentro de la verdadera obra, es el modelo exacto de la novela que ambos hermanos están preparando y que hasta 1864 no fue publicada. *Renée Mauperin* es una de las seis novelas escritas a cuatro manos por Edmond y Jules juntos; ya en 1855 tenían en mente la idea de una novela sobre la burguesía, querían hacer el retrato de toda una clase social a través de caracteres, haciendo corresponder a cada tipo de mujer un tipo de hombre. La idea inicial de los Goncourt era trazar el devenir de tres generaciones de la burguesía, proyecto ambicioso y muy novedoso que se adelantaba al de Emile Zola con los *Rougon-Macquart*. En este sentido es curioso ver el cambio de título que se va señalando ya en el *Journal*: de *La Bourgeoisie* se pasa a *La jeune Bourgeoisie*, mostrando ya en las notas preparatorias el sacrificio de la primera generación; la primera versión se publicó como *Mademoiselle Mauperin* y finalmente acabó llamándose *Renée Mauperin*. Todavía en el prefacio de la reedición de 1875 Edmond duda de la pertinencia de dicho título, pero ya le parece demasiado tarde para modificarlo; queda pues como anécdota si la novela es en realidad el retrato de una clase social o simplemente el retrato de una joven. La crítica y los contemporáneos de los Goncourt acogieron bastante bien *Renée Mauperin*; Gustave Flaubert, íntimo de Edmond y Jules, en una carta que les envía en febrero del 64, les cuenta su entusiasmo tras la lectura de la novela y se permite incluso hacerles algunas críticas estilísticas:

Nuit de lundi, 3heures
(Paris, 29 février 1864)

Mes Bichons,

Mademoiselle Bosquet m'écrit pour me demander s'il vous est agréable qu'elle vous fasse un article dans le *Journal de Rouen*. Elle admire grandement votre dernier livre [*Renée Mauperin*].

Et moi aussi, car je viens de le lire ou plutôt de le dévorer en entier et d'une seule haleine. Ça m'a charmé. Voilà tout ce que je puis dire maintenant. Ce qui me reste le plus dans la tête, c'est le portrait de l'abbé, celui d'Henri et la mort de Renée. Quel charmant être que cette jeune fille-là !

Ce volume m'a l'air roide, dites-vous ? Je vais maintenant le relire posément.

Mais c'est l'exemplaire de Bouilhet que j'ai reçu. Où est le mien ?

Comme ça s'enchaîne ! Quel mouvement ! Et il y a des morceaux chouettes, des portraits classiques. Le dialogue au commencement entre les époux, exquis ; le deuil, superbe, etc.

J'ai été irrité plusieurs fois par des imparfaits dans la narration. Sont-ce des fautes typographiques ou bien est-ce intentionnel ?

Adieu. Je n'en puis plus ; je vous prends sur ma table de nuit et je vous relis.

Tendresses de votre vieux.

Oui, sacré nom de Dieu, c'est bien, très bien ! J'ai franchement ri à deux ou trois places et mouillé à quelques autres (comme un bourgeois). Comme vous avez du talent et d'esprit et comme je vous aime ! (Dufief, 1998 : 124)¹

También hubo opiniones contrarias y duras sobre la novela, dirigidas casi todas al personaje de Renée que la crítica consideró demasiado grosero, escandaloso e inconsecuente². Sin embargo la novela tuvo mucho éxito, tanto en Francia como en el extranjero, y once años más tarde (el joven Jules había fallecido) *Renée Mauperin* se reeditó³ y esta vez Edmond de Goncourt añadió un prefacio⁴ muy revelador en cuanto a la declaración de intenciones de los autores y sobre las motivaciones que les llevaron a cambiar de título: aclara el interés por el análisis psicológico del personaje, el estilo realista y depurado utilizado para la narración, es decir, todo lo que a nivel formal define el texto goncourtiano y

¹ A su muerte Flaubert tenía en su biblioteca un ejemplar de la edición Charpentier de 1864, con la dedicatoria: «À Gustave Flaubert/ ses amis/ Edmond et Jules de Goncourt» (Dufief, 1998: 125).

² En este sentido Pierre-Jean Dufief afirma: «la critique reprochera souvent au personnage de Renée, la jeune fille garçonnière, un comportement scandaleux, qui ne saurait être celui d'une jeune bourgeoise», (cf. Lagevenais : « Le petit roman », *Revue des Deux-Mondes*, 1865, p.1861-1869).

³ La novela *Renée Mauperin* se publicó del 3 de diciembre de 1863 al 10 de febrero de 1864 en el periódico *l'Opinion Nationale* con el título *Mademoiselle Mauperin*; el 27 de febrero aparece en la editorial Dubuisson una edición según la tipografía original, y ese mismo año, 1864, aparece ya como volumen en Charpentier con el título definitivo.

⁴ Fechado 24 de enero 1875.

también el objetivo buscado y deseado: pintar la joven moderna, tal y como es, por la influencia de la educación que ha ido recibiendo en los últimos 30 años.

Rénée Mauperin, est-ce le vrai, est-ce le bon titre de ce livre? *La Jeune Bourgeoisie*, le titre sous lequel mon frère et moi annonçons le roman avant qu'il fût terminé, ne définissait-il pas mieux l'analyse psychologique que nous tentions en 1864 de la jeunesse contemporaine? Mais à l'heure qu'il est, il est vraiment bien tard pour débaptiser le volume. Et, il m'est donné seulement aujourd'hui, de prévenir le lecteur que la fabulation d'un roman à l'instar de tous les romans, n'est que secondaire dans cette œuvre.

Les auteurs, en effet, ont, préférablement à tout, cherché à peindre, avec le moins d'imagination possible, *la jeune fille moderne* telle que l'éducation artistique et garçonnière des trente dernières années l'ont faite. Les auteurs se sont préoccupés, avant tout, de montrer *le jeune homme moderne* tel que le font au sortir du collège, depuis l'avènement du roi Louis-Philippe, la fortune des doctrinaires, le règne du parlementarisme (Goncourt, 1990 : 281).

Lo que pone de manifiesto el prefacio de Edmond son unas ideas y conceptos muy reveladores de las preocupaciones literarias, políticas y sociales de los Goncourt, de las que destacamos: el análisis psicológico, la educación artística de la época y la chica joven moderna; otro término que conviene subrayar es *garçonnière*, que sin duda merece ser considerado pues *El Larousse* de 1907 define este término así: «Qui appartient, qui convient aux garçons. Qui a des goûts, ou des habitudes de garçon, en parlant d'une fille». Evidentemente los Goncourt no señalan los aspectos que consideran como femeninos o masculinos pero el lector, y sobre todo el de la época, sabe claramente diferenciar los comportamientos, actitudes y modales correspondientes a cada género. En este sentido los autores han trabajado minuciosamente cada elemento de su texto, de la novela y del personaje para perfilar, mostrar y revelar el análisis psicológico llevado a cabo para sus fines literarios.

1. Construir un personaje femenino

La definición de «feminidad» o «féminité» remite al carácter de la mujer, de lo que es femenino, y si buscamos «féminiser» se entiende como: «prendre le type féminin». Construir pues literariamente un personaje femenino con actitudes y comportamientos «à la garçonnière» no es, desde nuestra perspectiva, nada evidente: analizaremos cómo los Goncourt consiguieron construir ese personaje femenino con rasgos masculinos a través de un fino análisis psicológico cuidando cada detalle y cada gesto.

1.1. Blanche Passy, modelo de inspiración

Para el personaje de Renata Mauperin, Edmond y Jules de Goncourt, grandes defensores del trabajo literario basado en el *documento humano*, buscaron un modelo del que inspirarse, una mujer de su entorno más cercano que les permitiera indagar en los aspectos más íntimos de su personalidad para así poder hacer un retrato fidedigno de la feminidad burguesa de su tiempo. En un principio empezaron dibujando una extensa red de datos sobre costumbres y tipos de la burguesía, dibujando perfiles y pequeñas anécdotas tomados en vivo y directamente de sus vivencias. Se ocuparon en un primer momento del tipo masculino, el joven burgués arribista, y así sucesivamente con cada personaje y cada detalle de la futura novela. Recopilaron cientos de datos y relatos breves de hechos los que sólo una mínima parte aparece en la novela. Su prima Blanche Passy sorprendentemente les trajo mucho más de lo deseado, dado que se sintieron totalmente fascinados por ella, mujer con mucha naturalidad y con unos encantos que rompían los esquemas y estereotipos impuestos por la sociedad del momento. En su conocido diario íntimo, *Le Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Edmond y Jules describen a Blanche Passy como un hombre, un hombre honesto y lleno de cualidades que se mezclan de toques femeninos:

Blanche Passy, un homme, un honnête homme, avec la loyauté, la cordialité d'un homme ; des grâces de jeune fille dans cela ; un charme et un ami ; la raison mûrie et le cœur frais ; un esprit enlevé, on ne sait comment, du milieu bourgeois dans lequel il a été élevé ; toutes sortes d'aspirations au beau, au grand, au dévouement ; le mépris de ce

qui est la pensée et l'entretien de la femme : le chiffon, l'argent, -a refusé quatre millions, -et la beauté de l'homme mésestimés (Goncourt, 1989 : 202).

Stéphanie Champeau, en su estudio sobre «Les Goncourt moralistes dans *Renée Mauperin*» señala que, aunque nunca lo afirmaran, seguramente también Edmond y Jules se inspiraron de las hijas de Théophile Gautier para el personaje de Renée ya que en las descripciones que hacen de ellas en *Le Journal*, se pueden detectar elementos comunes y coincidentes, y no debe extrañarnos pues a menudo sienten ante personas diferentes unas mismas emociones y describen actitudes y comportamientos similares⁵. Es muy interesante ver los elementos que adjudican al ser hombre y al ser mujer : los encantos, la razón, la aspiración a lo bello, la forma de pensar, los entretenimientos, la franqueza, son cualidades que en una mujer, la hacen más o menos femenina (entendiendo en su rol de mujer burguesa de finales del XIX) o será más masculina (alejándose del modelo de mujer); para construir sus personajes los Goncourt se basan en modelos vivientes, que han codeado y que han podido observar, y eso les sirve para asignarles determinadas características básicas en su primera redacción en vivo, que suelen hacer en su diario íntimo y después en sus novelas retoman esas impresiones que apuntaron para redactar y perfilar sus textos, técnica que exponen en el prefacio de *Renée Mauperin* aunque de una forma general y abstracta: «les auteurs, en effet, ont, préférablement à tout, cherché à peindre, avec le moins d'imagination possible, la jeune fille moderne telle que l'éducation artistique et garçonnière des trente dernières années l'ont faite» (1990: 281). La anécdota, el documento humano, la observación son el esbozo de su trabajo literario artístico posterior. En lo que respecta al personaje de Renée y esos modelos vivientes que les inspiran, el lado «masculino» de esas mujeres es lo que destacan y asimismo sus sonrisas, miradas y cierto encanto que les cuesta definir.

1.2. Renée, un personaje real

Los Goncourt quieren construir con Renée un personaje femenino fuerte y consistente, capaz de llevar a cabo el análisis psicológico que, tal y como exponen en el prólogo, buscan forjar en la novela pues la parte de imaginación y de invención quieren dejarla de lado. A lo largo del texto y en diferentes escenas la joven Renée debe ir mostrando su verdadera forma de ser, desvelar su personalidad y a la vez ir barajando las expectativas de su familia y de su entorno, la clase burguesa de los años 1850. De esta forma un largo y minucioso retrato de la joven se perfila página a página. La joven Renée transgrede las prohibiciones impuestas por las costumbres y manifiesta excentricidades preocupantes: está dividida entre la voluntad de ser ella misma, sintiéndose libre, y lo que esperan de ella, lo conveniente para una chica joven de su clase social. En una carta a Flaubert los Goncourt confiesan lo que les está costando finalizar la novela por la dificultad y complejidad del personaje femenino que han puesto en primer plano:

Nous, mon cher Flaubert, nous travaillons sans travailler. Nous musons. Nous sommes dérangés par ce qui dérange et surtout par ce qui ne dérange pas. Et puis nous avons abordé une jeune fille bourgeoise de face, en plein : on glisse à tout moment dans les œufs à la neige ; et puis, peindre la bourgeoisie, c'est faire le tour d'une pièce de cent sous, on piétine sur place. Peut-être, parce qu'il est plat, notre roman s'allonge. Je vois encore au moins deux mois de noircissement de papier devant notre idée. Il y a à faire danser tout notre monde (Dufief, 1998 : 106).

Renée Mauperin acaba siendo una heroína digna de admiración, porque su personaje busca salir de su medio burgués, sin saber muy bien cómo, aunque finalmente termine de manera bastante trágica. Dotada de un espíritu personal, lo cual ya no tienen ni los hombres según confiesan los Goncourt, huye de todo lo que le parece aburrido, inconsistente, sin vida y sin color. Renée va a ir apareciendo a lo largo del texto como un personaje que huye de la sociedad conformista, lo primero es apartarse de la sociedad de las mujeres que le parecen aburridas, se acerca a la de los hombres que le parece mucho más divertida y libre, y desde luego menos atada a lo conveniente. Renée rompe totalmente el esquema de la joven burguesa, encarnado en la novela por su hermana Henriette; hay en Renée una sensibilidad y una emoción

⁵ Remitimos al *Journal*, 1989, p.791.

muy particular propios de ella misma que le hacen desmarcarse de los demás personajes que la rodean. En este sentido es importante señalar que los Goncourt han construido un personaje femenino totalmente opuesto al personaje más revolucionario de la literatura francesa de finales del siglo XIX, el de la romántica Emma, esa mujer creada por Gustave Flaubert que fue un hito en las letras francesas, pero no cabe duda que Renée, ella, en su esencia más básica y elemental, es la perfecta anti-Bovary. Stéphanie Champeau comparte este mismo punto de vista y va más allá afirmando que Emma Bovary es totalmente antagónica a Renée (2008: 107). Los Goncourt construyen pues personajes basándose en seres reales, que han existido, de los que pueden retomar rasgos, aspectos, multitud de elementos que les da vida y así conforman el mundo de sus textos. Todo se construye, en cualquier caso, en función de una voluntad literaria y artística aunque –no debemos olvidarlo– hay un trasfondo social y político: «les auteurs se sont préoccupés, avant tout, de montrer *le jeune homme moderne* tel que le font au sortir du collège, depuis l'avènement du roi Louis-Philippe, la fortune des doctrinaires, le règne du parlementarisme» (Goncourt, 1990 : 281).

2. Un diálogo inicial sorprendente

Desde nuestro punto de vista la novela *Renée Mauperin* es un texto interesante y cautivador si lo leemos buscando detectar los elementos que los autores han buscado caracterizar como de «feminidad» en él. En este sentido el personaje de la joven Renée es quien adopta y traduce todos los aspectos y facetas que los autores quieren poner de manifiesto sobre la cuestión de la feminidad. El inicio de la novela, la primera escena del primer capítulo es indudablemente el episodio más provocador para nosotros por su presentación directa y abierta de varios elementos y por lo sorprendente de la aparición de otros muchos: nuestro trabajo ha consistido en analizar detenidamente su construcción y su temática para así poder determinar cuáles son los aspectos de la feminidad de Renée que los Goncourt consideraron como fundamentales y presentaron en primer plano. Así mismo hemos buscado entender cómo funciona la escritura Goncourt, cómo se construye y se forja, para obtener ese impacto, esa impresión a la vez natural y artista, abordando temas tan delicados como es la educación femenina -y por consiguiente la masculina- de la burguesía de finales del siglo XIX. Como la gran mayoría de las novelas de los Goncourt, *Renée Mauperin* comienza en medio de un diálogo, y todo el interés se concentra en el lenguaje de los personajes de quienes aún no conocemos las identidades y que no serán desveladas hasta que el lector esté muy adentrado en la discusión. El diálogo lo mantienen curiosamente un hombre y una mujer: la joven Renée y Reverchon, un amigo de Henri Mauperin, hermano de la protagonista. Ambos hablan de la vida, de la gente, de las contemporáneas de Renée y sin más entran en una charla íntima en la que Renée afirma abiertamente y sin sentirse coaccionada, que la compañía de sus contemporáneas le resulta bastante aburrida, pues los temas de conversación son muy limitados ya que sólo hablan del último sermón al que han asistido, del último concierto de piano que han estudiado o del último vestido que han llevado puesto, nada más. Con esta declaración de Renée sobre sus iguales, el lector se hace ya la idea de que Renée es una mujer que se desmarca de las demás, que se afirma a sí misma como una mujer con opinión propia y aficiones diferentes de las demás jóvenes, y que no acepta lo que le rodea sin más. Así es cómo Renée marca una primera distancia entre sus iguales a nivel social y de género: las conversaciones con las otras chicas le resultan aburridas, los temas abordados repetitivos y sus ocupaciones nada interesantes. Reverchon y Renée siguen con la conversación hablando de teatro, del éxito de la obra en boga en La Ópera cómica, y la charla nos muestra un claro panorama sobre las obras y teatros que le están permitidos y prohibidos a la joven Renée, y por consiguiente a las demás chicas, que por su juventud y su condición de mujer -aún soltera- no les están autorizados: ella se queja de lo injusto que es ser mujer, soltera o casada, joven o mayor, ya que nunca son libres de ir a los espectáculos, bailes y acontecimientos que desean. Renée, llevada por la emoción de tener un joven interlocutor que la escucha atentamente y a quien le puede contar cómo se siente, va a continuar con las quejas: bailar es también una actividad muy controlada y medida, no se puede elegir acompañante libremente ni se puede entablar ningún diálogo serio, sólo «pincer le monosyllabe» o sea decir sí o no; todo ello porque hay que tener un comportamiento «convenable». No puede sino sorprender al lector este *incipit* de la novela: un hombre y una mujer hablan, ella critica la sociedad que la rodea (incluida su familia) él responde a sus preguntas y escucha; sin duda la amistad y la juventud compartidas les permite a ambos ciertas licencias, sin embargo el estatus social de ambos y la diferencia de sexo existente dejan clara muestra de que Renée es una joven osada y muy atrevida. Reverchon en cambio sólo se dedica a escuchar y a preguntar y no pone en tela de juicio nada... la actitud que adopta el acompañante es la de un oyente pasivo.

3. Lo conveniente

Llegada Renée a este punto de afirmación sobre la falta de libertad de las mujeres en las actividades sociales (ir al teatro, hablar libremente, bailar, conversar) ahora se ocupa, en un segundo momento, de enumerar lo que resulta conveniente o totalmente inconveniente para una joven burguesa como ella⁶. El texto en sí resulta bastante repetitivo, dejando entrever el tono en el que debe estar hablando: queda pues prohibido hablar con hombres, es conveniente hablar con chicas de su sexo, leer es totalmente inconveniente, a cierta edad algunos folletines están permitidos pero nada de leer sobre crímenes u otros hechos; muy controladas también las artes, el piano, la pintura: nada de tocar piezas musicales a cuatro manos o más allá de la media, ni de dibujar con mina de plomo o aceite: la acuarela es la técnica aceptable para una joven burguesa. Lo conveniente es sinónimo de lo que conviene y obviamente lo que conviene a un grupo social o familiar no es forzosamente lo que construye un individuo en particular. A finales del siglo XIX las normas sociales están fuertemente instauradas en el bagaje cultural de la sociedad de la época y salirse de las normas es algo totalmente inaceptable y reprochable, el precio que se paga es el no ser integrado en los medios y círculos correspondientes y obviamente el individuo necesita de la sociedad; de ahí la fuerza y el atrevimiento de Renée que intenta reivindicar un nuevo espacio, un nuevo orden para las jóvenes mujeres. El nuevo orden que pide Renée es el de la libertad, libertad de hablar, libertad de crear, libertad de realizarse en tanto que mujer. La novela entera es una serie de episodios, diálogos y escenas llenas de decisiones y luchas que dibujan el verdadero personaje de Renée, mostrando situaciones que traducen la postura rebelde de Renée en la sociedad y en la familia Mauperin.

4. En el elemento líquido

Curiosamente, en medio de esta enumeración en tono de queja, Renée Mauperin exclama súbitamente a su interlocutor: «Mais il y a du courant ici, n'est-ce pas? On a peine à se tenir...», y es en ese preciso momento cuando el lector toma conciencia de que esta charla, entre la joven mujer y el joven burgués, sobre salidas, actividades, ocupaciones y restricciones de la vida de las señoritas, esta escena sobre lo aceptable y lo conveniente, y lo inaceptable e intolerable, tiene lugar en el agua. Y entonces sigue el texto con la frase del narrador que determina el decorado del relato: «Ceci était dit dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'île Saint-Denis». A continuación todo un párrafo está dedicado a la descripción de ambos personajes charlando en el agua. Podemos entrever al final de este párrafo puramente descriptivo, un giro poético; de repente el texto se modifica y ya no es tan puramente descriptivo: Renée se transforma en una escultura, en una diosa del mar, viva, pues el movimiento del río y su frialdad le transmiten «algo de la ondulación del agua». He aquí una muestra del estilo propio de los Goncourt, un tono moderado de la escritura artista pues aún no está en todo su esplendor. De repente, con toda inocencia, la joven Renée constata que se encuentra con un hombre, en el agua del Sena, los dos cuerpos frente a frente, y entonces siente cierto pudor... y retoma la palabra:

Ah ! voilà, par exemple, reprit-elle, ce qui ne doit pas être convenable du tout, de nager avec vous... Nous serions aux bains de mer, ce serait bien différent. Nous aurions des costumes absolument comme ça... Nous descendrions d'une cabine comme nous sommes descendus de la maison. Nous aurions marché sur la plage comme nous avons marché sur la berge... Nous serions dans l'eau jusque-là, absolument comme ici... La vague nous roulerait de la même façon que ce courant... Mais ce ne serait plus du tout la même chose, plus du tout : l'eau de la Seine n'est pas convenable ! (Goncourt, 1990 : 53-54)

Bañarse con Reverchon en el río Sena es totalmente inconveniente, en el mar, sin embargo, sería muy diferente. Bañarse en el mar, pasearse hablando por la playa sería una actividad en sociedad, un lugar frecuentado por más gente, y no un cuerpo a cuerpo entre dos personas, de sexo opuesto, en un lugar alejado. Y no hay que olvidar la vestimenta, que tampoco es la adecuada. De repente Renée cambia de conversación, como si abordando otros temas (la hora de la comida, el círculo de amigos, ...) pudiera hacer de la situación algo más aceptable. Esta vez es la propia Renée quien se ha percatado que no está actuando según su estatus y su condición. El diálogo de nuevo se interrumpe, esta vez por la

⁶ El *Larousse pour tous* de 1907 define el término «Convenable» : adj. Sortable, qui convient : mariage convenable. Qui est à propos, expédient : *récompense convenable*. Décent, bienséant : *cela n'est pas convenable*. Ant. Inconvenant, malséant, déplacé. Si buscamos «Déplacé, e» : adj. Qui n'est pas à la place qui lui convient : *être déplacé dans une société*. Fig. Qui manque aux convenances : *propos déplacés*.

llegada de Henri y de sus amigos con una barca, y Renée intenta atraer la mirada de Reverchon hacia el paisaje que les rodea. Primero describe con un lenguaje puramente pictórico el cielo y después las orillas. Renée se siente llevada por la belleza de todo cuanto les rodea, belleza no compartida por Reverchon, hay que decirlo. Aquí la descripción sigue en el estilo Goncourt, un estilo mucho más artista e impresionista: Edmond y Jules no han podido resistirse, la descripción está construida a través de la mirada de Renée, ella sabe apreciar la luz, los contrastes, los colores, los olores, los ruidos... ella habla de su sentir personal respecto al arte y al paisaje que les rodea. Pero no hay ningún indicio de atracción ni de sentimientos entre ellos, al contrario, los movimientos de Renée en el agua sólo pueden ser interpretados por el lector como unos movimientos de mujer, en el elemento líquido, con gestos sensuales que dejan entrever algo más que lo puramente inconveniente: son una transgresión, y sin embargo, ninguna muestra, ninguna insinuación sobre la inocente postura de Renée.

4.1. Lo femenino frente a lo masculino

En su discurso Renée pone en evidencia ante todo las diferencias tan abismales que existen entre hombres y mujeres. Evidentemente el hombre es mucho más libre en sus actividades, en sus movimientos, en sus palabras. Ser mujer a mediados del siglo XIX conlleva muchas ataduras por las expectativas sociales. En algunas de sus afirmaciones percibimos cierto celo de Renée por la condición masculina de Reverchon, sin embargo no hay duda de que Renée se siente bien siendo mujer: en la descripción que hace del paisaje, en su manera de juzgar su entorno, ella se siente feliz por ser luchadora y por conseguir que ella sea así y su familia y amigos la acepten como es. Ella es feliz pintando con la mirada, -al igual que los hermanos Goncourt- sus palabras también le ayudan a decorar y a crear impresiones. Qué duda cabe que Renée exterioriza a través de sus gestos y sus palabras que se siente libre, en el agua, libre de hablar, de pintar con la mirada y las palabras, el agua la libera de las imposiciones sociales y familiares. No debemos olvidar enlazar Renée con sus modelos reales, puesto que ese encanto de creación poética sin duda viene inspirado por Blanche Passy: recordemos que siempre los Goncourt se atan a un referente objetivo para sus personajes. Vemos retratada a una Renée desde el exterior pero sin duda podemos adivinar su mundo interior, a través de sus palabras y gestos. Dibujan el retrato de una mujer que busca escapar del mundo burgués en el que está inmersa: gracias a esta escena del baño Renée se muestra espontánea, viva, entusiasta, franca y honesta con ella misma. El agua es pues el lugar de la liberación lingüística, emocional y sensorial de Renée. El agua del Sena aunque no sea conveniente, es liberadora para la mujer que está encerrada en ese personaje que encarna Renée Mauperin, y ello no es socialmente conveniente. Todo elemento liberador en diferentes planos es lo que le opone a los jóvenes de la época. La mujer no debe sentir, vivir las palabras, las emociones ni las sensaciones, solamente está para adornar y cumplir con lo establecido.

5. Un estilo artista y la marca Goncourt

Sin duda el aspecto más polémico para la crítica fue esta escena del baño; el lenguaje utilizado por el personaje de Renée, sus diferentes posturas, movimientos, su actitud, todas las libertades que se permite, tanto en sus afirmaciones como en sus gestos, son una provocación. ¿Cómo podemos interpretar esta escena dentro de la producción goncourtiana?, ¿qué sentido adopta este personaje con todo y cada uno de los elementos que le han otorgado? ¿Se trata de una provocación, de una osadía puestas así de cualquier forma en el inicio del libro para simplemente llamar la atención del lector? Edmond y Jules, como buenos observadores de la realidad, como buenos periodistas saben perfectamente que el personaje de Renée no es ni se corresponde a ninguna joven de la burguesía, a ninguna mujer de su época incluso: jamás se comportaría como la retratan, ni en sus gestos, ni en sus actitudes y menos aún con el lenguaje que adopta. Entonces los Goncourt construyen un personaje femenino totalmente suyo: se toman el derecho de crear, en nombre a la verdad, una mujer con su propia forma de ser, con su lenguaje y la libertad de moverse y ser como ella lo siente y en cualquiera de sus actos se traduce siempre algo de provocación. Salirse de lo establecido, regulado y normativo siempre requiere valentía y es interpretado como provocador. Hay pues que abanderar en el personaje de Renée esa faceta de los Goncourt a quienes les gusta llamar la atención: Renée es la hija creada y creativa de Edmond y Jules: en ella están todas las cualidades que según ellos deberían tener las mujeres: sentirse libres en una faceta artista que les permita disfrutar de los paisajes y colores que le rodean; sentir la profundidad del agua, la luz que flota, los reflejos, ... todo lo que a ellos les hace felices y sentir vivos quieren que el personaje de Renée también sepa sentirlo y transmitirlo. Es el primer personaje que crean con tanta vida, que se maravilla ante la belleza e insiste en querer

transmitirlo: «Si, c'est beau! Je vous assure que c'est beau...». Sin duda Blanche Passy le ha forjado al personaje de Renée todos sus encantos, pero Edmond y Jules le inculcan a su heroína también todo aquello que les había fascinado de Blanche, y ello a lo largo de toda la novela: los decorados, los objetos... cada elemento surge de algo descubierto y vivido en la vida de Blanche. Es pues esta primera escena de la novela, la más excepcional, la del baño en el Sena, que provocó el mayor escándalo tanto por su audacia como por su supuesta inconveniencia en la postura de Renée, que con tanta familiaridad y frescura Renée toma y repite con placer, franqueza y alegría.

La combinación de los elementos lingüísticos de *l'écriture artiste* de los Goncourt subraya la importancia de la presencia del agua y del mundo imaginario que evoca, que son por si mismos también elementos transgresores y evocadores de lo prohibido para las chicas jóvenes de la época. El agua es el lugar donde surgen y se liberan las emociones, el lector asiste pues a una escena de un resurgir de una mujer diferente como si de un nuevo nacimiento se tratara, lo nuevo que surge es: la liberación emocional de Renée.

Referencias bibliográficas

- BARON, Philippe (1997). «*Renée Mauperin*, pièce d'Henry Céard, tirée du roman des Goncourt». *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 5, p. 82-99.
- CHAMPEAU, Stéphanie (2008). «Les Goncourt moralistes dans *Renée Mauperin*». *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 15, p. 95-121.
- DUFIEF, Pierre-Jean (1998). *Flaubert Goncourt Correspondance*. Paris: Flammarion.
- GONCOURT, Edmond et Jules (1989). *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*. Paris: Robert Laffont.
- GONCOURT, Edmond et Jules (1990). *Renée Mauperin*. Paris: Flammarion.
- RICATTE, Robert (1953). *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*. Paris: Armand Colin.

Espaces de l'eau : lieux féminins dans la littérature médiévale française

Bahillo Sphonix-Rust, Emma

Universidad de Valladolid, sphemma@yahoo.es

Resumen

Elemento femenino por excelencia, el agua aparece con frecuencia en la literatura medieval. Omnipresente en el ciclo artúrico, encontramos menos ejemplos en otros textos como es el caso de los ciclos épicos. Como tantos otros elementos, el agua integra la mentalidad medieval mediante diferentes valores, a menudo opuestos. Así, el agua dulce aparece en el espacio maravilloso céltico, mientras que en el paisaje épico se encuentra un agua particularmente destructora. A partir de un corpus heterogéneo de textos, se estudian elementos acuáticos diferentes como son el agua cristiana y el mar el Mediterráneo. Nuestro objetivo es mostrar cuáles son sus funciones –narrativas, simbólicas o poéticas– en el interior de los textos que conforman el corpus. Además se analizará cómo este elemento aparece asociado a la mujer.

Palabras clave : agua ; literatura ; Edad Media ; mujer ; espacio.

Résumé

Élément féminin par excellence, l'eau apparaît fréquemment dans la littérature médiévale. Omniprésente dans le cycle arthurien, elle se fait plus rare dans d'autres récits comme les cycles épiques. Comme bien des éléments, l'eau intègre la mentalité médiévale à travers des valeurs multiples, souvent opposées. Ainsi, l'eau douce est souvent liée à la féerie celtique, tandis que dans le paysage épique on retrouve une eau particulièrement destructrice. À partir d'un corpus hétéroclite de textes, nous étudions différents éléments aquatiques de nature différente comme l'eau chrétienne et la mer Méditerranée. Nous voudrions montrer quelles sont leurs fonctions –narrative, symbolique ou poétique– au cœur des textes. Nous nous demanderons également comment cet élément est associé à la femme, et notamment quelle est sa valeur féminine dans l'univers médiéval.

Mots-clés : eau ; littérature ; Moyen âge ; femme ; espace.

Abstract

Archetypal feminine element, the water appears frequently in the medieval literature. Omnipresent in the Arthurian cycle, she becomes more scarce in other narratives as the epic cycles. As many elements, the water integrates the medieval mentality through multiple, often brought into conflict values. So, the fresh water is often bound to the Celtic enchantment, whereas in the epic landscape we find a particularly destructive water. From a heterogeneous corpus of texts, we study various aquatic natural elements different as the Christian wate and, the Mediterranean Sea. We would want to show what are their functions –narrative, symbolic or poetic– in the heart of texts. We shall also wonder how this element is associated with the woman, in particular which is its feminine value in the medieval universe.

Keywords : Water ; literature ; Middle Ages ; woman ; space.

Introduction

L'eau intègre la mentalité médiévale et, de ce fait, sa présence est attestée dans la littérature et notamment dans les récits du cycle arthurien. Elle apparaît moins souvent dans la tradition épique et surtout avec une autre signification : « l'eau épique est généralement plus naturelle, [...] elle est moins perfide, moins équivoque que l'eau celtique » (RéGINE Colliot, 1985). Dans la chanson de geste, l'eau est donc bien loin de cette eau douce souvent liée à la féerie celtique. En effet, dans le paysage épique se cache une eau particulièrement destructrice pour le chevalier. Et c'est que celui-ci est, en réalité, « héros terrien » (Colliot, 1985). Tel est le cas de Richard dans *Fierabras*¹ qui, lorsqu'il s'apprête à (re)conquérir l'espace sarrasin, se heurte à cette eau périlleuse :

Par des[o]us cort une eve, Flagot est apele :
La rive a .XV. piez de haut tout mesure,
Et si descent plus tost que quarrel empene ;
Ne dromont ne galie n'i poient abite[r]. (v. 2582-2585)
Vers l'eve de Flagot a son resne tirre,
Venuz est a la rive soz un arbre rame,
Et voit l'eve bruiant, le flo parfont et le ;
Plus tost cort qu'ars ne trait un quarrel empene ; (v. 4498-4500 ; 4502)
Richart esgarda l'eve, qui tant fait a douter ;
Tant fu grande et hydroisse qu'il n'i osa entrer.
Plus tost cort qu'ars ne trait, quant on en doit berser ;
Ne barge ne galie n'i poient habiter ;
Les rives en sont hautes, quanque on puet geter. (v. 4505-4509)

Cette fois, le danger aquatique se présente sous forme de fleuve : le Flagot. Sa description foisonne d'éléments qui soulignent son aspect redoutable. Sa taille est remarquable : « Cent toisses est parfonde, de lé liue et demie » (v. 4795) ; l'eau *hydroisse* est extrêmement violente : son courant coule si vite que nul ne peut y naviguer. Du point de vue spatial, le Flagot intègre l'axe vertical par le biais de la profondeur, celle des eaux mais aussi celle des rives, qui tient lieu de muraille. A l'agressivité de l'espace se joignent les images guerrières comme l'évocation de la flèche. Le poème nous offre un visage négatif de l'eau. Cette image de l'eau s'accorde bien avec l'essence manichéenne de l'épique médiévale. En effet, l'univers médiéval est partagé entre deux valeurs morales clairement opposées : le Bien et le Mal.

Après avoir tracé une ébauche de l'eau épique et de sa fonction pour le chevalier, cette étude s'intéresse davantage à la question de l'eau et son rapport avec la figure féminine. Il s'agit de mettre en relief comment cet élément est associé à la femme et quelles sont ses valeurs dans un univers où la suprématie masculine est, comme l'a montré Georges DUBY, un fait indéniable.

Dans ce contexte, notre analyse portera sur deux textes littéraires bien différents : *Fierabras* et *La Fille du Comte de Ponthieu*. Dans les lignes qui suivent nous en ferons une brève présentation dans l'ordre chronologique de production.

Composé vers 1170, *Fierabras* est une chanson de geste qui raconte la reconquête des reliques dérobées par les infidèles dans un texte antérieur : *Destruction de Rome*. Du point de vue thématique, la chanson possède une structure binaire. La première relate le duel entre Olivier et le méchant géant sarrasin Fierabras qui avait détruit Rome, tué le Pape et volé les reliques. Description et narration s'entremêlent dans la deuxième partie pour narrer les péripéties qui vont permettre aux chevaliers français de recouvrer leur bien.

Comme chacun sait, la chanson de geste loue les actions héroïques du chevalier. Il n'est pourtant pas seul. Souvent, une femme se cache à ses côtés. Dans *Fierabras* nous retrouvons une figure féminine surprenante : il s'agit de la fille de l'émir et de la sœur de Fierabras, Floripas. C'est dans la deuxième partie où la femme sarrasine va jouer un rôle essentiel. Car,

¹ Les citations de la chanson de geste renvoient à l'édition de Marc Le Person (2003) : *Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle*. Paris : Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 142).

éprise d'amour pour un chevalier chrétien, elle va aider le champ ennemi à remporter la victoire et ainsi récupérer les reliques dérobées.

Le deuxième texte analysé s'éloigne du premier aussi bien du point de vue thématique que du point de vue de la forme. *La Fille du Comte de Pontieu*² date du début du XIII^e siècle. Dans son introduction de l'édition du texte, Clovis Brunel le classe comme une *nouvelle* :

on doit la considérer comme la plus ancienne nouvelle en prose française. Elle apparaît déjà avec le caractère très net de ce genre littéraire. Le récit rapide développe une action unique dont l'intérêt va se tendant jusqu'à un dénouement sous forme de trait (1929 : III).

1. L'eau bénite ou le pouvoir de transformation au féminin

Floripas est une jeune fille sarrasine. Elle vit dans ce pays imaginaire qu'est l'Espagne épique. Elle s'inscrit donc juste à l'opposé de ce que représente une femme pour l'idéal chrétien. Elle est d'abord présentée par le biais d'un portrait qui surprend par sa longueur, et qui est considéré comme le seul vrai portrait du genre épique. La sarrasine possède une beauté extraordinaire : « Atant es Floripas, la fille a l'amirés ; /Ainz plus bele paienne ne vit nus quil soit nés. » (v. 2097-2098). L'auteur nous offre des indications qui concernent les formes –la bouche est petite, les lèvres « greillettes », le nez « bien sèant » et le front « droit et plané »– et les couleurs –la chair est « tendre et blanche », « la fache vermeillette », les dents « plus blanches d'yvoire reparré » et les lèvres « de roge i out plenté »–. Deux couleurs –fréquemment associées au Moyen Âge lorsqu'il s'agit de la beauté féminine– sont (re)utilisées dans ce portrait : le blanc et le rouge. La couleur blanche représente, comme l'affirme Jacques Ribard, « la pureté, la perfection » (1984 : 39). L'auteur participe du jeu ombre/lumière en situant son héroïne dans la lumière par le biais du blanc qui en est « la manifestation même » (1984 : 40). Outre la blancheur, un autre trait de l'héroïne vient renforcer cette lumière : la blondeur de ses cheveux.

Au cœur du portrait physique s'insère la description des vêtements (v. 2117-2138). Floripas est richement vêtue. Ce luxe vestimentaire s'exprime, comme l'affirme Jacques Le Goff, à travers « la qualité et la quantité de l'étoffe » (2008 : 330). Son costume est donc exceptionnel : la robe en soierie provenant de terres lointaines, l'or, utilisé dans chaque pièce, rappelle le luxe et renforce l'éclatante lumière du physique de Floripas. La jeune sarrasine incarne donc la femme séductrice, sa beauté et sa richesse la rendent désirable. Ainsi devient-elle, dans l'univers épique, une tentation pour le guerrier. Elle apparaît comme « l'un des leurres que la païennie présente au monde occidental » (Quérue, 2000 : 205).

L'image de tentatrice exprimée par ce portrait se confirme avec son comportement, notamment lorsque Floripas fait des propositions indécentes aux chevaliers chrétiens emprisonnés sans les avoir encore vus.

En ce qui concerne le caractère, la princesse sarrasine est généralement imaginée comme un être coléreux et violent qui la distingue d'autres personnages féminins comme ceux des Romans de Tristan ou les Romans Antiques. Mais chez Floripas ce trait de caractère se présente de façon remarquable. Comme chacun sait, la colère est l'un des vices capitaux qui est, comme bien d'autres, associé à la femme. Chez elle ce comportement apparaît donc comme une forme de transgression qui doit être punie. Deux réactions suffiront pour l'exemplifier.

Peu de temps après son apparition, la sarrasine dévoile son caractère. Lorsqu'elle demande à voir les prisonniers français, Brutamont, geôlier de la prison, le lui interdit car « Souvent voit on granz maux par famè alever » (v. 2176); il renchérit en affirmant : « Maint preudonme ai veü par famè enganner » (v. 2183). Sa réaction face à ses paroles misogynes ne se fait pas attendre : sans le moindre doute elle tue le geôlier d'un coup de bâton et elle tient à le lui annoncer avant sur un ton ironique.

La païenne se montre une deuxième fois particulièrement violente, cette fois avec la parole, qui apparaît d'ailleurs comme la forme d'expression la plus courante de la colère féminine. Lorsque Sortibrant, conseiller de l'émir, dit qu'on ne peut faire confiance à Floripas de par sa nature, elle n'hésite pas à se servir d'insultes, en l'occurrence *fiz a putains*, pour se

² *La Fille du comte de Ponthieu* (1929). Éd. Clovis Brunel. Paris : Honoré Champion.

défendre. Cette attitude n'est pas conforme à sa condition féminine, du moins pour système de valeurs de l'Occident chrétien.

À travers son comportement, Floripas incarne le monde sarrasin à qui l'imaginaire médiéval associe la violence : « [les païens] sont intimement et profondément violents » (2003 : 101), affirme Philippe Ménard. Mais la violence relève plutôt du monde masculin ce qui amène Paul Bancourt à parler de « la virilité des sarrasines épiques » (1982 : 640). Peut-être faut-il voir dans ce comportement un aspect séducteur qui vient compléter sa beauté physique et la rend encore plus désirable.

La fille de l'émir tombe follement amoureuse d'un chevalier chrétien, et elle va jusqu'à trahir son père pour gagner son amour. Tel qu'il a été décrit plus haut, Floripas ne correspond nullement au modèle d'épouse prôné dans l'univers chrétien. Comment va-t-elle imposer sa volonté ? Et c'est là que nous retrouvons l'eau, et plus précisément ce pouvoir se retrouve dans l'eau du baptême. En effet, c'est elle qui va permettre la métamorphose de la princesse sarrasine et, de ce fait, son triomphe.

Lors du baptême le trouvère nous dépeint une jeune fille qui ne ressemble nullement à la sarrasine présentée au début de la chanson:

La puciele despoullent, voiant tout le barné.
La car avoit plus blanche que n'est flours en esté,
Petites mameletes, le cors grant et plané ;
Si cheveil resambloient fin or bien esmeré. (v. 6188-6191)

Quatre vers suffisent cette fois pour décrire la nouvelle image de la pucelle : son premier statut au regard de la religion chrétienne. Sous nos yeux s'efface cette apparence séduisante de la belle sarrasine. Le code vestimentaire y joue un rôle primordial puisqu'il apparaît comme le symbole de cette transformation. Floripas, en ôtant sa robe séductrice, se dépouille de son aspect luxueux pour revêtir une nouvelle identité, celle d'épouse chrétienne. Grâce au baptême, la princesse sarrasine est désormais une femme pure ; sa nudité devient « l'habit de l'innocence, l'habit d'une Ève originelle » (Aramburu, 2001:15). Seul ce nouvel aspect lui permet d'intégrer une société si éloignée de la sienne, une société chrétienne où l'excès vestimentaire, le féminin notamment, est condamné avec virulence.

Micheline de Combarieu affirme à propos des sarrasines converties qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une conversion, mais plutôt d'une naissance (1979 :193). L'eau revêt ici une valeur positive car c'est cet élément qui rend possible la transformation de l'héroïne, son corps est désormais généré. La purification de la pécheresse à travers l'eau entraîne celle de tout l'espace sarrasin. Les noces peuvent maintenant se célébrer : « Tout droit enmi la plaice en sont avant alé ;/Iluec a l'arceveques l'un a l'autre douné. » (v. 6204-6205).

2. La mer Méditerranée : espace d'une renaissance

Le titre du deuxième texte que nous abordons ici –*La fille du comte de Ponthieu*– l'indique clairement: il s'agit de l'histoire d'une femme. Une femme, certes, mais sans existence autonome puisque, d'emblée, elle est présentée à travers sa relation avec l'univers masculin. Pour elle il n'existe qu'une seule destinée : se marier. Et c'est ainsi que s'ouvre le texte :

Li quens de Ponthiu, ki si estoit preudom, vit monseigneur Tiebaut de Domart, si l'apiela et le retint de sa maisnie, et quant il l'ot de sa maisnie, si en fu mout liés, car li quens monteplia en grant bien et en grant valour. Au repairier d'un tournoiment, apiela li quens monseignor Tiebaut, se li demanda et dist: "Tiebaut, le quel joel de ma tiere ameriés vous le miex? – Sire", fait mesire Tiebaus, "jou sui uns povres hom, mais, se Diex m'ait, de tous les joiaus de vostre tiere jou n'ameroie nul tant comme madamoisiele vostre fille."(l. 21-30).

Quant à la structure du texte, il se divise en deux parties. Cinq ans après le mariage le couple n'arrive toujours pas à avoir de la descendance. Pour y remédier, ils décident de se rendre à Saint-Jacques-de-Compostelle. Comme Floripas, cette figure féminine ne s'identifie pas à l'image que la société médiévale attend de la femme. Contrairement à la princesse sarrasine nous ne connaissons ni son prénom ni son apparence physique. Toutefois, le texte nous offre des indices qui permettent de se l'imaginer. En effet, avant le départ elle insiste pour accompagner son époux en Galice puis finit par s'imposer. La femme devant rester dans un espace clôt qui l'enveloppe et la protège, l'idée de la jeune apparaît comme une forme de transgression. En dehors de l'espace privé toute sorte de dangers l'attendent : « “Dame, griés cose seroit a vostre cors, car la voie est mout lointaine et li pais mout estranges et mout diviers” » (l. 69-70).

Pour le Moyen-Âge la femme errante devient une femme impudique, incapable donc d'assurer la continuité du lignage. Peut-être cette décision est-elle le germe de ce qui advint par la suite. Lors du pèlerinage un malheureux événement vient rompre le bonheur conjugal : la jeune femme est violée par des brigands dans une forêt, lieu particulièrement dangereux pour elle. « Laide cose est a dame et a chevalier parmi forest passer a poi de compaignie » (l. 104-106), dit-on dans le texte. La scène du viol apparaît comme une rupture dans le récit et va engendrer des conséquences qui constituent la suite du récit. Victime de la violence des hommes, la femme réagit de la sorte à l'égard de son époux :

La dame va cele part u mesire Tiebaus giessoit et voit une espee jesir a tiere ki fu a uns des larons ki ochis fu, ele le prist et vait enviens son seignor plaine de grant ire et de mauvaïse vollenté ki li estoit venue, car mout doutoit k'il ne l'en seust mal gret de çou ke il avoit veu et ke il ne li reprouvast en aucun tans et mesist devant çou c'avenü li estoit. Si dist : “Sire, jou vous deliverrai ja.” Lors haucha l'espee et vint viers son seignour et le cuida ferir parmi le cors. Il vit le cop venir, si le douta mout, car il estoit tous nus em pure sa chemise et ses braies sans plus, et si durement tressailli que les mains et li doit li furent deseure. Et ele le fiert si que ele le bleça et colpa les corioies de cui il estoit loiiés. Et quant il senti les loiiens laskier, il saca a lui, et rompi les corioies, et sailli sus em piés, et dist : “Dame, se Diu plaist, vous ne m'ocirés maishui!” Et ele dist : “Certes, sire, çouu poise moi.” Il li toli l'espee et le remist el fuerre et apriés li mist la main sour l'espaule et le remena a la voie k'il estoient venu (l. 158-175).

L'héroïne semble exprimer le sentiment douloureux que le viol fait naître en elle à travers cette tentative de meurtre de son mari. Mais ses actes ne sont pas sans conséquences puisque la jeune fille reçoit le pire des châtements. Enfermée dans un tonneau, elle est jetée à la mer :

Li quens fist apareillier un fort batel et bien portant, si fist la dame entrer ens, et si i fist metre un touniel tout neuf, fort et grant, et fu pres. Il entrent ens tout troi, sans plus de compaignie d'autre gent fors ke des marouniers ki les menerent, et se fist li quens nagier bien deus liues en mer, et mout s'esmerveilleoit cascuns que il pensoit, mais nus ne li ossoit demander, Et quant il furent si avant en mer comme vous avés oï, li quens fist del tounel l'un des fons ferir hors, et prist la dame, ki estoit sa fille et ki mout estoit biele et bien acesmee, si le fist entrer el tonel, u ele vausist u non, et fist ferir le fons après li tantost et bien apareillier, et le pontenail fist tantost restouper et rajoinde ke eve n'i peust entrer en nule maniere. Li quens fist metre le touniel sor le bort de la nef. Il meismes ses cors empainst le touniel et bouta en la mer [...] (l. 265-279).

Cet extrait décrit dépeint la destinée de la jeune fille : il s'agit d'une véritable mise à mort.

La mentalité médiévale organise la réalité à partir d'oppositions. Chaque élément qui les compose possède un sens. Du point de vue spatial on retrouve par exemple l'axe vertical du haut et du bas, le premier ayant une valeur positive tandis que le deuxième est connoté négativement. C'est ainsi que nous retrouvons le Ciel et l'Enfer, chacun d'eux se rattachant à la lumière et aux ténèbres. Selon la pensée médiévale la mer apparaît comme une profondeur. L'élément aquatique est donc un lieu dangereux, un refuge de toute sorte d'êtres horribles : des monstres, des êtres hybrides comme un éléphant à queue de poisson ou encore un poisson à tête de chien et défenses de sanglier.

Cette vision de l'élément aquatique reçoit sans doute l'influence de la tradition biblique. À ce propos Alain Corbellari (2006) affirme :

[...] les Hébreux sont un peuple du désert. La mer est pour eux un obstacle à éliminer [...] ou une tentation à éviter absolument : dans l'histoire de Jonas, la mer symbolise la lâcheté, la fuite, la désobéissance et, en fin de compte, la mort. C'est à peine si le Nouveau Testament est plus favorable à l'élément liquide : la mer de Galilée, qui n'est, de toute façon qu'un grand lac, est, de fait, aussi un espace indésirable ; on y calme la tempête et on y marche sur l'eau, comme pour mieux la nier.

La femme finit par survivre grâce à des marchands qui l'emmènent en Aumarie. Cet espace s'identifie probablement à la ville andalouse d'Almeria, mais dans le texte a l'apparence d'une île : « moi ne caut seur quel terrechou soit, mais ke jou soie hors de cest ille » (l. 537-539). Ce châtement devient donc un véritable déplacement des côtes de la Manche jusqu'à la mer Méditerranée. Et la mer, cet espace aquatique, joue un rôle essentiel pour la jeune femme : elle apparaît comme le cadre d'une transformation voire d'une (re)naissance. « On plonge dans l'eau pour être rénové » affirme Gaston Bachelard (1942 : 197). De ces eaux surgit en effet une *autre* femme :

Il l'espousa quant ele fut renoie et criut en molt grant amour envers li, et petit fu avec lui quant elle conçut et eut un fil. Elle fu de le compengnie a la gent et parla et entendit sarrasinois. Et petit demoura après qe ele eut une fille. Ensi fu bien deus ans et demi avoec le soudant, et entendit sarrasinois et parla molt bien (l. 280-286).

Ces quelques lignes suffisent pour témoigner de cette renaissance. Et justement on y utilise le mot « renoie ». Elle renie sa foi chrétienne pour embrasser une autre religion fortement opposée à la sienne, et ainsi épouser le sultan –épris d'un amour fou pour cette jeune inconnue–. Elle maîtrise une nouvelle langue –le sarrasinois– puis elle donne naissance à un garçon et une fille. Une autre femme est maintenant née. Mais pour (re)naître il faut que son ancienne vie s'efface. Comment parvient-elle ? La jeune fille décide de se taire. Aux questions sur ses origines elle répond par le silence. Aux marchands qui la sauvent : « li marcheant li demanderent dint ele estoit, et ele leur cela verité » L. 324-325) ; au sultan qui la demande en mariage : « li fist requerre par latiniers k'ele li desist de quel gent ele estoit. Ele nule verité ne l'en valt dire ne counoistre » (l. 352-354). La transformation est telle qu'elle va jusqu'à dire : « Jou sui Sarrazine » (l. 542). Elle reconnaît également qu'elle possède des connaissances en magie : « [...] sai d'art et d'astrenomie » (l. 542-543).

Parmi tous ces éléments il en est un qui doit être remarqué. La genèse de la nouvelle, nous l'avons vu, est l'infertilité du couple mais en Aumarie la jeune femme réussit à donner la vie. L'eau joue de nouveau un rôle majeur puisque c'est cet élément qui va renverser la situation. Et c'est que « le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : d'une part parce que la dissolution est suivie d'une "nouvelle naissance", d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie » (Eliade, 1980 : 199).

Après l'immersion dans la mer la jeune fille atteint la perfection de la condition féminine, c'est-à-dire remplir sa fonction productrice au cœur de la société. La mer devient donc le cadre d'une initiation.

Du côté de Ponthieu rien ne va plus. Depuis le châtement de sa fille, la culpabilité accable le comte et monseigneur Thibaut n'ose plus se remarier et son frère ne veut plus devenir chevalier. Tous les trois décident donc d'entreprendre un nouveau pèlerinage en outremer. De retour, une tempête les surprend –« Quant il furent en haute mer, si les souprist uns vens durs et oribles, si que li maronnier ne seurent quel part il aloient » (l. 315-318)– mais les conduit en terre d'Aumarie. Ils ont échappé de peu à la mort, une mort qui les effraie comme affirme le comte : « de plus male mort ne de plus vilaine ne poons nous morir ke de morir en ceste mer » (l. 424-425). Il révèle en effet la peur chrétienne de mourir noyé car les corps engloutis par la mer ne peuvent ressusciter. La mer nous offre, certes, un visage dangereux. Mais ici le motif de la tempête possède en quelque sorte un aspect bienfaisant puisqu'il bouleverse le destin des trois hommes : la mort était leur destin mais c'est elle qui les conduit vers des jours heureux.

Prisonniers du sultan, la jeune femme rompt son silence : « Sire, or poés vous bien dire ke vous iestes mes peres, et jou sui vostre fille et cele dont vous presistes si crueusse justiche, et vous, mesire Tiebaut, iestes me sires et mes barons, et vos, sire vallét, estes mes freres. » (l. 604-608).

Tous réussissent à quitter définitivement les terres sarrasines grâce à la ruse de la jeune femme. Rappelons ici d'ailleurs qu'il s'agit là d'un trait de caractère fréquent chez les sarrasines. Ensuite, elle regagne la Chrétienté en s'arrêtant à Rome :

« Il reconcilia la dame et remist en droite crestientét, et confrema la dame et monseignour Tiebaut son baron en droit mariage et remist ensamble, et douna a cascun penitanche et les asolst de lor pechiés » (l. 723-726).

Il est vrai que les traversées sont mentionnés en très peu de lignes –peut-être est-il pour des raisons d'économie du récit. En réalité, les trajets maritimes sont des événements fondamentaux puisqu'ils structurent le récit. Ce sont les éléments qui vont renverser la diégèse pour arriver à cette fin heureuse. Ils apparaissent comme des va-et-vient entre deux pays et possèdent en outre une dimension symbolique qui valorise le pays d'accueil –Aumarie– par rapport au pays natal de l'héroïne –Ponthieu–. Dans ce récit la mer fonctionne comme un espace de disjonction³, c'est-à-dire elle oppose deux mondes en désignant un pays d'accueil et en stigmatisant une terre d'exil. Toutefois, cette condamnation du comté de Ponthieu disparaît à la fin du récit puisqu'il (re)devient terre d'accueil : « tantt ont erré k'il sunt venu el país dont il sont né, et furent recheu a grant pourcession des evesques et des abés et des gens de reigion et l'autre clergie, ki mout les avoient desirés » (l. 730-733).

On reconnaît dans ce texte le rôle majeur de l'eau. De la mer surgit une femme *autre*, juste l'opposée de ce qu'elle était auparavant. Mais il s'agit là de la seule façon de survivre dans un espace qui n'est pas le sien, tel que l'avouera elle-même : « Jou sui Sarrazine renoïe, car autrement ne pooie durer, car jou fuisse piech'a morte » (l. 612-613).

Outre le fait de favoriser cette (re)naissance, l'eau contribue à ce que la fille du comte assume la fonction réservée aux femmes au cœur de la société : assurer la continuité du lignage du comte de Ponthieu. D'autant plus que, rappelons-le, son infertilité est l'événement déclencheur de la nouvelle.

Conclusion

Dans la littérature médiévale l'eau nous offre plusieurs visages. Dans la chanson de geste elle s'associe au paysage épique pour contribuer à l'aspect défensif des villes. Cet élément est également présent à travers la mer, étendue extraordinairement dangereuse qui est peuplée de toute sorte de bêtes fantastiques. Toutefois, l'eau dévoile une toute autre apparence lorsqu'elle se rapproche de la femme. Si dans un premier temps elle s'ébauche comme un espace de mort, elle en devient vite l'antithèse : espace salubre qui lui permet de survivre tout en la métamorphosant. Une nouvelle femme surgit de ces eaux pour pouvoir enfin assumer le rôle que la société lui réserve, mais dans un territoire hostile au sien. Si l'eau est, certes, le cadre d'une initiation, elle apparaît également comme le milieu qui va permettre à la femme de (re)joindre –pour la fille de Ponthieu– ou d'atteindre –pour Floripas– l'idéal de perfection de la femme au Mouen Âge : « pia filia, morigera conjunx, domina clemens, utilis mater. Fille, épouse, dame et mère » (Duby, 1981:248).

Références bibliographiques

- ARAMBURU RIERA, Francisca (2001). « Le nu et le vêtu d'une princesse sarrasine dans Fierabras » dans *Le nu et le vêtu*, Seneffiance, 47. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 7-16.
- BANCOURT, Paul (1982). *Les musulmans dans les chansons de geste du Cycle du Roi*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- COLLIOT, Régine (1985). « L'eau, élément du tragique : Textes du XIII^e siècle (geste de Doon de Mayence, Gui de Warewick) au XV^e siècle et documents iconographiques » dans *L'eau au Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. <<http://books.openedition.org/pup/2937>> [Consulté le 5 avril 2016].
- COMBARIEU Micheline de (1979). « Un personnage épique: la jeune musulmane » dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen-Âge offerts à Pierre Jonin*, Seneffiance, 7. Aix-en-Provence : CUERMA.
- CORBELLARI, Alain (2006). « La mer, espace structurant du roman courtois » dans *Mondes marins du Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, <<http://books.openedition.org/pup/3832>> [Consulté le 9 avril 2016].
- DUBY, Georges (1981). *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre. Le Mariage dans la France féodale*. Paris : Hachette.
- ELIADE, Mircea (1980). *Images et symboles*. Paris : Gallimard.

³ Nous empruntons l'expression à Alain Cordellari.

- Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle* (2003). Éd. Marc Le Person. Paris : Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 142).
- La Fille du comte de Ponthieu* (1929). Éd. Clovis Brunel. Paris : Honoré Champion.
- LE GOFF, Jacques (2008). *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris : Editions Flammarion.
- MENARD, Philippe (2003). « Le rire et les mentalités médiévales dans Fierabras : une réflexion sur la violence » dans Marc Le Person. *Le rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne. Actes du Colloque International des 6 et 7 décembre 2002*. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, Publication du CEDIC. p. 97-108.
- QUERUEL, Danielle (1990). « L'histoire de la fille du comte de Ponthieu : distorsions et avatars d'une nouvelle » dans Alluin, Bernard et Suard, François. *La Nouvelle : Définitions, Transformations*. Lille : Université de Lille. p. 139-150.
- QUERUEL, Danielle (2000). « Aimer et être aimé : le chemin de la conversion dans quelques textes du XIV^e et du XV^e siècle » dans *La chrétienté au péril sarrasin*. Senefiance, 46. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence. p. 203-218.
- RIBARD, Jacques (1984). *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*. Paris : Honoré Champion.
- STANESCO, Michel (2005). « Mort et renaissance. La fille du comte de Ponthieu » dans Jacquart, Danielle ; James-Raoul ; Danièle et Soutet, Olivier. *Par les mots et les textes... Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Travaux de stylistique et linguistique françaises. Série études linguistiques). p. 705-716.
- SUARD, François (2012). « La fille du comte de Ponthieu: transgression, parole et silence » dans Monica L. Wright, Norris J. Lacy et Rupert T. Pickens. *Moult a sans et vallour. Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, Amsterdam: Rodopi (Faux Titre, 378). p. 355-370.

«Je fais l'eau avec ma voix»: Paul Claudel et la (méta)physique de l'eau

Barbieri, Luca

Université Paris IV-Sorbonne, luca_barbieri@hotmail.com

Resumen

De regreso a China en junio 1906 como cónsul de Francia, Claudel emprende la escritura de L'Esprit et l'Eau, la segunda de sus Cinq Grandes Odes, publicadas en 1910. El día 9 de septiembre, él informa su amigo y escritor André Suarès a propósito del progreso del texto : « J'écris en ce moment une espèce d'Ode sur cette eau essentielle en nous qui est le besoin d'être parfaitement liquide et translucide. Ce n'est point l'impur qui fermente, c'est le pur qui est séminale ». Estas pocas líneas no podrían de ninguna manera resumir el simbolismo del agua desarrollado por el autor. No obstante, son suficientes para dar una idea de la profundidad con la que el poeta se apropia del tema del agua. Imagen de vida y de eternidad, de libertad y de pureza (y de purificación también), así como « lien liquide » que reúne las criaturas entre ellas y con su Criador, el agua no podía faltar en la poesía de Claudel. Y, de hecho, está presente en todas sus manifestaciones físicas y metafísicas. Por consiguiente, aguas bíblicas, litúrgicas, terrestres, marinas y corporales son todas idealmente canalizadas en esta oda, que se revela una profunda cuenca de símbolos. Una poesía grandiosa, con la que el poeta pretendía celebrar el advenimiento del nuevo siglo y también cerrar definitivamente un periodo difícil de su vida privada (« Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin la mort qui me fallait ! [...] J'ai connu l'amour de la femme. / [...] J'ai connu cette source de soif »). Público y privado, divino y humano, corporal y espiritual se diluyen idealmente en esta poesía, como confirmación de lo que escribía Gaston Bachelard : « l'eau, dans son symbolisme, sait tout réunir ». Es precisamente la complejidad del simbolismo del agua que es analizada en este artículo.

Palabras clave : agua ; poesía siglo XX ; religión ; Claudel ; simbolismo.

Résumé

De retour en Chine en juin 1906 en tant que consul de France, Claudel entreprend l'écriture de L'Esprit et l'Eau, sa deuxième des Cinq Grandes Odes qui paraîtront en 1910. Le 9 septembre il renseigne son ami et écrivain André Suarès à propos de l'avancement du texte : « J'écris en ce moment une espèce d'Ode sur cette eau essentielle en nous qui est le besoin d'être parfaitement liquide et translucide. Ce n'est point l'impur qui fermente, c'est le pur qui est séminale ». Ces quelques lignes ne sauraient pas du tout réduire la symbolique claudélienne de l'eau telle qu'elle est élaborée dans ce poème de Claudel ; elles suffisent, pourtant, à donner une idée de la profondeur par laquelle le poète s'approprie le thème de l'eau. Image de vie et d'éternité, de liberté et de pureté, mais aussi de purification, ainsi que « lien liquide » réunissant les êtres entre eux et avec leur Créateur, l'élément fluide ne pouvait pas faire défaut dans la poésie claudélienne. Et, en effet, il est présent dans toutes ses manifestations physiques et métaphysiques. Ainsi eaux bibliques, liturgiques, terrestres, marines et corporelles sont toutes idéalement canalisées dans cet immense bassin symbolique qu'est cette ode. Un poème grandiose, par lequel le poète entendait célébrer l'avent du XXe siècle, mais aussi fermer définitivement une période émotivement turbulente de sa vie passée (« Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin la mort qui me fallait ! [...] J'ai connu l'amour de la femme. / [...] J'ai connu cette source de soif »). Public et privé, divin et humain, corporel et spirituel se diluent donc dans ce poème, à confirmation de ce qu'écrivait Gaston Bachelard : « l'eau, dans son symbolisme, sait tout réunir ». C'est justement la complexité de la symbolique liquide que je me propose d'interroger dans cet article.

Mots-clés : eau ; poésie ; religion ; Claudel ; symbolisme.

Abstract

Claudel starts writing his second “great” ode *L’Esprit et l’Eau* once he came back from China in June 1906, where he was appointed consul of France. On September 9th, he informs his friend and writer André Suarès about the progress of his work: « J’écris en ce moment une espèce d’Ode sur cette eau essentielle en nous qui est le besoin d’être parfaitement liquide et translucide. Ce n’est point l’impur qui fermente, c’est le pur qui est séminale ». These few lines cannot accurately resume the symbolic use of the water made by Claudel. Yet they are sufficient to give an idea of the in-depth way in which the poet fleshes out the liquid element. Emblem of life and eternity, of freedom and purity (but also of purification), just as a « lien liquide » bonding human beings one another and with their Creator, the water could not lack in Claudel’s poetry and, indeed, it is present under all its appearances, both physical and metaphysical. By so doing, biblical, liturgical, terrestrial, marine and corporeal waters are all ideally canalized in that immense basin of symbols that this ode represents. A great poem, by which Claudel meant celebrate the advent of a new century, but also definitely close a turbulent period of his private past life (« Et moi aussi, je l’ai donc trouvée à la fin la mort qui me fallait ! [...] J’ai connu l’amour de la femme. / [...] J’ai connu cette source de soif »). The public and the private dimension, the divine and the human one, the physical and the spiritual spheres thus dilute in this poem, thus confirming what Gaston Bachelard wrote : « l’eau, dans son symbolisme, sait tout réunir ». It is namely the complexity of this symbolism that is going to be discussed in this article.

Keywords : water ; 20th century poetry ; Claudel ; symbolism.

Introduction

En 1910, chez une petite maison d’édition de la rue Éblé à Paris, paraît l’un des recueils capitaux de la poésie française du XX^e siècle : il s’agit des *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel. Le fait que cet ouvrage soit qualifiable comme l’un des principaux du siècle dernier – n’importe s’il ne connaît pas le succès mérité auprès de la critique (Autrand, 2010 : 297-302 ; Lécroart, 2010 : 303-332) – est dû à de multiples raisons : en premier lieu, il marque une page nouvelle par rapport à l’idéologie romantique du siècle précédent et, du même coup, éteint définitivement « les derniers feux du symbolisme » (Raymond : 1940). Ensuite, les odes claudéliennes représentent un jalon important sur le chemin de la poésie française d’avant le surréalisme, une poésie qui redécouvrait peu à peu la beauté d’une réalité qui existait intacte en dehors des préoccupations de l’individu : que l’on songe à Péguy, à Cendrars, à Saint-John Perse ou à Supervielle, par exemple. Également, ce recueil propose une refondation, voire une modernisation, du genre classique de l’ode, faite par un auteur exceptionnel, dont l’habileté poétique égale au moins celle du dramaturge.

Dans cet article, nous nous concentrerons sur la deuxième ode du recueil, *L’Esprit et l’Eau*. Claudel entreprend l’écriture de ce « poème de la fluidité » (Robichez, 1979 : 140) une fois revenu en Chine en juin 1906, où il occupe la charge de consul de France. Le 9 septembre, il renseigne son ami et écrivain André Suarès à propos de l’avancement du texte : « J’écris en ce moment une espèce d’Ode sur cette eau essentielle en nous qui est le besoin d’être parfaitement liquide et translucide. Ce n’est point l’impur qui fermente, c’est le pur qui est séminale » (Claudel-Suarès, 1951 : 87).

Dans ses quelques trois cents versets, cette ode célèbre l’élément liquide aussi bien sous ses différentes manifestations physiques que pour ses significations symboliques. Image de vie et d’éternité, de liberté et de pureté (mais aussi de purification), ainsi que « lien liquide » réunissant les êtres entre eux et avec leur Créateur, l’élément fluide ne pouvait pas faire défaut dans la poésie claudélienne.

Ainsi, eaux naturelles et artificielles, eaux corporelles, eaux bibliques et liturgiques sont toutes idéalement canalisées dans ce profond réservoir de symboles qu’est cette ode. Un poème grandiose, par lequel son auteur entendait célébrer le siècle nouveau tout en fermant définitivement une période agitée de sa vie passée.

Avant de nous plonger dans ce bassin de symboles, il nous faut constater la difficulté d’interprétation de quelques images émanant de l’ode : « un poème qui semble avoir voulu adapter la *manière* à la *matière* poétique », c’est-à-dire imiter le liquide qu’il célèbre, ce qui signifie que « les transitions se voient supprimées » (Whitaker, 1994 : 157). Ces transitions

sont évidemment les connexions logiques qui agencent les métaphores et qui parfois résistent à l'interprétation tout comme l'eau se soustrait à toute tentative d'être définitivement saisie.

1. Aux sources de l'eau claudélienne

Mais d'où vient l'intérêt claudélien pour l'eau ? Avant même de mettre en cause des raisons d'ordre symbolique, ce sont d'abord des circonstances contingentes qui ont rendu cet élément particulièrement charmant aux yeux de Claudel. Nous songeons notamment à ses déplacements en Chine : le consul Claudel voyage par la mer à une époque où les voyages prennent plusieurs semaines, lui donnant du temps pour se familiariser avec cet élément. Mais il faut tout de même noter que la présence de l'eau est également massive dans l'Empire du Milieu, que l'auteur désigne par ailleurs de « la plus grande alluvion qui existe au monde » (Claudel, 1965 : 1131). Qu'il s'agisse des canaux d'irrigation qui sillonnent le paysage chinois ou des grands fleuves qui s'écoulent paresseux dans le continent asiatique, l'eau est un élément présent dans la vie et dans l'œuvre du poète tardenois, comme on peut le constater en lisant, par exemple, les poèmes en prose de *Connaissance de l'Est* (1900) – mais déjà dans la deuxième version de *La Jeune Fille Violaine* (1899-1900), Claudel avait exalté ce liquide fondamental pour la vie des êtres par la bouche de Pierre de Craon : « l'eau vive et vivifiante ; / L'eau subtile et liquide, circulante, ambiante, médiatrice, source première et veine commune » (Claudel, 2011 : 744)

Et pourtant, la description de la Chine dans *L'Esprit et l'Eau* est curieusement bien différente de celle d'un pays imprégné d'eau : « J'habite d'un vieux empire le décombre principal / Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis jaune, / Où la terre même est l'élément qu'on respire, souillant immensément de sa substance l'air et l'eau » (Claudel, 1967 : 235).

Terre *versus* eau : tel est le combat qui semble se déchaîner sous les yeux du consul de France en poste à Pékin. C'est-à-dire humidité *versus* aridité, vie *versus* mort, ce qui n'est pas évidemment sans une référence à la situation historique de la Chine : lorsque Claudel y revient pour la troisième fois en 1906, le millénaire empire chinois est sur le point d'implorer suite à la révolte des Boxers et à la réaction des puissances européennes (Gernet, 2005) ; il capitulera définitivement en 1911 et la république sera proclamée. La perspective de l'auteur est donc celle d'un diplomate qui contemple de l'intérieur les ruines d'une institution qui semblait pouvoir se perpétuer à jamais dans ses rythmes ataviques : le trône est « pourri » et Pékin est présentée comme le « décombre principal » du Céleste Empire. La terre que le vent emporte, qui étouffe l'auteur et qui souille l'eau, est donc symboliquement celle des débris de l'Empire du Milieu, broyés par la meule implacable de l'Histoire.

Mais, bien sûr, aux yeux d'un écrivain catholique, la symbolique de l'eau offre un élément irrésistible d'inspiration poétique. Or, cela est d'autant plus explicite si l'on considère que Claudel conçoit le poète comme le « rassembleur de la terre de Dieu » (Claudel, 1967 : 280-81), à savoir celui qui, par sa parole poétique, exprime les liens entre les êtres et les choses. La poésie claudélienne est une poésie religieuse, mais d'abord au sens étymologique du terme : poésie qui *relie* à la fois les hommes entre eux, et ceux-ci avec le monde qu'ils habitent et leur Créateur. L'eau, donc, en vertu de son omniprésence, se prête parfaitement à incarner ce principe d'unité qui imprègne par ailleurs l'ensemble des cinq odes claudéliennes : « L'eau / Toujours s'en vient retrouver l'eau, composant une goutte unique (Claudel, 1967 : 237) [...] et entre / Toutes vos créatures jusqu'à vous il y a comme un lien liquide » (Claudel, 1967 : 241).

Nous allons donc explorer le sous-sol imaginaire de cette ode, où l'eau est présente essentiellement sous la double forme d'élément physique et métaphysique.

2. Eaux naturelles

Parmi les manifestations naturelles de l'eau, la mer occupe une place particulière. Cela n'est certainement pas une nouveauté chez les poètes qui, depuis le romantisme du moins ont fait de l'étendue marine une source intarissable de rêverie. Claudel n'échappe pas à cela : se sentant prisonnier, comme en « captivité » derrière les murs colossaux de Pékin, il « songe à la Mer » (Claudel, 1967 : 233), qui devient alors la métaphore de la liberté et de la libération, outre que de l'infini.

Beaucoup plus intéressant est plutôt le fait que cette métaphore soit employée dans une référence métopoétique : en effet, au début du poème, l'ode même est comparée à la mer, mettant en rapport une image que Claudel avait déjà employée dans la première des cinq odes, *Les Muses*, où il évoquait la poésie épique comme une « grande méditerranée de vers horizontaux » (Claudel, 1967 : 223). Si, dans cette première ode, Claudel manifestait sa volonté de ne pas vouloir sillonner la mer de l'épopée, dans *L'Esprit et l'Eau* cette métaphore se trouve complétée par la mention du genre littéraire de l'ode, qui se trouve idéalement en la présence de Dieu et que le poète offre symboliquement à la divinité : « Voici l'Ode, voici que cette grande Ode nouvelle vous est présente, / Non point comme une chose qui commence, mais peu à peu comme la mer qui était là, / La mer de toutes les paroles humaines avec la surface en divers endroits / Reconnue par un souffle sous le brouillard et par l'œil de la matrone Lune » (Claudel, 1967 : 235).

Ainsi, l'éternité de la mer, créée par Dieu au moment de la Genèse, se transfère comme par osmose à l'ode, laquelle devient alors un genre littéraire total, capable de réunir dans ses vers tout le temps et l'espace. Mais il y a plus : la mer fait l'objet à certains moments d'une personnification qui la fait coïncider avec le poète même, qui se présente alors comme un élément naturel capable d'attirer à soi tous les fleuves du monde : « [...] je tire, j'appelle sur toutes mes racines, le Gange, le Mississipi, / L'épaisse touffe de l'Orénoque, le long fil du Rhin, le Nil avec sa double vessie » (Claudel, 1967 : 237). Comme un arbre suce de la terre la sève vitale, de même le poète-mer se nourrit des fleuves provenant des cinq continents de la planète, lesquels sont par conséquent tous reliés à son corps humain, mais qui est aussi un grand corps aquatique, un grand corps maritime.

Parmi les eaux naturelles, il n'y a pas seulement la mer et les fleuves : dans le sous-sol de l'ode, des « torrents » s'écoulent, des « sources thermales » bouillonnent, des « marais » se forment, alors qu'à la surface, de la « rosée » brille au bout des versets. La pluie aussi ne pouvait pas être absente : car si les fleuves et la mer forment un lien horizontal entre les différentes parties du globe, un lien vertical est assuré par les eaux pluviales : ainsi, le haut et le bas, le Ciel et la Terre, le divin et le naturel sont mis directement en communication, et cette Unité primordiale que Dieu avait bénignement décomposée au moment de la Création est donc aussitôt recomposée par la Nature elle-même.

À côté des eaux naturelles, on trouve les eaux corporelles. Le poète cite la salive, mais de façon indirecte, c'est-à-dire en évoquant les canaux salivaires à l'intérieur de la bouche. L'on sait, par ailleurs, que le corps humain est composé en majorité d'eau. Mais là-dessus aussi, Claudel se montre innovateur, car il attribue à l'eau du corps la qualification de *désirante*, comme si elle avait des propriétés intellectuelles. En effet, le corps humain est pour Claudel l'hypostase de Dieu : « Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement / Ainsi ces eaux hypostatiques en nous / ne cessent de le désirer [...] » (Claudel, 1967 : 244) Un désir vif, que la figure de l'oxymore ne fait qu'amplifier : « Mon Dieu, prenez pitié de ces eaux en moi qui meurent de soif » (Claudel, 1967 : 244).

Dans une signification générique, cette soif est le désir de Dieu que tout homme a en soi, et que le corps exprime de façon biologique. Mais, dans le contexte de cette ode, qui relève beaucoup de la vie de Claudel, la soif manifeste plutôt l'éloignement de Dieu suite au péché. Elle est, en somme, la manifestation corporelle d'un défaut spirituel ; il faudra que le poète accomplisse l'ensemble des quatre passages prévus par le sacrement de la pénitence pour que cette soif disparaisse : (1) *contrition* du cœur, (2) *confession* du péché, (3) *satisfaction* pour le péché admis, et finalement (4) *absolution* sacramentelle (Célébrer, 1978 : 15-16). Les trois premiers gestes se retrouvent tous dans la deuxième ode, tandis que l'absolution est différée à la troisième.

Claudel accomplit donc le premier passage par une « prostration » qu'il décrit au verset 288 : « Et me voici tout seul au bord du torrent, la face contre terre, / Comme un pénitent au pied de la montagne de Dieu, les bras en croix dans le tonnerre de la voix rugissante ! / Voici les grandes larmes qui sortent ! » (Claudel, 1967 : 246). Ces larmes sont le signe évident que la contrition est accomplie, et le poète les offre à la divinité « comme une libation dans les ténèbres » (Claudel, 1967 : 245).

Ce sont les ténèbres du péché charnel qui ont obscurci la vie de Claudel au tournant du siècle et qu'il confesse mot pour mot au lecteur, accomplissant ainsi la deuxième action prévue par le sacrement de la pénitence : « Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin la mort qui me fallait ! [...] J'ai connu cette femme ! J'ai connu l'amour de la femme. / J'ai possédé l'interdiction. J'ai connu cette source de soif. / J'ai voulu l'âme, la savoir, cette eau qui ne connaît point la mort ! J'ai tenu entre mes bras l'astre humain ! » (Claudel, 1967 : 245).

La récurrence du pronom « Je » n'obéit pas seulement à une règle grammaticale : elle montre l'implication totale de Claudel dans une action pécheresse. La référence, par ailleurs très explicite, concerne ici la relation adultérine que le poète entretient avec une jeune dame polonaise, Rosalie Vetch, qu'il connut en octobre 1900 au cours du voyage en bateau le ramenant en Chine. Le bouleversement psychologique que cette liaison eut sur Claudel est à l'origine de *Partage de Midi*, drame dont l'auteur corrige les copies pendant qu'il écrit *L'Esprit et l'Eau*.

La gravité du péché et sa conscience expliquent les larmes des versets suivants : « Toute mon âme hors de moi jaillit comme un grand jet d'eau claire », dit le poète. « Et je ne vois plus que ma misère, et mon néant, et ma privation [...] / Maintenant jaillissent / Les sources profondes, jaillit mon âme salée, éclate en un grand cri la poche profonde de la pureté séminale ! » (Claudel, 1967 : 246). On voit clairement que la libération du péché passe par une action biologique, les pleurs, qui a dans l'eau son élément caractérisant.

3. Eaux métaphysiques

L'eau qui coule parmi les versets de cette ode possède donc des propriétés qui dépassent le domaine de la physique pour embrasser celui du symbolique et du métaphysique. Comme le souligne Michel Lioure, « la fonction de l'eau, comme Claudel le notera lors de ses voyages en Hollande [en 1933], est d'opérer, à tous les sens du terme, une "liquidation de la réalité" [Claudel, 1965 : 189]. Passer de la poésie de la terre à la rêverie de l'eau, c'est déjà se délivrer de la matière et tendre à l'esprit » (Lioure, 1968 : 153).

En suivant le développement de l'ode, il nous semble que l'eau représente d'abord la saleté du péché (et ce sera alors une eau lourde et souillée, une « goutte dans les ténèbres », à savoir une sorte de distillation de la faute) ; deuxièmement, elle symbolise la purification (il y a, en effet, une référence directe au rituel de la bénédiction de l'eau « païenne » que le prêtre accomplit dans la vigile pascale) ; troisièmement, l'eau représente l'état de grâce du croyant qui, lavé du péché, se découvre parfaitement transparent devant Dieu. « Qu'est-ce que l'eau, dit Claudel, que le besoin d'être liquide / et parfaitement clair dans le soleil de Dieu comme une goutte translucide ? » (Claudel, 1967 : 243). Cet élément naturel est donc en mesure de couvrir un large éventail de significations, mêmes antithétiques, comme dans le cas de la saleté et de la pureté.

Cependant, la valeur métaphysique de l'eau est en premier lieu assurée par l'association de celle-ci avec l'Esprit, comme le titre de l'ode le montre : « l'esprit face à l'eau, l'esprit confondu avec l'eau, l'esprit informant l'eau, toute l'ode épuise la dialectique entre les deux termes » (Millet-Gérard, 2005 : 368). Il s'agit d'une « union bienheureuse » qui remonte aux temps de la Genèse, que le poète rappelle en mentionnant par trois fois l'image de l'Esprit se mouvant sur les flots. Ainsi les deux éléments semblent se diluer, étant donné que « les propriétés de l'une, par un refrain parallèle, se magnifient dans l'autre » (Maurocordato, 1978 : 47) : tous les deux sont agiles, insaisissables et indispensables, même si l'Esprit est supérieur à l'eau car il est le principe divin qui vivifie l'élément liquide, qui autrement serait inerte. Autrement dit, « Claudel n'oppose pas l'esprit et l'eau : il les hiérarchise, et donc, selon un schéma thomiste qui nous est connu, soumet l'eau à l'esprit et inclut l'eau dans l'esprit » (Alexandre, 2005 : 440). Mais l'auteur n'évoque pas seulement les eaux de la Genèse – et nous soulignons que le thème de la séparation des eaux est particulièrement aimé par Claudel (Mayaux, 2005) : en effet, il évoque également les eaux futures qui sont latentes dans le corps humain, à savoir celles des corps glorieux des ressuscités après le Jugement dernier : « ainsi le corps de gloire désire sous le corps de boue [...] » (Claudel, 1967 : 244). Et, comme le remarque André Vachon, « c'est là le rôle essentiel de l'eau, élément intermédiaire entre le visible et l'invisible ; mieux : élément commun à l'un et à l'autre » (Vachon, 1965 : 282), capable de relier symboliquement la source et l'embouchure du temps humain, c'est-à-dire la Genèse avec l'Apocalypse.

« L'esprit et l'eau, rappelle encore Mme Whitaker, dirigent [le] regard [du poète] vers le haut, ils entretiennent cette soif d'un ailleurs d'où seule peut venir la complétude [...] Instruire, refléter la lumière divine, représenter la providence [...], écarter ce qui fait obstacle – telle est leur fonction » (Whitaker, 1994 : 165-66).

Ce reflet de la lumière divine se manifeste dans le monde claudélien aussi par la science mathématique, qui représente pour l'auteur la façon dont Dieu communique sa perfection à l'intellect humain. Dans la cinquième ode, par exemple, Claudel insiste sur la perfection mathématique de l'univers : « Tout l'espace est rempli des bases de votre géométrie, il est occupé avec un calcul éclatant pareil aux computations de l'Apocalypse » (Claudel, 1967 : 281). Cette idée bien néoplatonicienne est déjà présente dans *L'Esprit et l'Eau* : dans ce poème, en effet, on parle de l'eau en termes

mathématiques, évoquant le mystère de l'eau infiniment divisible, paradoxe d'un élément qui s'avère décomposable tout en n'ayant pas de parties.

Mais il reste une dernière propriété de l'eau que Claudel s'approprie, parce qu'elle coïncide exactement avec l'un des buts de son activité poétique : il s'agit de l'éternité de ce liquide, qui fut le premier élément travaillé par Dieu lors de la création du monde. Lorsque le poète dit « je fais l'eau avec ma voix » (Claudel, 1967 : 242), il transfère à son action poétique (qui est une action concrète de nomination des êtres et des choses) le caractère immortel de l'eau : « La voix avec qui de vous je fais des mots éternels ! je ne puis rien nommer que d'éternel. / La feuille jaunit et le fruit tombe, mais la feuille dans mes vers ne périt pas » (Claudel, 1967 : 242). Ainsi, par la voix du poète, « l'univers, anéanti dans sa réalité apparente, se perpétuera dans sa réalité spirituelle que l'intelligence aura reconstituée en nous, grâce au témoignage des sens et à l'opération de la voix » (Maurocordato, 1978 : 49).

Nous voici donc face à une poésie qui est devenue quelque chose de plus qu'un simple art : on dirait un rite sacré, par lequel le poète-prêtre offre au Créateur le monde transfiguré en « offrande lyrique » (Moreau, 1969). Une poésie qui étonne le lecteur parce qu'en elle, public et privé, divin et humain, naturel et artificiel, corporel et spirituel sont dilués par l'emploi savant de la métaphore aquatique, comme en confirmation de ce qu'écrivait Gaston Bachelard : « l'eau, dans son symbolisme, sait tout réunir » (Bachelard, 1942 : 160). Et Claudel s'avère justement être dans cette ode un grand réunisseur, mais également un inlassable rhabdomancien.

Références bibliographiques

- ALEXANDRE, Didier (2005). *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*. « Comme une oie qui claboude au milieu des cygnes ». Paris : Honoré Champion.
- AUTRAND, Michel (2010). « Paul Claudel victime exemplaire de l'histoire littéraire » en *Paul Claudel et l'histoire littéraire. Textes réunis par Pascale Alexandre-Bergues, Didier Alexandre, Pascal Lécroart*. Besançon : Presse universitaires de Franche-Comté, pp. 297-302.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti.
- CELEBRER (1978). *Célébrer la pénitence et la réconciliation. Nouveau rituel*. Paris : Chalet-Tardy.
- CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CLAUDEL, Paul (1967). *Œuvre poétique*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CLAUDEL, Paul (2011), *Théâtre*, t. I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CLAUDEL, Paul et SUARES André (1951). *Correspondance*. Paris : Gallimard.
- GERNET, Jacques. (2005) *Le monde chinois. 3. L'Époque contemporaine - XX siècle*. Paris : Armand Colin (rééd.).
- LECROART, Pascal (2010). « Paul Claudel vu par les Histoires littéraire de 1914 à 1956 » dans *Paul Claudel et l'histoire littéraire. Textes réunis par Pascale Alexandre-Bergues, Didier Alexandre, Pascal Lécroart*. Besançon : Presse universitaires de Franche-Comté, pp. 303-332.
- LIURE, Michel (1968), *Claudeliana*. coll. « Cahiers de recherche du CRLMC », Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal.
- MAUROCORDATO, Alexandre (1978). *L'Ode de Paul Claudel. Essai de phénoménologie littéraire. 2. Thèmes et structures des Cinq grandes odes*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes » n° 181 / « Archives Paul Claudel », n° 12.
- MAYAUX, Catherine (2005). « Le motif de la séparation des eaux dans le commentaire de la Genèse de Paul Claudel », dans *La Genèse dans la littérature. Exégèses et réécritures*, textes réunis et présentés par Martine Bercot et Catherine Mayaux. Dijon : Éditions de l'Université de Dijon. 157-167.
- MILLET-GERARD, Dominique (2005), *La Prose transfigurée. Études en hommage à Paul Claudel*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne.
- MOREAU, Pierre (1969). *L'Offrande lyrique de Paul Claudel : l'époque des Grandes Odes et du « Processionnal »*, Archives de Lettres modernes 100 (« archives claudéliens » n° 8). Paris : Minard.
- RAYMOND, Marcel (1940). *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris : Corti.
- ROBICHEZ, Jean (1979). « Ordre et désordre dans les Cinq grandes Odes » dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, XVII, 1.

VACHON, André (1965). *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris : Éditions du Seuil.

WHITAKER, Marie-Joséphine (1994). « L'Eau agile : une réflexion sur la deuxième grande ode, *L'Esprit et l'Eau* » en Villani, S. *Paul Claudel. Les Odes : poésie, rhétorique, théologie*. Ontario : Albion Press, pp. 155-177.

Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach

Ben Amor, Syrine

Universitaire de la Manouba, syrine.ben.amor@hotmail.com

Resumen

El agua es uno de los temas axiales de la obra de Georges Rodenbach. El tema común a lo largo de su producción escritural a lo largo de toda la obra es el agua que irriga la imaginación poética del escritor. ¿ Por qué Bruges-la-Morte ? Bruges-la-Morte es la novela de un viudo lloroso que ha elegido Brujas, ciudad de agua y canales, no para vivir en ella, sino para morir. Y es en Brujas, la Venecia de Flandes, donde continua buscando la cara de su esposa « sur d'autres visages ». Precisemos que el elemento del agua se presenta como la sustancia real del paisaje, así como del trabajo analógico en la novela.

Palabras clave : representaciones ; agua ; Bruges-la-Morte ; Georges Rodenbach.

Résumé

L'eau constitue l'une des thématiques axiales de l'œuvre de Georges Rodenbach. Thématique commune à sa production scripturale dans son étendue, l'eau irrigue l'imaginaire poétique de l'écrivain. Pourquoi Bruges-la-Morte ? Bruges-la-Morte est le roman d'un veuf éploré qui a choisi Bruges, ville d'eau et de canaux, non pour y vivre mais pour y mourir. Et, c'est à Bruges, la Venise flamande, que Hugues Viane s'acharne à chercher le visage de sa femme « sur d'autres visages ». Précisons que l'élément aquatique se présente comme la véritable substance aussi bien du paysage que du travail analogique entrepris dans le roman.

Mots-clés : représentations ; onde ; Bruges-la-Morte ; Georges Rodenbach.

Abstract

Water is one of the axial themes of the work of Georges Rodenbach. Common theme to its scriptural production in its extent, water irrigates the poetic imagination of the writer. Why Bruges-la-Morte ? Bruges-la-Morte is the novel of a tearful widower who has chosen Bruges, city of water and channels, not to live in it but to die in. And, it's in Bruges, the Flemish Venice, that Hugues Viane persists in seeking the face of his wife « sur d'autres visages ». Let us specify that the element of water presents itself as the real substance of the landscape as well as of the analogical work undertaken in the novel.

Keywords : representations ; water ; Bruges-la-Morte ; Georges Rodenbach.

Introduction

Dans cet article portant sur « les mots et les imaginaires de l'eau », nous avons opté pour un travail sur une œuvre phare de Georges Rodenbach. Nous avons uni dans ce travail l'étude et l'analyse des images de l'eau dans son roman-poème *Bruges-la-Morte*. Récurrentes et labiles sont les particularités des images poétiques et poétisantes de l'onde dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Plus intéressant nous semble le traitement des représentations de l'eau dans le roman. Sujettes à la modulation, à une distribution-redistribution sans cesse renouvelées, les images et les métaphores de l'onde fusent dans le roman. La présente lecture ambitionne de s'interroger sur la particularité des représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* et de rendre compte de la profonde unité qui régit des images en apparence si contradictoires et disparates. Pour ce faire, nous proposons d'organiser notre propos en quatre moments. L'onde comme décor psychique est l'intitulé de la première partie. Nous passerons ensuite à la seconde partie que nous avons intitulé l'eau comme espace euphémique de la mort. S'agissant de la troisième partie, l'eau comme espace itératif, elle constitue une réflexion sur les rapports qu'entretiennent entre eux l'eau, l'œil et le miroir. La dernière partie de cet article porte sur le rapport eau/ texte, partie qui a pour titre : Eau et texte : lieux d'une configuration paradoxale.

1. L'onde comme décor psychique

L'auteur de *Bruges-la-Morte* réinvestit le *topos* romantique du paysage état d'âme pour en faire l'un des multiples « parallèle [s] » (Rodenbach, 1998 : 187) axiaux du roman. Mêlant leurs reflets, le personnage, la ville et ses eaux fusionnent. Comme paysage déclinant, la vieille cité Flamande, reflet de l'âme malade du veuf, et les eaux de ses canaux fonctionnent comme le parfait décalque de « ses humeurs noires » (Rodenbach, 1998 : 181) et de « ses longs silences » (Rodenbach, 1998 : 181). Se plaçant lui-même au seuil de la société, Hugues Viane, l'infortuné, s'inscrit dans une marginalité voulue, voire fantasmée. Il espère ainsi perpétuer son image mythique de veuf inconsolable, d'en maintenir le rayonnement et de la fixer dans une ville faite essentiellement d'eau et de canaux. Pour un accroissement de la douleur, il opte ainsi pour une ville qui agonise car « son deuil exigeait un tel décor » (Rodenbach, 1998 : 30). La Flandre antique et mélancolique offre un décor propice à la vocation poétique de Hugues. En admirateur des romantiques français, le peintre de Bruges la convertit en une ville-état d'âme, une ville miroir. Bruges et ses eaux sont ainsi perçues comme un véritable paysage-miroir de sa détresse d'endeuillé. Il s'agit d'un décor psychique. En ce sens, l'élection d'une ville esthétiquement agonisante rend compte de l'agonie latente du personnage lui-même. La référence à l' « Aquarium mental » est incontournable. Dans ce poème, Rodenbach a figuré, métaphoriquement, la vie végétative du moi. Paul Gorceix traduit la similitude entre la ville et l'aquarium en ces termes : « Et Bruges se transforme en une sorte d'aquarium, immense et inquiétant, à l'intérieur duquel les êtres et les choses mènent une vie comparable à celle des « pensifs végétaux » de « l'Aquarium mental » (Gorceix, 1992 : 10). Citons le poème pour mieux saisir la parenté sous-jacente entre la ville et l'aquarium qui en devient la métaphore :

L'aquarium d'abord ne semble pas vivant,
Inhabité comme un miroir dans un couvent ;
Crépuscule où toujours se forme une brume ;
Il dort si pâlement qu'on le croirait posthume
Et que les reflets noirs qui viennent et s'en vont
Ne sont qu'ombre sans but sur un lit mortuaire
Et jeux furtifs de veilleuse sur le plafond (Rodenbach, 1896 : 21).

C'est ainsi que Bruges se transforme en un décor psychique et qu'une parfaite correspondance s'établit entre la ville et le veuf éploré. La métaphore de l'aquarium est ainsi prégnante. La descente dans les profondeurs abyssales du moi s'exprime chez Rodenbach par la référence à un matériau glauque et miroitant : celui de l'onde qui correspond, par extension, à celui de l'inconscient. Rappelons que Hugues Viane choisit Bruges en amateur des correspondances non pour y vivre mais pour y mourir. Ainsi, « dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur » (Rodenbach, 1998 : 69). Citons Bachelard qui nous dit : « contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir » (Bachelard, 1942 : 59). Et c'est principalement à travers l'eau de Bruges, cette « matière

mélancolique » (Bachelard, 1998 : 75), que le personnage rodenbachien se dissout et meurt d'une mort métaphorique et foncièrement poétique. D'où la dimension lénitive, amollissante des eaux de Bruges. Et Rodenbach de nous dire : « Hugues avait senti, à l'origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges » (Rodenbach, 1998 : 194). La Flandre nordique se prête à merveille au projet de Hugues. C'est à travers l'eau de ses miroirs et de ses canaux mélancoliques qu'il s'adonne entièrement à sa douleur. L'élément aquatique se présente ainsi comme la véritable substance du paysage. Dans la Venise Flamande, cette ville d'eau où Hugues dissout sa peine, il peine à se dissoudre lui-même. Philippe Forest développe le rapport entre l'élément aquatique et l'intériorité psychique des personnages chez les symbolistes belges en ces termes :

[...] c'est l'intériorité de l'âme malade d'elle-même que les poètes belges vont s'attacher à explorer et à décrire. À travers les nombreuses images de milieux clos et aquatiques qu'ils dessinent, [...]. C'est là sans doute que se marque la spécificité envoûtante du symbolisme belge [...]. Se réfléchissant dans les paysages humides et comme morts que les cités et les plaines du nord peuvent proposer à une authentique imagination poétique, la poésie symboliste belge s'affirme comme une des plus impressionnantes explorations de l'intériorité la plus secrète de l'âme (Forest, 1989 : 95).

L'eau devient ainsi la représentation spatiale de l'état d'âme du personnage. L'onde n'est-elle pas cette « image matérielle particulièrement puissante et naturelle » (Bachelard, 1942 : 103), reflet éminemment poétique de son désespoir et de son deuil ? Comme l'affirme Gaston Bachelard, l'eau « dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement » (Bachelard, 1942 : 107). Plus loin, on lit : « L'eau meurt avec le mort dans sa substance. L'eau est alors un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir » (Bachelard, 1942 : 108). En effet, les métaphores de la dissolution, dans leurs variantes, fusent dans le roman. Tel est, sans doute, la signification des verbes « s'ensabler » (Rodenbach, 1998 : 133) et « s'enliser » (Rodenbach, 1998 : 133). Si le personnage a choisi Bruges c'est pour « sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette poussière d'éternité » (Rodenbach, 1998 : 133). Comme variation métaphorique sur la mort de l'être, ces métaphores témoignent de la présence de la mort dans la vie. Le personnage rodenbachien, se soustrayant à l'agitation de la vie, opte pour la lente dissolution de soi. La métaphore de l'engouffrement en est, par extension, l'expression la plus aboutie. L'image de l'engouffrement et de la dissolution revêtent la même signification, elles deviennent ainsi des métaphores poétiques et poétisantes d'un long processus, celui de la mort dans et à travers les eaux de Bruges.

2. L'eau comme espace euphémique de la mort

Comme espace de la mort, les eaux des canaux de Bruges sont représentées comme le prolongement spatial, métaphorique et métonymique du corps gisant de la défunte épouse, de ses cheveux en tresse et de la ville. Les eaux et les canaux de Bruges sont systématiquement associés à l'immobilité et au silence. Il est en effet question des « solitaires canaux » (Rodenbach, 1998 : 54) et de « l'atmosphère muette des eaux » (Rodenbach, 1998 : 69) de Bruges. L'image matricielle des eaux mortes rejoint celle de la ville gisante et de la défunte par la référence à une horizontalité symbolique. Nous tenons à citer quelques fragments du texte qui sont représentatifs de la dimension mortifère, symbolique et métonymique des eaux de Bruges :

- De Bruges-la-Morte (la ville) et de ses canaux, est dit : « C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer » (Rodenbach Georges, 1998 : p. 69-70).
- De la défunte est dit : « [...] la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant [...] ».
- À propos de la tresse de « la Regrettée », Rodenbach nous dit : « c'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre [...] » (Rodenbach, 1998 : 141).

Les fragments descriptifs précités rendent compte de la parenté sous-jacente que Rodenbach met en place entre les eaux de Bruges, la femme et la ville. Il est question d'une horizontalité mortifère, celle de la mort. Les eaux et la ville sont ainsi représentées comme un prolongement, une ramification du corps gisant de la défunte. La ville, à travers ces canaux,

reflète l'image de la défunte sur son « lit du dernier jour » (Rodenbach, 1998 : 53). Par un jeu de correspondances, Rodenbach inscrit le visage de la défunte dans le paysage essentiellement liquide de la ville. La femme et la ville finissent par s'unir et fusionner par l'effet d'un destin unique de sorte que, pour Hugues, « tout s'unifiait en une destinée pareille » (Rodenbach, 1998 : 68). Il y a acheminement vers l'expression d'une fusion totale, voire d'une incorporation. Le sémantisme du verbe « s'unifier » en est révélateur. Avec Rodenbach, la ville et ses eaux deviennent un réceptacle de mort, non de vie : la ville porte en son sein, au fond de ses eaux, le corps de la défunte. « Il l'avait [en effet] mieux revue, mieux entendue ; retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons » (Rodenbach, 1998 : 69). Ici, nous retenons l'image focale de l'incorporation. L'intérêt poétique de l'image est primordial. La ville, *mater dolorosa*, semble envelopper la morte, la porter en son sein de sorte que leurs deux images se confondent, maternellement, en un seul et unique tableau. La mort dans les eaux n'est-elle pas, selon l'expression de Bachelard, « la plus maternelle des morts » (Bachelard, 1942 : 89)? Georges Rodenbach, met en place un large réseau associatif, une sorte de jeu de miroir où les images sont, intentionnellement, miroitantes. Les images de la femme, de la tresse, de la ville et des eaux de Bruges nous ramènent au modèle premier de l'eau. Le miroitement, n'est-il pas le propre des eaux ? C'est ainsi que ces mêmes images deviennent interchangeable : l'eau est certes la représentation métonymique et métaphorique de la ville mais c'est aussi une représentation de la femme morte. L'eau renvoie à la tresse, par extension, à la femme morte, et, pour clore la liste, à la ville morte, Bruges-la-Morte. Afin de signifier pleinement la mort des eaux de Bruges, de la défunte et de la ville elle-même, l'auteur opte pour un mode descriptif particulier. Le matériau descriptif employé nous renseigne sur la tentation sculpturale de ses descriptions. Par les mots, le langage, Rodenbach écrit, peint et sculpte. Et c'est en immobilisant les images qu'il en arrive à les fixer pour attester, paradoxalement, et de leur mort (puisqu'il les fixe) et de leur persistance (en les affranchissant des règles de la finitude imposées par la mort) en les présentant tantôt comme des tableaux tantôt comme des sculptures. Nous proposons d'examiner le passage descriptif suivant : « C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer » (Rodenbach, 1998 : 69-70). Rodenbach sollicite ici l'image de la pierre. La pierre comme métonymie de la statue ou de la sculpture est omniprésente dans *Bruges-la-Morte*. Si le texte, en tant que tissu lexical, exprime une tentation vers la figuration sculpturale, c'est principalement en faveur du rapport qu'il entretient avec la thématique centrale de la mort. Le figement devient la traduction de la mise en tombeau. La référence à la pierre est ainsi éloquente. C'est en faveur de sa rigidité et de l'immobilité qui lui est inhérente que l'auteur ne cesse de l'évoquer. Dans sa description de Bruges, Rodenbach représente la ville comme « rigide et [...] emmaillottée dans les mille bandelettes de ses canaux » (Rodenbach, 1998 : 125). Comme métonymie du tombeau, la pierre traduit la mise en tombeau de toute la ville. L'auteur explicite l'image du tombeau en ces termes : « [...] et il marchait, consolé, à travers son silence, comme si Bruges avait surgit de son tombeau [...] » (Rodenbach, 1998 : 125). La ville de Bruges, ville d'eau, devient ainsi sous la plume de Rodenbach une cité pétrifiée aux eaux mortes, car figées. L'auteur de *Bruges-la-Morte*, établit un parallèle entre l'immobilité de la mort et celle des entités représentées comme mortes du roman : les eaux, la ville et la femme.

3. L'eau comme espace itératif : eau, œil, miroir

L'eau se présente comme un monde en creux qui invite le regard à y plonger pour saisir l'image qu'elle abrite. Elle constitue à elle seule un monde à part où l'image erre mais ne se perd pas. Elle y est ancrée, elle s'enracine. L'eau comme espace itératif constitue ainsi aussi bien une surface réfléchissante qu'un espace aux propriétés enchâssantes. L'eau rodenbachienne rejoint le miroir et l'œil compte tenu d'un mode de fonctionnement qui leur est commun. Il y a ainsi dans *Bruges-la-Morte* (la ville et le roman) une surabondance de surfaces réfléchissantes et enchâssantes qui se présentent dans leur diversité. Ces variantes de l'eau-miroir embrayent un texte où convergent reflets et images. Leur principale vertu est de contribuer à l'emprisonnement/protection des images et de la trace de la défunte. Ainsi le reflet dans *Bruges-la-Morte* est loin de se réduire à ce que le regard perçoit seulement en surface. Quels sont donc les différents visages de l'eau-miroir enfouis dans un texte lui-même construit en miroirs ? Quels rapports entretiennent entre eux l'eau, l'œil et le miroir ? Dans *Bruges-la-Morte*, l'onde est systématiquement et explicitement associée à l'œil et au miroir. L'exploration des associations syntagmatiques entreprises dans le roman permet de relever cette parenté. Il est question des eaux stagnantes de Bruges et des « yeux stagnants » du personnage. Chez l'auteur, l'eau et l'œil deviennent équivalents, interchangeables. Il y a synonymie. À l'œil sont attribuées les caractéristiques de l'onde et vice versa. À l'instar de l'eau,

l'œil et le miroir « emmagasinent » et captent l'image. Citons ces extraits qui rendent compte de cette capacité d'absorption de l'image :

Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... Élan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit (Rodenbach, 1998 : 106) !

Plus loin, « Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour regarder ses yeux, pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres : une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme - et qui y flottaient aussi peut-être » (Rodenbach, 1998 : 112). L'exploration des associations syntagmatiques permet de relever la parenté synonymique entre des verbes qui deviennent interchangeable, presque identiques tels que : « cherch [er], emmagasin [er], décalqu [er] » (Rodenbach : 106) et « s'enchasse [r] » (Rodenbach, 1998 : 106). L'œil et l'eau chez l'auteur de *Bruges-la-Morte* sont dotés d'une spatialité fantasmagorique. Ils acquièrent une profondeur qui permet à l'image de s'y incorporer, d'y dormir selon une expression chère à Rodenbach. L'œil qui est le foyer du regard devient l'habitat et le réceptacle de l'image qui s'y loge dans un infini abandon. Il est capital de signaler que le mode de fonctionnement du regard dans *Bruges-la-Morte* nous renvoie à celui si particulier et presque magique du miroir et de l'eau du fait de sa capacité d'intériorisation. À l'instar de l'eau, l'œil devient le réceptacle de l'image. Le reflet et l'image subissent ainsi l'acte d'intériorisation que dicte le désir de possession de Hugues Viane. Nous avons lieu de voir dans la configuration spatiale de l'eau et de l'œil que l'intériorisation se meut en absorption. Citons un commentaire du narrateur qui traduit l'effet que produit la rencontre de Jane sur Hugues Viane et le processus qu'elle déclenche chez lui : « Son œil avait emmagasiné le cher visage une seconde fois » (Rodenbach, 1998 : 82). Le sémantisme du verbe « emmagasiner » est à ce titre significatif. Aussi, à la lumière de la logique rodenbachienne, le verbe traduit la soif de l'appropriation et le désir de dévoration. Il est également intéressant de remarquer que les verbes « emmagasiner, s'enchâsser et décalquer » sont attribués à toutes les surfaces réfléchissantes dans *Bruges-la-Morte*. Paul Edwards, dans son article « The photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* », cite l'un des poèmes de Rodenbach qui s'intitule « Voyage dans les yeux » et qui nous renseigne sur cet espace fascinant qu'est l'œil :

Car tout s'y fige, y dure, et tout s'y perpétue : Désirs, mouvements d'âme, instant, décor, Tout ce qui fut, rien qu'un moment, y flotte encore ; (...) Et l'on voit, dans les yeux (...) d'anciens amours mirés comme de grands tombeaux (Rodenbach, 1896 : 146).

Signalons par ailleurs qu'il y a chez Rodenbach, aussi bien dans *Bruges-la-Morte* qu'ailleurs, une association analogique entre l'œil et l'eau. Allant dans ce sens, Patrick Laude affirme que : « la plasticité multiforme de l'eau – comme celle de "l'eau" des yeux –, assimilée à toute réalité de « surface », de facticité et de jeu, implique une des orientations majeures de l'univers imaginaire rodenbachien: le sens de l'illusion » (Laude, 1999 : 40). Ailleurs, précisément dans son poème « Le Voyage dans les yeux », Rodenbach n'hésite pas à reprendre et développer cette idée en décrivant l'œil en ces termes : « L'œil est un glauque aquarium d'eau somnolente », il est aussi « cet écran de cristal » sur lequel viennent s'inscrire les spectacles formels dans toute leur diversité » (Laude, 1999 : 44). Dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach tisse des équivalences semblables en qualifiant les yeux de Jane de « stagnants » (Laude, 1999 : 254). Il opère ainsi un rapprochement entre l'œil et l'eau qui deviennent les instruments du dédoublement. Dans *Bruges-la-Morte*, les canaux et les eaux mortes de la ville sont associés à l'absence de la femme que le personnage revoit au fil des canaux de Bruges. L'eau et les rivières occupent dès lors une grande place dans l'univers rodenbachien et fonctionnent comme des miroirs réfléchissant les images aussi bien de la ville que de la défunte. Les propos du narrateur nous renseignent sur la similitude établie entre l'eau et le miroir : des miroirs est dit « qu'on s'y voyait comme dans des pièces d'eau » (Rodenbach, 1997 : 24). L'eau et le miroir deviennent ainsi interchangeable. Dans le roman, il y a un développement de toute une rhétorique du miroir. Le motif du miroir, comme modulation sur la thématique de l'onde, constitue ainsi un thème clef chez Rodenbach. Il est, à l'instar de l'eau et de l'œil, le lieu du redoublement et de la multiplication de la perspective. Il se présente comme garant de la persistance de l'image de la défunte. Il permet de conserver sa trace. Il est ainsi doté d'une profondeur et

d'une épaisseur. Outre sa fonction essentielle, celle qui consiste à refléter l'image, lui est attribué, symboliquement, un pouvoir d'appropriation de l'image qu'il est à même d'intérioriser et d'éterniser. Il est, dans la logique rodenbachienne, à l'instar de l'onde et de l'eau en mesure de préfigurer l'absence, de retenir l'image. Il arrive ainsi à fixer l'image évanescence de la morte, à se l'approprier en l'enfouissant. Rodenbach nous dit : « Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage endormi au fond » (Rodenbach, 1998 : 58). Le miroir rodenbachien conjugue la réflexion et l'absorption. Il est transparence et profondeur. Rodenbach élabore une mythologie, peut-être même une mystique du miroir qui transcende son statut de simple objet. Comme lieu de la redondance, comme « opérateur de mise en abîme » (Bertrand, 1990 : 50), le miroir devient aussi et surtout l'habitat de la mort. Le miroir communique avec la morte. Entre elle et lui, il y a connivence et sympathie. Il retient son visage. Il le porte en creux comme les canaux de Bruges retiennent, en le reflétant, « son visage d'Ophélie en allée » (Rodenbach Georges : 69). N'est-il pas, à l'image des eaux de Bruges, le lieu privilégié des endeuillés où « le visage des morts subsiste » (Rodenbach, 1998 : 254) ? Si nous avons décidé de réfléchir sur la particularité des surfaces réfléchissantes dans *Bruges-la-Morte*, c'est pour démontrer comment leur configuration obéit au modèle premier de l'eau. L'œil, l'eau et le miroir deviennent des « opérateur [s] de mise en abîme » (Bertrand, 1990 : 66). À l'instar du miroir et de l'œil qui conservent, jalousement, l'image de la disparue, l'eau garde, maternellement, son reflet. Mais n'est-ce pas d'une aporie qu'il s'agit car au moment même où Rodenbach qualifie de mortes les eaux de Bruges, en en faisant le réceptacle des images mortes et de la ville et de la femme, il en vient à doter ces mêmes eaux mortes de vie ?

4. Eau et texte : lieux d'une configuration paradoxale

L'analyse des surfaces réfléchissantes nous a permis de démontrer que ces mêmes espaces où le reflet se fixe et l'image se loge ne sont que des tombeaux ouverts. Chez Rodenbach, les eaux-miroirs, comme l'a si bien dit Aurore Boraczek, sont « dotés de mémoire » (Bertrand, 1990 : 66). L'eau comme espace paradoxal, se présente comme la matérialisation d'un état de présence/absence. L'eau rodenbachienne, en portant les images mortes de la femme et de la ville, les présentifie pour en faire une persistance. Dans les eaux de Bruges-la-Morte « s'enclasse [toujours ou presque] une présence » (Rodenbach, 1998 : 106). Plus intéressante nous semble la capacité de l'eau rodenbachienne à figurer l'absente et, par extension, l'absence. L'eau des canaux de Bruges constitue un espace frontalier, un entre-deux dynamique où deux univers se croisent : la mort et la vie. Par ailleurs, le choix de la préposition « dans » n'est pas anodin. C'est la préposition qui sied le plus et d'une manière paradoxale aussi bien à la représentation de la mort (à travers l'image de l'enterrement qu'elle véhicule), qu'à l'expression d'un semblant de victoire sur la mort. En effet, « être dans » c'est certes être en quelque sorte inhumé, enterré, mais c'est également continuer à être, à exister. Chez Rodenbach, paradoxalement, seuls les morts ont droit au reflet. Le modèle vivant est banni parce que l'eau-miroir ne peut être que le reflet des images statiques, celles de la mort. L'eau, l'œil et le miroir sont, dans *Bruges-la-Morte*, les gardiens de l'authenticité du souvenir. Il s'agit donc d'être dans l'eau-miroir, au fond des eaux de Bruges ou de ne pas être totalement. Le texte et les eaux de Bruges ont ceci en commun qu'ils sont aptes à fixer les images du passé et à figurer l'absence. Par ailleurs, *Bruges-la-Morte*, le roman, serait à lire comme une tentative de figement, de fixation d'une vieille ville que menace l'effritement de l'oubli. Rappelons que, selon la logique réflexive des lieux clos dans le roman, les eaux de Bruges permettent de reproduire les images de la vieille cité flamande et de multiplier ses reflets. L'eau, cet espace paradoxal qui fait conjindre la mort et la vie, est le reflet d'un texte qui est lui-même l'habitat de l'absente et de l'absence. L'expérience de l'absence aboutit, toutefois, à la présence du texte. D'où la dialectique de la mort et de la vie qui traverse et le roman de Georges Rodenbach et les eaux des canaux de Bruges-la-Morte.

Conclusion

Le choix d'une ville d'eau et de canaux est une entrée dans les profondeurs de l'inconscient de l'homme. C'est un univers glauque, fluctuant et instable qui traduit les tourments et les incertitudes du moi. L'espace, dans sa liquidité, devient le miroir où s'agitent les images antérieures d'un passé transposé sur la scène du langage. Le personnage rodenbachien évolue dans un paysage liquide et humide aux contours raréfiés et incertains qui rappellent l'univers onirique. À l'instar de Bruges, ville miroitante faite d'eau et de canaux, le texte est un espace flottant et, partant, instable. Les eaux de Bruges sont pour ainsi dire le garant de la poéticité du roman. L'eau irrigue l'imaginaire poétique de l'écrivain. La labilité qui caractérise les manifestations et les représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* nous rappelle que le roman est

l'œuvre d'un poète. Si l'eau est l'espace de l'imagination, le roman, quant à lui, est l'espace de l'illusion. Entouré du blanc typographique, le texte se présente comme la revendication d'une rupture avec le réel, ou, d'un détachement du réel. Il y a création d'une atmosphère de flottement qui n'est pas sans rappeler le miroitement des eaux des canaux de Bruges. Le texte, de par le blanc qui l'entoure, semble flotter sur la page blanche. Le blanc typographique est ainsi, à l'image de l'eau, l'espace de l'imagination, le lieu de l'imaginaire. Le texte semble emprunter ses thématiques, sa construction et sa syntaxe à l'onde ou, simplement, à l'eau. En bref, si l'eau capte le reflet en l'enfouissant, le texte, quant à lui, capture ce même reflet par les mots, le langage. Les mots couchés sur la page deviennent chez Rodenbach des gisants. Comme le dit si bien Bachelard, l'eau « donne sa matière à l'imagination créatrice » (Bachelard, 1942 : 211). L'eau offre sa substance, sa liquidité au texte. La coulée phrastique n'est pas sans rappeler celle de l'eau. Et c'est ici le lieu de rappeler la nécessité d'attirer l'attention sur l'homophonie eau/mot et d'en souligner toute sa pertinence. L'eau génère les mots.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BERTRAND, Jean-Pierre (1990). *Le Monde de Rodenbach*. Bruxelles : Labor.
- EDWARDS, Paul (1892). « The photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* » dans *Journal of European Studies, World History in Context*, March 2000.
- FOREST, Philippe (1942). *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*. Paris : Pierre Bordas et Fils.
- GORCEIX, Paul (1992). *Réalités flamandes et symbolisme fantastique Bruges-la-Morte et Le Carillonneur*. Paris : Archives des Lettres Modernes.
- LAUDE, Patrick (1999). *Rodenbach Les Décors De Silence*. Bruxelles : Labor.
- RODENBACH, Georges (1997). *Le Rouet des brumes*. Atlantica : Séguier.
- RODENBACH, Georges (1998). *Bruges-la-Morte*. Paris : Garnier Flammarion.
- RODENBACH, Georges (1896). *Les Vies Encloses*. Paris: Fasquelle.

Images de l'eau dans l'œuvre yourcenarienne

Benoit-Morinière, Claude

Universitat de Valencia, benoit@uv.es

Resumen

El elemento más recurrente en las novelas, los ensayos y los textos autobiográficos de Marguerite Yourcenar, es, desde lejos, esta aqua permanens que nos mantiene vivos como parte constitutiva de nuestro organismo, el agua primitiva que recubría « lo primordial y lo ilimitado », el agua fúnebre del Nilo donde el joven Antinoo se ahoga voluntariamente, la lluvia que cae durante el intento de asesinato del dictador por parte de Marcella, el agua que canta en la Fontana de Trevi, el agua lustral del baño de Zénon en la playa de Heyst, el mar embravecido en la isla frisa donde muere Nathanaël, destruido por el agua que invade su pulmones, el agua de los ríos canadienses que recorrió la autora o las aguas que resuenan en los oídos de Zenón en el momento de su muerte, cuando el personaje alcanza su opus rubeum. Para la novelista, acostumbrada desde niña a las tierras movedizas y húmedas del norte, a las playas donde jugaba con sus amigos, a los cruceros, a los viajes transatlánticos, a la contemplación del agua bajo todas sus formas, el elemento líquido constituye uno de los pilares de su imaginario. Por medio de un análisis de las imágenes simbólicas que abundan en sus textos, sobre todo en los de la madurez y del final de su vida, intentaremos mostrar la riqueza y la variedad de las representaciones del agua y su función en gran parte de la obra de Yourcenar.

Palabras clave : agua ; imaginario ; símbolo ; naturaleza ; suicidio.

Résumé

L'élément le plus présent dans les romans, les essais et les textes autobiographiques de Marguerite Yourcenar est de beaucoup cette aqua permanens qui nous maintient en vie comme partie constitutive de notre organisme, l'eau primitive qui recouvrait « le primordial et l'illimité », l'eau funèbre du Nil où se noie volontairement le jeune Antinoüs, celle, tombée du ciel, qui préside à la tentative d'assassinat de Marcella en la personne du dictateur, celle, chantante, de la Fontaine de Trévi, l'eau qui purifie Zénon lors du bain sur la plage de Heyst, celle de la mer déchaînée sur l'île frisonne où agonise Nathanaël, dévasté par l'eau qui emplit ses poumons, celle des fleuves canadiens parcourus par l'auteur, ou encore, les eaux qui résonnent aux oreilles de Zénon, au moment de sa mort, lorsque le personnage atteint « l'œuvre au rouge ». Chez la romancière, habituée dès l'enfance aux terres meubles et humides du nord, aux plages où elle jouait avec ses petits camarades, aux croisières, aux voyages transatlantiques, à la contemplation de l'eau sous toutes ses formes, l'élément liquide constitue l'un des piliers de son imaginaire. A travers une analyse de ces images symboliques qui abondent dans ses textes, et plus particulièrement dans ceux de sa maturité et de la fin de sa vie, nous tenterons de montrer la richesse et la variété des représentations de l'eau et de leur fonction dans une grande partie de l'œuvre yourcenarienne.

Mots-clés : eau ; imaginaire ; symbole ; nature ; suicide.

Abstract

The most common element in the novels, essays and autobiographical texts by Marguerite Yourcenar is by far this aqua permanens that keeps us alive as a constituent part of our body, the primitive water that covered « the essential and the unlimited » the funeral water of the Nile where the young Antinous voluntarily drowns, the one, fallen from heaven, which governs the attempted murder of Marcella in the person of the dictator, the one, singing, from the Trevi Fountain, the water that purifies Zeno when bathing on the beach at Heyst, that of the sea raging on the Frisian island where Nathanael agonises,

devastated by the water that fills his lungs, that of the Canadian rivers covered by the author, or even, the waters that resonate in the ears of Zeno, at the time of his death. The writer, accustomed from childhood to the loose wetlands in the North, to the beaches where she used to play with her friends, to the cruises, to the transatlantic journeys, to the contemplation of water in all its forms, the liquid element is one of the pillars of her imaginary. Through an analysis of these symbolic images that abound in her writings, especially in those of her maturity and the end of her life, we will try to show the richness and variety of representations of water and their function in a large part of Yourcenar's literary work.

Keywords : water ; imaginary ; symbol ; nature ; suicide.

Introduction

Habitée dès son enfance à fréquenter les terres basses et humides des plages des Pays-Bas¹, Marguerite Yourcenar aimait l'élément liquide plus que tout autre et n'a pas manqué de lui réserver une place de choix dans son œuvre littéraire. En effet, les métaphores liquides, les comparaisons, les descriptions présentent tout un réseau d'images de l'eau dont la quantité et la diversité surprennent le critique et le lecteur attentif. Eau marine, eau de pluie, sources, fontaines, canaux, rivières ou fleuves, brumes et brouillards, humeurs corporelles, eau douce ou saumâtre, parcourent les textes et les titres, comme le mettent en évidence : *La petite Sirène, Le Dialogue dans le marécage, Fleuve profond, sombre rivière, Comme l'Eau qui coule*, etc.

Cette attirance de notre auteur pour les éléments fluides avait déjà retenu mon attention lorsqu'en 2002, je rédigeai l'article : « Vers une féminisation de l'imaginaire : images liquides dans quelques romans de Marguerite Yourcenar », publié dans l'ouvrage collectif *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?* en 2005. Mais c'est au symbolisme de ces images, révélateur des thèmes récurrents et des préoccupations majeures de Yourcenar, que je m'attacherai au cours de cette brève analyse.

1. Le retour aux origines

Le thème du retour aux origines, sous la forme du motif de la fusion avec la mer, se manifeste explicitement dans le premier chapitre d'*Archives du Nord*, livre qui retrace la lignée familiale du grand-père paternel de la romancière, en remontant le plus loin possible dans le temps. Avant d'aborder la généalogie proprement dite, l'auteur ressent le besoin de se replacer dans « la nuit des temps », d'imaginer ce temps éloigné d'avant l'apparition de l'homme, celui de la genèse universelle, celui « de ces immémoriales marées hautes qui, au cours des siècles, ont recouvert puis laissé à nu la côte de la Mer du Nord, du Cap Gris-Nez aux îles de la Zélande » car, ajoute-t-elle, « quand on chemine dans la plaine qui va d'Arras à Ypres, puis s'allonge, ignorante de nos frontières, vers Gand et vers Bruges, on a le sentiment d'avancer sur un fond dont la mer s'est retirée la veille, et où il se peut qu'elle revienne demain. » (Yourcenar, 1977 : 14-15)

Toutefois, il ne lui suffit pas de remonter dans le temps, encore lui faut-il considérer la lente transformation géologique du monde, due surtout au travail des eaux marines, qui surent donner formes et volumes à la masse informe de l'univers : « Leurs grès, leurs sablons, leurs argiles sont eux-mêmes des sédiments devenus terre ferme ; de nouvelles poussées des eaux ont ensuite érodé autour d'eux cette terre à son niveau d'aujourd'hui » (*Id.*).

Imaginant alors un monde vierge, non encore souillé par l'homme, Marguerite Yourcenar décrit les espaces liquides où se meuvent les animaux en toute liberté, dans une atmosphère de paix et d'harmonie édéniques : « Dans les marécages gorgés d'eau, un canard plonge, un cygne qui prend son élan pour regagner le ciel fait son énorme bruit de voiles déployées ; [...] de raides herbes tremblent [...] au vent d'une mer que n'a encore salie la fumée d'aucune chaudière, l'huile d'aucun carburant [...]. Parfois, au large, le jet puissant d'une baleine, le bond joyeux des marsouins [...] » (*Id.* : 17-18).

¹ Se souvenant de ses jeux d'enfant sur la plage de Scheveningen, elle raconte, dans *Quoi? L'Éternité* : « La petite, maladroitement, trébuche sur sa bêche, tombe, s'écorche un peu le genou, et reste assise sans pleurer ni hurler, vaguement occupée déjà d'un petit crabe qui court sur le sable. [...] Jeanne se lève, prend par la main les deux aînés, et s'avance doucement avec eux vers la mer. »

Cette nostalgie d'un temps lointain rêvé se trouve naturellement associée chez l'auteur aux eaux primordiales, à cette matière indifférenciée antérieure à l'existence du ciel et de la terre qui symbolise l'origine de la création. C'est bien la *materia prima* et la mère nourricière qu'elle évoque, celle qui donne la vie et l'aliment à la flore et à la faune marines.

Remarquons que les principaux personnages yourcenariens entretiennent d'étroits rapports avec la mer. Hadrien, grand voyageur, sillonnait régulièrement la Méditerranée pour des raisons d'état, en tournée officielle, ou par simple plaisir. À la fin de sa vie, la contemplation de la mer nocturne se teinte de mélancolie et fait naître en lui la pensée de sa mort prochaine :

La route du retour traversait l'Archipel ; pour la dernière fois sans doute de ma vie, j'assistai aux bonds des dauphins dans l'eau bleue [...] ; je goûtais cette odeur de sel et de soleil sur la peau humaine [...]. Une haleine humide s'exhalait de la mer ; les étoiles montaient ; le navire, penché par le vent, filait vers l'occident [...] ; un sillage phosphorescent s'étirait derrière nous, bientôt recouvert par les masses noires des vagues (Yourcenar, 1974 : 270).

Pour sa part, le jeune Nathanaël devient marin par pur hasard : pour s'enfuir, il s'embarque et parcourt les océans durant plusieurs années. Sans doute est-ce le personnage le plus proche des eaux marines, qu'il connaît bien et qu'il aime passionnément. Dans ce cas, la navigation et l'errance l'exposent aux dangers de la vie, « la mer représentant le cours de l'existence humaine et les fluctuations des désirs et des sentiments » (Chevallier et Gheerbrandt, 1982 : 381). Comme Hadrien, le jeune mousse s'adonne à la contemplation des beautés du monde marin : « La mer, cet été-là, était presque toujours calme et [...] à peu près déserte. Des milliers d'oiseaux de mer se balançaient sur la houle. » (Yourcenar, 1982 : 85). Par surcroît, cette contemplation le conduit à la fusion cosmique. Dans ces moments uniques, comme les philosophes néoplatoniciens, cet adolescent simple et presque inculte, se sent placé au centre de tout : « Mais ce qu'il préférerait, c'étaient les ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir [...]. Mais il se sentait de même vivant, respirant, placé tout au centre » (*Id.* : 100).

Comme toute image symbolique, les eaux marines présentent des valeurs ambivalentes. Elles peuvent être source de vie, nourriture des plantes et des animaux marins, mais tout aussi bien cause de danger ou de mort. Ces deux valeurs symboliques opposées peuvent se manifester simultanément. Ainsi, bien que Nathanaël ait subi le naufrage de son bateau, la mer destructrice mais, à la fois, maternelle a su le ramener sur la côte et le sauver de la noyade : « De fortes lames soulevèrent la coque, une vague plus haute l'emporta. [...] Plus tard, il sut que le ressac l'avait déposé évanoui au fond d'une petite crique de sable » (*Id.* : 90).

Le contact le plus intime avec l'eau se réalise, toutefois, à l'occasion du bain corporel. Le bain dans la mer, l'immersion du corps dans la substance marine libère l'individu de tout ce qui est accessoire. Il redevient l'homme primitif dans sa pureté, détaché des circonstances, des préoccupations vaines, de tout ce qui entrave sa liberté. Zénon, sur la plage de Heyst, en fera consciemment l'expérience :

Il ôta ses habits... s'avança vers la mer... et s'exposa aux mouvements des vagues. Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'élucide et se prononce ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom (Yourcenar, 1968 : 336).

L'homme ressortira purifié de ce bain lustral, rénové, physiquement et mentalement. Le retour aux eaux marines, eaux-mères donneuses de vie, permet à l'individu de retrouver la pureté et l'innocence premières.

De même, les animaux, dans cette eau lustrale, retrouvent leur primordialité : « Les chevaux aussi s'étaient baignés ; débarrassés de leurs selles et de leurs housses, mouillés d'eau de mer, ils redevenaient des créatures existant pour elles-mêmes » (*Id.* 398).

Intimement lié au symbolisme de l'eau, le thème du suicide par noyade apparaît à deux reprises : dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'œuvre au noir*. En effet, l'eau berce comme une mère et elle offre une impression de quiétude originelle. Par le mouvement régulier de ses vagues, elle procure à l'individu un sentiment de bien-être semblable à

celui qu'il a connu avant sa naissance. Le suicide par l'eau revêt le sens profond d'un *regressus ad uterum*. Tel est le désir implicite de Zénon qui, au cours de son bain, ressent la tentation du suicide :

Dans ce monde sans fantômes, la férocité même était pure. [...] La violence du flot était sans colère. La mort, toujours obscène, était propre dans cette solitude. Un pas de plus sur cette frontière, entre le sable et l'eau, et la poussée d'une vague plus forte que les autres lui ferait perdre pied ; cette agonie si brève et sans témoins serait un peu moins la mort. [...] Mais l'heure du passage n'avait pas encore sonné. Il revint vers ses vêtements. Son corps lavé avait oublié la fatigue (*Id.* : 337-338).

De son côté, Antinoüs, couché dans la barque aux côtés de son maître, montre déjà, à travers ses larmes, le désespoir qui l'accable. La barque, à l'image de celle de Charon, symbolise le voyage sans retour, au-delà des frontières du moi. Hadrien, près du bien aimé, découvre chez celui-ci des signes de tristesse : « Mais, au matin, il m'arriva de toucher par hasard à un visage glacé de larmes. [...] Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, et à mes côtés. » (Yourcenar, 1974 : 215). Le bythinien avait donc prémédité sa mort : une mort par l'eau, pour satisfaire son besoin d'amour et de protection maternels dont il se sentait privé. Suivant le rituel du sacrifice, Antinoüs, après avoir brûlé une mèche de ses cheveux sur une table à offrandes, pénètre dans l'eau boueuse et s'y couche jusqu'à l'étouffement de l'asphyxie. Par ce geste qui achève tout, il se fond à tout jamais avec l'eau cosmique :

Il était couché au fond, déjà enlisé par la boue du fleuve. [...] Avec l'aide de Chabrias, je réussis à soulever le corps qui pesait soudain d'un poids de pierre. [...] Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord. Tout croulait, tout parut s'éteindre (*Id.* : 216).

La coïncidence de cette noyade avec l'anniversaire de la mort d'Osiris, dieu des agonies, mort lui aussi noyé dans le Nil, n'est pas gratuite et vient ajouter un nouveau sens à la mort de l'éphèbe. Elle agrandit l'image de l'enfant mort à la mesure de celle du dieu égyptien : « Ce ne serait pas pour rien, que l'heure et le jour de cette fin coïncidait avec celle où Osiris descend dans la tombe » (*Ibid.*). Comme pour Osiris, les rites et les célébrations confèreraient à l'enfant-dieu la gloire de l'immortalité :

La Grèce et l'Asie le vénéreraient à notre manière, par des jeux, des danses, des offrandes rituelles aux pieds d'une statue blanche et nue. L'Égypte, qui avait assisté à l'agonie, aurait, elle aussi, sa part dans l'apothéose. [...] Chaque année, la barque sacrée promènerait cette effigie sur le fleuve ; le premier du mois d'Athyr, des pleureurs marcheraient sur cette berge [...] (*Id.* : 217).

2. *Aqua permanens*

Toutefois, il convient de distinguer l'eau saumâtre de la mer ou de l'embouchure du Nil de l'eau douce, cet élément indispensable pour la survie, le liquide qui abreuve et désaltère. L'empereur Hadrien, dans sa lettre à Marc-Aurèle, la compte parmi les plaisirs les plus délicieux :

Plus pieusement encore, l'eau bue dans la paume ou à même la source fait couler en nous le sel le plus secret de la terre et la pluie du ciel. Mais l'eau elle-même est un délice dont le malade que je suis doit n'user qu'avec sobriété. N'importe : même à l'agonie et mêlée à l'amertume des dernières potions, je m'efforcerais de goûter sa fraîche insipidité sur mes lèvres (*Id.* : 15).

Zénon, dans sa cellule, en savoure encore la fraîcheur avant de se donner la mort : « Le broc sur la planchette était plein d'eau glacée ; il s'humecta le visage, retenant sur sa langue une gouttelette. *Aqua permanens* : pour lui, ce serait l'eau

pour la dernière fois » (Yourcenar, 1968 : 438). Aliment et réconfort des derniers instants, c'est l'eau fraîche d'un ruisseau que Nathanaël offre aussi au jeune jésuite mourant quand il tente de le secourir (Yourcenar, 1982 : 89).

L'eau constitue la matière essentielle du macrocosme et, comme l'affirmaient les médecins de la renaissance, elle compose également la plus grande partie de notre microcosme. Zénon, pendant la crise personnelle qu'il traverse à Bruges, sent cette eau qui circule dans son corps sous des formes diverses : « Rentré dans sa chair, il y retrouvait l'élément aqueux, l'urine dans la vessie, la salive au bord des lèvres, l'eau présente dans le liquide du sang » (Yourcenar, 1968 : 217).

C'est par une surabondance d'images liquides que le narrateur décrit la transformation de Zénon, son passage par la *mors philosophica* qui correspond, pour les alchimistes, à l'œuvre au noir, c'est-à-dire la dissolution de la matière pour que se séparent les scories et qu'il ne reste que l'or pur ou bien, dans le cas qui nous occupe, le meilleur de la personne. Chez le personnage, tout se manifeste et s'exprime à travers l'eau : son existence immobile « bouillonnait sur place », il se voyait « nageant à contre-courant » ou « à la dérive » ; « le sentiment d'une activité presque terrible grondait comme une rivière souterraine » (*Id.* : 211). « Ce Zénon [...] sentait passer à travers lui [...] le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres » (*Id.* : 212).

Dans tout le chapitre intitulé « L'abîme », les notions, les concepts, les perceptions, les pensées, se liquéfient et se mélangent comme un immense flot plein de remous :

Le temps et l'éternité n'étaient plus qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire. Une métaphore plus fluide s'insinuait en lui, produit de ses anciennes traversées marines. Il en allait des figures assumées par l'esprit comme de ces grandes formes nées de l'eau indifférenciée qui s'assaillent ou se relaient à la surface du gouffre ; chaque concept s'affaissait finalement dans son propre contraire, comme deux houles qui se heurtent s'annihilent en une seule et même écume blanche. Zénon regardait fuir ce flot désordonné [...] (*Id.* : 213-215).

Toute sa vision se trouve transformée, ou plutôt déformée ; sa chambre, ses meubles, l'espace environnant se dissolvent ; la décomposition et la dilution s'accomplissent simultanément autour de lui et en lui. Le monde matériel et le monde spirituel subissent le même processus de liquéfaction :

[...] il laissait l'eau qui est dans tout envahir la chambre comme la marée du déluge. Le coffre et l'escabeau flottaient ; les murs crevaient sous la pression de l'eau. Il cédait à ce flux ... ; il expérimentait le changement d'état de la nappe d'eau qui se faisait buée et de la pluie qui se faisait neige ; ...l'eau l'emportait, cadavre, aussi indifféremment qu'une jonchée d'algues (*Id.* : 216).

Cette transformation par l'eau symbolise la mort et la renaissance du personnage, comme un passage initiatique car l'eau nettoie et purifie, de même qu'elle donne vie et féconde la terre. À partir de cette épreuve, Zénon devient, à l'Hospice Saint Cosme ou il demeure cloîtré pour soigner les malades, une sorte de saint laïque.

3. L'eau et le sang

Il est admis que le symbole de l'eau contient aussi celui du sang, qui se manifeste à plusieurs reprises dans les romans yourcenariens. Hadrien, malade d'une hydropisie du cœur, souffre d'importants saignements de nez qui mettent sa vie en danger et sont ressentis par lui comme une noyade : « Je crus tomber comme une pierre dans je ne sais quel puits noir [...] : j'étais emporté par des cataractes, assourdi comme un plongeur par le grondement des eaux. Je n'atteignis pas le fond ; je remontai à la surface ; je suffoquais » ; « ce grand corps flottait à la dérive » (Yourcenar, 1974 : 265-266).

Le sang, comme l'eau, symbolise la vie mais aussi la maladie, la blessure et la mort. Nathanaël, atteint de maladie pulmonaire, se sent menacé par l'eau qui emplit ses poumons : « Le pire était cette toux clapotante, comme s'il portait

en soi on ne sait quel marécage où il s'enlisait » (Yourcenar, 1982 : 200). Au moment de sa mort, « un liquide chaud bien connu lui emplit la bouche ; il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux [...]. Il étouffait un peu... » (*Id.* : 206). Ce mince filet de sang sera le symptôme de sa mort.

Quant à Zénon, qui décide de se donner la mort en se coupant les veines, il perçoit les jets de sang comme des cascades d'eau vive qui s'échappent de son corps à mesure que la vie se retire : « Les fontaines jaillirent, le liquide s'élança comme il le fait toujours, anxieux, eût-on dit, d'échapper aux labyrinthes obscurs où il circule enfermé. Zénon laissa pendre le bras gauche pour favoriser la coulée » (Yourcenar, 1968 : 439).

La vie en fuite, l'échappement du sang se manifestent à travers des bruits d'eau qui favorisent l'afflux de souvenirs acoustiques par un phénomène de mémoire affective. Le mourant croit entendre : « une fontaine à Eyoub, le ruissellement d'une source sortant de terre à Vaucluse en Languedoc, un torrent entre Ostersund et Frösö [...] » (*Id.* : 442).

Je citerai, au passage, la belle image marine qui sera la dernière vision de Zénon avant sa mort : « Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer » ; « Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon » (*Id.* : 443).

Cette transformation par l'eau symbolise la mort et la renaissance du personnage, comme un passage initiatique car l'eau nettoie et purifie, de même qu'elle donne vie et féconde la terre. À partir de cette épreuve, Zénon devient, à l'Hospice Saint Cosme où il demeure cloîtré pour soigner les malades, une sorte de saint laïque.

La romancière, elle aussi, souhaitait revoir, au moment du passage final, parmi les souvenirs qui l'avaient marquée, des images aquatiques gravées au fond de sa mémoire : « Les dunes, tant en Flandre que plus tard dans les îles-barrières de Virginie, avec le bruit de la mer qui dure depuis le commencement du monde ; [...] ou encore les longues coulées de glaçons sur les rochers de *Mount-Desert*, le long desquels, en avril, l'eau trouve sa pente et rejaillit avec un bruit de source. » et finalement, en bas d'un éperon rocheux, « un lac à demi gelé, craquelé aux approches du printemps » (Yourcenar, 1980 : 331-332).

Conclusion

Comme nous avons pu le constater au cours de ce bref parcours à travers les textes de notre auteur, les multiples images de l'eau se révèlent comme un réseau de significations par moyen des symboles qui les investissent et elles nous en disent long sur certaines structures de l'univers imaginaire yourcenarien. Selon le dictionnaire des symboles, l'eau possède l'un des plus riches capital symbolique parmi les éléments qui alimentent notre imagination. Or, dans les principaux romans de l'écrivain, on a pu relever les diverses valences dont se chargent tour à tour les images liquides les plus récurrentes.

Ainsi, l'eau se montre surtout comme le symbole du retour aux origines : retour aux origines du monde, aux temps immémoriaux d'avant l'apparition de l'être humain, rêve édénique d'un monde pur, intact, où les créatures vivent en toute joie et innocence. Les eaux marines sont des forces vives qui participent à la transformation de l'univers, donnant aux paysages leurs formes, leur relief, leurs contours tels que nous les contemplons aujourd'hui. Elles acquièrent, en ce sens, une force démiurgique car elles participent à la création du monde.

De plus, la mer représente les valeurs de la maternité ; elle berce et calme celui qui se laisse porter par ses eaux bienfaites. Le bain de Zénon agit comme un reconstituant et il en sortira comme un homme nouveau. En même temps, ce bain est purifiant, lustral ; il déleste le personnage des attaches terrestres qui entravent sa liberté. À partir de ce moment, il deviendra une sorte de saint laïque.

Au contraire, l'eau peut devenir mère terrible, berceau funéraire, quand le personnage choisit la mort par noyade. Il accomplit alors son *regressus ad uterum*, retour à l'espace liquide d'avant la naissance. Antinoüs se noie dans les eaux du Nil en sacrifice pour son dieu Hadrien.

Mais l'eau douce, bénéfique, désaltère et rafraîchit Zénon au moment de sa mort ; c'est l'eau permanente qui l'a accompagné sa vie durant. Le philosophe alchimique a ressenti cet élément liquide comme partie intégrante de son corps. C'est encore l'eau qui envahit l'espace durant la crise ontologique de « l'abîme », l'eau de la dissolution des

corps et des concepts, provoquant le grand bouleversement intérieur du personnage, passage initiatique dont il ressortira transformé.

Relié intimement à l'eau, le sang véhicule également les symboles de vie et de mort. Par ses veines que Zénon vient de taillader, le sang s'échappe de son corps en même temps que la vie, et le bruit de sa coulée est ressenti par le mourant comme le ruissellement des fontaines et le jaillissement des sources, le chant de l'eau vive. À travers les trois textes majeurs que nous avons parcourus, le foisonnement des images de l'eau et, plus généralement, de l'élément liquide, a mis en évidence la richesse et la complexité des symboles aquatiques qui se lovent dans l'imaginaire yourcenarien.

Références bibliographiques

- BENOIT MORINIERE, Claude (2005). « Vers une féminisation de l'imaginaire : images liquides dans quelques romans de Marguerite Yourcenar » dans *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?* Clermont-Ferrand : SIEY. 99-108.
- CHEVALLIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont.
- DURAND, Gilbert (1984) [1^e éd. 1969]. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
- YOURCENAR, Marguerite (1968). *L'œuvre au noir*. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1974) [1^e éd. 1958]. *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1977). *Archives du Nord*. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1980). *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Paris : Le Centurion.
- YOURCENAR, Marguerite (1982). *Un Homme obscur* dans *Comme l'Eau qui coule*. Paris : Gallimard.

Maylis de Kerangal : une écriture au cœur de la mer

Bonnet, Dominique

Université de Huelva, domi@uhu.es

Resumen

Maylis de Kerangal nació en Toulon y creció en Le Havre. Esta vida portuaria queda muy presente en su obra y desde Corniche Kennedy hasta À ce stade de la nuit pasando por Réparer les vivants el universo marítimo impregna su escritura y el mar fluye por sus novelas. En nuestro artículo intentaremos demostrar el papel preponderante que desempeña el mar en la creación literaria de Maylis de Kerangal dejándonos llevar por su imaginario marítimo : « Je me dis parfois qu'écrire c'est instaurer un paysage. Les îles, et plus encore les îles désertes, sont pour cela des matériaux de haute volée, leur statut géologique amorçant déjà une écriture, portant un récit. Essaimées sur la mer, les îles surgissent comme des creusets à fictions, ou des aimants dispersés sur l'imaginaire » (À ce stade de la nuit, 2015).

Palabras clave : *Maylis de Kerangal ; islas ; orilla ; fronteras ; paisaje.*

Résumé

Maylis de Kerangal est née à Toulon et a grandi au Havre. Cette vie portuaire reste très présente dans son œuvre et de Corniche Kennedy à À ce stade de la nuit en passant par Réparer les vivants l'univers maritime marque son écriture et la mer traverse ses romans. Dans notre article nous essaierons de montrer le rôle prépondérant que joue la mer dans la création littéraire de Maylis de Kerangal tout en nous laissant porter par sa conception de l'écriture tant imprégnée par l'imaginaire maritime : « Je me dis parfois qu'écrire c'est instaurer un paysage. Les îles, et plus encore les îles désertes, sont pour cela des matériaux de haute volée, leur statut géologique amorçant déjà une écriture, portant un récit. Essaimées sur la mer, les îles surgissent comme des creusets à fictions, ou des aimants dispersés sur l'imaginaire » (À ce stade de la nuit, 2015).

Mots-clés : *Maylis de Kerangal ; îles ; rivage ; frontières ; paysage.*

Abstract

Maylis de Kerangal was born in Toulon and grew up in Le Havre. His life in these harbour towns is very well reflected in novels such as Corniche Kennedy, éparer les vivants, or À ce stade de la nuit, all of them pervaded with powerful sea images. This paper focuses on the key role and meaning of sea imagery in De Kerangal's œuvre : « Je me dis parfois qu'écrire c'est instaurer un paysage. Les îles, et plus encore les îles désertes, sont pour cela des matériaux de haute volée, leur statut géologique amorçant déjà une écriture, portant un récit. Essaimées sur la mer, les îles surgissent comme des creusets à fictions, ou des aimants dispersés sur l'imaginaire » (À ce stade de la nuit, 2015).

Keywords : *Maylis de Kerangal ; islands ; seashore ; borders ; landscape.*

Introduction

Maylis de Kerangal, femme de lettres, éditrice et romancière, est née à Toulon en 1967 puis a grandi au Havre en Haute Normandie. Dans ces deux villes portuaires aux paysages maritimes différents, Maylis de Kerangal s'imprègne du paysage du rivage, motif très présent dans son œuvre. Son père, sur les traces de son grand-père, a été officier de la marine marchande et capitaine au long cours puis finalement pilote au port du Havre. Sa mère, elle, fut professeur d'histoire géographique, profession qui aura aussi une grande importance dans l'écriture et la vision du monde de Maylis de Kerangal. Cette enfance se retrouve en partie dans son premier roman *Je marche sous un ciel de traîne* et plus particulièrement dans l'enfance du personnage du libraire qui est rythmée par l'attente puis par les retrouvailles du père après de longs mois en mer. Pour Maylis de Kerangal, le souvenir est fondamental dans l'écriture puisqu'il agit comme un détonateur : « les souvenirs sont des empreintes que l'écriture réactive »¹. L'écriture est une sorte de voyage qui passe par les sens dans la tradition baudelairienne. Cette expérience physique donne lieu à l'élaboration d'un paysage lié à la mémoire et c'est ainsi que pour Maylis de Kerangal écrire c'est *instaurer à nouveau un paysage* :

Je me dis parfois qu'écrire c'est instaurer un paysage. Les îles, et plus encore les îles désertes, sont pour cela des matériaux de haute volée, leur statut géologique amorçant déjà une écriture, portant un récit. Essaimées sur la mer, les îles surgissent comme des creusets à fictions, ou des aimants dispersés sur l'imaginaire. Elles émergent soudain, formes finies au milieu de l'infini, formes dont on peut saisir les contours et que l'on peut tenir dans un seul geste, comme on tient un caillou dans son poing, comme on cadre une image dans l'objectif de l'appareil, c'est un espace clair qui impose ses contours, créant aussitôt un dedans et un dehors : les îles sont comme des idées [...] On y échoue par le chant des sirènes, à l'issue d'une tempête qui aura éclaté la coque du navire, après s'être évadé d'un bâtiment ennemi [...] on aura nagé pendant des heures, flotté parfois plusieurs jours accroché à une poutre, ou finalement lâché prise, et d'épuisement confié son corps à la vague [...] plus tard on s'y réveille, on y survit, on est comme dans un rêve, parfois on y recrée le monde, le feu et la forge, la chasse et la cueillette, on y repense la politique, le régime de pouvoir et de propriété Kerangal, 2015a : 56-57).

Dans cette notion de paysage sa condition de fille et de petite-fille de marins au long cours l'a accoutumée à la mer mais aussi aux îles et donc au rivage. Son rapport à la mer passe donc par la carte maritime afin d'y situer les îles, d'en calculer leur distance, la mer devenant de la sorte un espace géopolitique². C'est ce rapport à la mer qui nous intéresse et que nous allons tenter de percevoir dans trois livres de Maylis de Kerangal que nous étudierons dans la chronologie de leur écriture : *Corniche Kennedy*, *Réparer les vivants* et pour terminer *À ce stade de la nuit*.

1. La mer comme lisière dans *Corniche Kennedy*

Corniche Kennedy, publié en 2008, est le troisième roman de Maylis de Kerangal. L'auteur nous plonge (au sens réel et littéraire...) au sein d'un groupe d'adolescents qui passe l'été sur une dalle au bord de la mer à Marseille et qui se met en danger en sautant dans la mer, de rochers de plus en plus haut afin d'échapper à la solitude étouffante de leurs appartements, de leurs cités, de leurs maisons, de leur ennui. En plongeant, ils « se précipitent alors dans le ciel, dans la mer, dans toutes les profondeurs possibles, et quand ils sont dans l'air, hurlent ensemble, un même cri, accueillis soudain plus vivants et plus vastes dans un plus vaste monde » (Kerangal, 2015b : 39). Dès le début du livre trois d'entre eux, Eddy, Suzanne et Mario se détachent du reste des jeunes. Tous les trois proviennent de milieux différents : Eddy vit dans une banlieue résidentielle pour classes moyennes et c'est le chef de la bande, Mario encore très jeune est livré à lui-même dans un HLM et Suzanne issue d'un milieu aisé habite une villa sur la corniche. Ils sont unis parce qu'ils bravent l'interdit en sautant et que cette exaltation leur permet d'échapper au monde ne serait-ce qu'un instant. De l'autre côté de la Corniche, dans son bureau de police, Sylvestre Opéra les observe et les surveille entre fascination et horreur. Sauter est hallucinant comme l'affirme Eddy (Kerangal, 2015b : 39) mais par un décret du Maire de la ville ces plongeurs deviennent interdits de par le danger qu'ils représentent. Sylvestre Opéra, incarnation de l'autorité doit alors tenter de stopper ces défis en arrêtant tous ces jeunes malgré d'autres affaires beaucoup plus graves qui

¹ Interview de Maylis de Kerangal, *La Grande Librairie*, <https://www.youtube.com/watch?v=3HPsexWCPJM>, écouté le 3 mars 2016.

² *Idem*.

l'occupent: trafic de drogues, prostitution, mafia, meurtre... Dans ce climat de pression politique c'est une véritable lutte qui s'engage entre la bande de la Plate et la police.

Dans *Corniche Kennedy* la mer qui sépare la *plate* (roche plate et lisse sur laquelle se retrouvent les jeunes) du reste du monde constitue le lien qui mène au récit, au double récit de ces deux mondes :

Ils se donnent rendez-vous au sortir du virage, après Malmousque, quand la corniche réapparaît au-dessus du littoral, voie rapide frayée entre terre et mer, lisière d'asphalte. Longue et mince, elle épouse la côte tout autant qu'elle contient la ville, en ceinture les excès, congestionnée aux heures de pointe, fluide la nuit – et lumineuse alors, son tracé fluorescent sinue dans les focales des satellites placés en orbite dans la stratosphère. Elle joue comme un seuil magnétique à la marge du continent, zone de contact et non frontière, puisqu'on la sait poreuse, percée de passages et d'escaliers qui montent vers les vieux quartiers, ou descendent sur les rochers. L'observant, on pense à un front déployé que la vie affecte de tous côtés, une ligne de fuite, planétaire, sans extrémités : on y est toujours au milieu de quelque chose, en plein dedans. C'est là que ça se passe et c'est là que nous somme (Kerangal, 2015b : 9).

La mer c'est aussi le lien entre Tania et ce monde, cette prostituée migrante échouée sur la Corniche Kennedy qui se chauffe enfin doucement au soleil, après être arrivée par cette mer qui s'étend maintenant sous ses yeux, elle qui, presque miraculeusement, est *vivante vivante* :

[...] elle (Tania) s'était retrouvée un dimanche d'avril sur la corniche Kennedy, assise sur le parapet de béton, paupières closes chauffées doucement sous le soleil tendre, la mer bruissant au-devant d'elle, échouée mais vivante, échouée mais vivante, vivante vivante vivante, un moment de grâce qui n'a pas duré (Kerangal, 2015b : 76)

L'adjectif *vivante* répété tel le mouvement des vagues, tel le ressac, exalte le lieu évoqué par Tania tout en renforçant la symbiose entre paysage et personnage.

Comme nous l'explique Judith Josse-Laffon (2015 : 199) le roman se construit dans une tension entre deux lieux : le commissariat, espace clos s'oppose à la Corniche, espace ouvert vers l'extérieur. L'espace clos est l'univers des adultes mais c'est aussi le territoire de la ville, le paysage urbain. La Corniche, en revanche, constitue l'espace ouvert, solaire, minéral occupée par la jeunesse :

Il a parlé dans un souffle, depuis quelques secondes, la fille resplendit sous le soleil horizontal, ciblée en pleine tête comme le naos au fond du temple, et sa peau s'est dorée d'un coup, peau d'héritière, lisse et douce, irisée d'ambre solaire, pieds bronzés, ongles nacrés, un paréo tahitien, trois glaçons dans un verre à orangeade [...] Eddy trouve qu'il n'y a rien de plus passionnant à cette minute que cette peau de fille, là, toute concrète, membrane qui palpète, absorbe et transmet, tissu qui capte et décongestionne, rien de plus troublant que cette peau (Kerangal, 2015b : 37)

L'espace clos de Sylvestre Opéra s'oppose alors à celui de la fiction en mouvement qui évolue au rythme du mouvement de la jeunesse. La Corniche reste ainsi la frontière entre ces deux mondes et elle constitue le point de départ de l'inspiration de Kerangal, la lisière, la côte, le lieu de rencontre entre terre et mer. Elle ouvre et ferme le livre et s'offre à nous comme l'espace de renaissance de l'ensemble des personnages :

Ils longent calmement l'aplomb de la gorge et suivent la ligne de crête jusqu'à la mer la plus claire [...] Ils sont face à l'abîme, des herbes ont poussé sur l'arête de la falaise, ultime rempart végétal avant le puits cobalt du ciel [...] Eddy dénoue sa ceinture et détache le paquet, soupèse, bras tendu. Ensemble, ils posent les yeux sur l'entaille blanche comme s'ils touchaient une boîte magique, puis le garçon élève le paquet dans le soleil pour faire reluire le plastique [...] Le colis miroite comme une source (Kerangal, 2015b : 149)

2. La puissance organique et créatrice de la vague dans *Réparer les vivants*

Réparer les vivants, publié en 2014, emprunte son titre à Anton Tchekov qui fut, comme le souligne Maylis de Kerangal au cours d'une interview³, médecin, malade (emporté par la tuberculose), et bien sûr écrivain. Dans la pièce *Platonov*, un des personnages affirme qu'il ne reste plus qu'à « enterrer les morts et réparer les vivants ». C'est cette phrase, qu'à son tour un des personnages de Maylis de Kerangal accroche sur sa porte. Il s'agit de l'infirmier Thomas Réminge, coordonnateur de greffe, dont le rôle est de proposer aux parents des victimes le don d'organe puis d'initier et d'accompagner tout le processus chirurgical, jusqu'à la toilette mortuaire. Il représente en quelque sorte l'intermédiaire entre la mort et la vie nouvelle. *Réparer les vivants* est le récit d'une greffe qui se joue en l'espace de vingt-quatre heures. Après un accident qui plonge Simon Limbres dans un coma irréversible, son cœur va devenir celui de Claire Méjan.

Dans *Réparer les vivants*, la mer est présente sous la forme d'une vague, la vague qui indirectement causera la perte du très jeune Simon Limbres⁴ mais qui de façon paradoxale aussi le maintiendra dans le monde de la vie de façon presque éternelle.

La vague, motif très fort, incarne la force organique. Elle ouvre et ferme l'idée du cycle éternel tout en représentant un espace incessant, porteuse du flux d'énergie. Dans une interview Maylis de Kerangal affirme avoir écrit *Réparer les vivants* en continu tout comme le surf suit le mouvement de la vague⁵, la scène inaugurale donnant tout son sens au récit en amorçant cette écriture du déferlement :

C'est l'heure. Amorce du jour où l'informe prend forme : les éléments s'organisent, le ciel se sépare de la mer, l'horizon se discerne [...] ils entrent dans l'eau. Ne hurlent pas en y plongeant leurs corps, moulé de cette membrane flexible qui conserve la chaleur des chairs et l'explosivité des élans, n'émettent pas un cri, mais traversent en grimaçant la muraille de cailloux qui roulent, et la mer se creusant vite, puisqu'à cinq ou six mètres du bord ils n'ont déjà plus pied, ils basculent en avant, s'allongent à plat ventre sur leur planche, leurs bras entaillant le flot avec force, ils franchissent la zone de ressac et progressent vers le large [...] À deux cents mètres du rivage, la mer n'est plus qu'une tension ondulatoire, elle se creuse et se bombe, soulevée comme un drap lancé sur un sommier. Simon Limbres se fond dans son mouvement [...] L'eau est sombre, marbrée, veineuse, la couleur de l'étain (Kerangal, 2014 : 20)

Cette scène initiale est celle où Simon Limbres se lève à l'aube pour aller surfer avec ses amis. En sortant de l'eau, épuisés ils auront un accident sur la route du retour. Cette scène initiale telle une vague se déferle au début du roman et ne se refermera qu'à la fin lorsque le cœur de Simon Limbres rebattra dans un autre corps : « Alors, le cœur se contracte, un tressaillement puis ce sont des secousses quasi imperceptibles [...] et l'organe peu à peu commence à pomper le sang dans le corps » (Kerangal, 2014 : 298). Ainsi « Au-delà de l'accident lui-même, c'est donc la description première de la mer et la métaphore filée du surf comme sensation primitive et communion avec la nature, qui importe »⁶.

Malgré l'état de mort cérébrale de Simon Limbres après son accident de circulation, le récit de Maylis de Kerangal bouillonne de vie. Simon Limbres restera même après sa mort du côté de cette vie, la force de la vague continuant de le porter au sein de cet univers de jeunesse et de beauté :

Le corps de Simon Limbres apparaît dans la lumière, plus nu que nu soudain [...] Thomas lave le corps, ses mouvements sont calmes et déliés [...] il reconstruit la singularité de Simon Limbres. Il fait surgir le jeune homme de

³ Interview de Maylis de Kerangal sur <https://www.youtube.com/watch?v=4uLu6Cx97GM>, Sauramps Librairies, écouté le 3 mars 2016.

⁴ Maylis de Kerangal explique le nom de Simon Limbre par un mélange entre les Limbes du Moyen Âge où les enfants partaient avant d'être baptisé et le R de l'ombre, de la mort, de l'obscurité de la mer dans la nuit, de la mort froide dans la nuit (Interview de Maylis de Kerangal sur <https://www.youtube.com/watch?v=4uLu6Cx97GM>, Sauramps Librairies, écouté le 3 mars 2016).

⁵ Interview de Maylis de Kerangal sur <https://www.youtube.com/watch?v=4uLu6Cx97GM>, Sauramps Librairies, écouté le 3 mars 2016.

⁶ <https://lesecrivains.com/2014/03/19/repairer-les-vivants-maylis-de-kerangal>, consulté le 3 mars 2016.

la dune un surf sous le bras, il le fait courir au-devant du rivage avec d'autres que lui [...] il le propulse dans un espace post mortem que la mort n'atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l'écriture (Kerangal, 2014 : 288).

La narration maintient un équilibre permanent, celui du surfer sur la vague, entre science et philosophie. La donation d'organes passe au second plan et le récit va fouiller dans la mémoire du cœur, dans celle des sensations et des perceptions perçues par Simon Limbres lorsque « l'espace l'envahit, l'écrase tout autant qu'il le libère, sature ses fibres musculaires, ses bronches, oxygène son sang ; la vague se déplie dans une temporalité trouble, lente ou rapide on ne sait pas, elle suspend chaque seconde une à une jusqu'à finir pulvérisée » (Kerangal, 2014 : 23).

3. À ce stade de la nuit ou le ressac engagé de Maylis de Kerangal

Ce motif de la vague nous le retrouvons dans le dernier récit de Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, sous la forme d'une onde, onde de choc qui provoque le déplacement des idées qui font que les digressions forment le récit⁷. C'est à partir du nom de Lampedusa que se cristallise le récit provoqué par la méditation de Kerangal. Ce nom propre en convoque d'autres porteurs de références culturelles autour de la mer. Dans une interview Maylis de Kerangal fait allusion au ressac de la mer pour définir ces associations d'idées progressives⁸ tel le mouvement des vagues sur le rivage.

Dans cette même interview elle évoque la première image qui lui vient à l'esprit en écoutant le nom du lieu de la tragédie du naufrage à Lampedusa : c'est le visage de Burt Lancaster dans *Le Guépard*. Pour elle se tisse alors l'histoire d'un double naufrage en parallèle dans son esprit, celui des migrants mais aussi celui d'une société qui s'engloutit :

Giuseppe Tomasi di Lampedusa est l'auteur d'un seul roman, *Le Guépard*, publié à titre posthume, en 1958 – ce livre devenu ce film mythique. Ce que l'on peut savoir de lui tient à la description ample et précise qu'il donne de l'aristocratie sicilienne à travers celle de la famille du prince Salina [...] Autobiographie d'une famille, ce roman saisit le « moment » d'un homme et des siens, tisse ensemble livre politique, fresque sociale et méditation sur le temps. Il est porté par le regard du prince Salina [...] Je tremble de plaisir et frotte mes paumes l'une contre l'autre quand je me souviens que Salina est aussi un toponyme, désigne aussi une île de la Méditerranée, celle-ci n pas située au sud de la Sicile comme Lampedusa, mais au nord, dans un autre archipel, celui des îles éoliennes : deux noms pour deux îles. D'un nom à l'autre, la migration se poursuit (Kerangal, 2015a : 31-33).

Dans son ressac personnel, elle repense aussi au film *The swimmer* dans lequel de nouveau Burt Lancaster qui incarne cette fois Ned Merrill, essaie de survivre dans une société superficielle et surfaite :

Tentative de fuite pour se libérer d'un monde et se réinventer, ou tentative pour rentrer chez soi et retourner à la vie d'avant, désir purificateur de renaître, neuf et vierge, afin de repartir de zéro : l'homme nage jusqu'à épuisement de son projet fou. Burt Lancaster l'incarne en migrant abîmé dans une trajectoire de plus en plus douloureuse, un parcours où son corps fatigue, souffre et se détériore à mesure que croît la sensation d'être étranger dans un monde qui l'entoure, et doutant de sa réalité. Peu à peu, le prince Salina et Ned Merrill m'apparaissent comme deux versions d'une même humanité, le recto et le verso d'un même homme [...] le prince et le migrant (Kerangal, 2015a : 16-17).

Par ce flux d'idées à partir de ce dramatique naufrage face à l'île de Lampedusa Maylis de Kerangal nous embarque dans une sinuosité d'images disséminées dans l'espace méditerranéen. Tout comme dans le film de Visconti, Maylis de Kerangal ressent la très grande violence de la fin d'un règne : « J'ai réalisé que Visconti avait filmé le bal du *Guépard* exactement comme un naufrage » (Kerangal, 2015a : 27). Elle affirme que cette histoire très méditerranéenne est

⁷ <http://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible>, consultée le 3 mars 2016.

⁸ *Idem*.

l'éternelle histoire des migrations. La Méditerranée comme creuset de toutes les migrations celle de l'Énéide de Virgile mais aussi celle du voyage d'Ulysse est l'histoire de passage, du transit d'un bord à l'autre. C'est bien sûr l'histoire d'une fuite mais aussi celle de l'hospitalité⁹. Ce récit que compose Maylis de Kerangal s'inscrit dans le cadre d'une commande par la fondation FACIM (Fondation pour l'action culturelle internationale en montagne) pour une collection intitulée *Paysages écrits*. Cette commande qui dans un premier temps pourrait paraître contraignante devient au contraire une façon d'inscrire des noms dans les paysages. À sa façon Maylis de Kerangal signe ici un récit engagé qui met le doigt sur un monde qui sombre, sur la tragique fermeture des frontières maritimes :

J'ai su que Lampedusa était le nom d'une île il y a une vingtaine d'années, lors des premières arrivées des migrants dans son port et des premiers naufrages dans la zone. À l'époque, ce nom était pour moi celui de Burt Lancaster, celui d'un prince, celui d'un monde qui sombre, celui d'un écrivain, celui du mois d'août, celui d'un enfant. Il feuilletait en désordre différentes couches de sens, activait des imaginaires disparates, instaurait des scènes discontinues, des écritures qui toutes tremblaient dans l'épaisseur de son spectre. Étrangement le toponyme insulaire n'avait encore jamais recouvert le nom de fiction qui avait fini par sédimenter en moi –ce nom de légende, ce nom de cinéma–, mais ce matin, matin du 3 octobre 2013, il s'est retourné comme un gant, Lampedusa concentrant en lui seul la honte et la révolte, le chagrin, désignant désormais un état du monde, un tout autre récit (Kerangal, 2015a : 73).

Conclusion

De la *plate de Corniche Kennedy* au naufrage des migrants de l'île de Lampedusa, Maylis de Kerangal nous porte sur sa vague, mais aussi sur celle du jeune surfer de *Réparer les vivants*, Simon Limbres, et nous fait toucher les lisières des mondes maritimes qui nous entourent. Sous la plume de Maylis de Kerangal ces rivages délimitent et définissent nos sociétés mais aussi nos sentiments. Cette écriture de la mer qui inonde la narration de Maylis de Kerangal nous maintient en équilibre et nous fait flotter entre deux univers, entre intérieur et extérieur, nous ouvrant l'espace vital et solaire de la vie, de la jeunesse, de la liberté : « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels. Et une envie d'espaces. Tant qu'il n'y a pas les espaces, il n'y a pas de livre possible »¹⁰. Une poétique de l'espace maritime dont Maylis de Kerangal fait usage pour explorer le réel...

Références bibliographiques

- FOLIOT, Michelle (2014). *Tisseurs de mots : ateliers d'écriture en Auvergne et ailleurs*. <<http://www.tisseursdemots.org/spip.php?article543>> [Consulté le 3 mars 2016] [personnelle].
- FRANCE CULTURE. *Un autre jour est possible* (12 novembre 2015), <<http://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible>> [Consultée le 3 mars 2016] [institutionnelle].
- JOSSE-LAFON, Judith (2015). « Dossier » dans *Corniche Kennedy*, Paris : Folioplus classique, 153-235.
- KERANGAL, Maylis (2014). *Réparer les vivants*. Paris : Folio.
- KERANGAL, Maylis (2015a). *À ce stade de la nuit*. Paris : Verticales.
- KERANGAL, Maylis (2015b). *Corniche Kennedy*. Paris : Folioplus classiques.
- Les Écrits Vains*. <<https://lesecrivains.com/2014/03/19/reparder-les-vivants-maylis-de-kerangal/>> [Consultée le 3 mars 2016] [personnelle].

⁹ *Idem*.

¹⁰ Interview de Maylis de Kerangal, <http://www.tisseursdemots.org/spip.php?article543>, consulté le 3 mars 2016.

Agua, memoria e identidad en *Le voyage des âmes* (1997) de Mounsi

Cases-Muñoz, David

Universitat de València, dacamu@alumni.uv.es

Resumen

El escritor francés Mohand Mounsi retoma la escritura autobiográfica en su tercera novela publicada, Le voyage des âmes, para narrarnos el periplo personal de ese niño de siete años desde su Kabila natal a la bidonville de Nanterre. En este viaje al interior de los recuerdos y de la reconstrucción de la memoria y de la identidad intercultural, el agua jugará un papel preponderante, especialmente en los rituales propios de la cultura beréber. Destaca en especial toda la transmisión efectuada por la abuela Zina, esa maga que lo ha iniciado e instruido en el respeto de la naturaleza a través de la narración de cuentos y leyendas autóctonas donde el simbolismo del agua es muy marcado. Se trata de una escritura donde se rememoran rituales en los que el agua es un elemento central, o bien comunitarios, como para proteger a los difuntos en su paso entre la vida y la muerte, o bien colectivos, especialmente entre mujeres, en momentos importantes de transición entre dos mundo (como durante el parto). Esos ejemplos demuestran la clara presencia simbólica del agua en los procedimientos o mecanismos que utiliza el autor para reconstruir la memoria de sus orígenes.

Palabras clave: Mohand Mounsi; Le voyage des âmes; agua; identidad; memoria.

Résumé

Le romancier et chanteur français Mohand Mounsi revient à l'écriture autobiographique dans sa troisième ouvre publiée, Le voyage des âmes, afin de nous raconter le périple personnel de cet enfant de sept ans de sa Kabylie natale au bidonville de Nanterre. Dans ce voyage à l'intérieur des souvenirs, de la reconstruction de la mémoire et de l'identité interculturelle, l'eau aura un rôle fondamental, notamment dans les rites de la culture berbère. En ce sens, il faudrait mettre en évidence toute la transmission effectuée par la grand-mère Zina cette magicienne qui l'a initié et instruit dans le respect de la nature par le biais de la narration d'histoires et de légendes autochtones où le symbolisme de l'eau est très marqué. En effet, il s'agit d'une écriture qui évoque des rituels où l'eau constitue un élément primordial, qu'ils soient communautaires, comme ceux visant la protection des défunt dans leur passage de la vie à la mort, ou collectifs, spécialement entre femmes, lors d'important moments de transition entre deux mondes (comme durant l'accouchement). Ces exemples démontrent la valeur symbolique évidente de l'eau dans les procédés et les mécanismes utilisés par l'auteur en vue de reconstruire la mémoire des origines.

Mots-clés: Mohand Mounsi; Le voyage des âmes; eau; identité; mémoire.

Abstract

The French singer and novelist Mohand Mounsi goes back to an autobiographic style of writing in his third novel, Le voyage des âmes, and tells us about his personal journey as a seven-year-old child from his home town in Kabylia to the Parisian suburb of Nanterre. In this journey, an insight into his cultural identity which is full of personal memories, water plays a very important role, primarily in the rituals of the Berber culture. His grandma Zina, a significant figure in his life, was a kind of magician who taught him to respect nature through the native stories and legends she told where the symbolism of water as well as other rituals involving water held a significant importance. These ceremonies can be communal, for instance to protect the deceased in their path from life to death, or collective, particularly among women in crucial moments of transition between two worlds - giving birth. These are clear examples of the symbolic presence of water used by the author to rebuild the memory of his origins.

Keywords: Mohand Mounsi; Le voyage des âmes; water; identity; memory.

Introducción

En este artículo pretendemos analizar la obra de Mohand Mounsi, *Le voyage des âmes* (1997). Nos centraremos en el papel del agua en los rituales que aparecen en la novela pero también en la función que puede tener este elemento en aspectos tan destacables en el autor como la memoria, la identidad y los orígenes, además también analizaremos otros elementos naturales relacionados con el agua como la lluvia, el sol, la luna, etc. Para ello hemos dividido el trabajo en tres partes: en la primera, abordaremos el contexto sociopolítico y daremos una visión general de la situación de la literatura de migraciones. Posteriormente, haremos una breve presentación de la escritura del autor para pasar a analizar la presencia y la función del agua en la novela. Finalmente, sacaremos unas conclusiones de conjunto sobre lo expuesto.

1. Contexto sociopolítico y cultural

Como expone Mohamed Ridha Bouguerra en su obra *Histoire de la littérature du Maghreb, littérature francophone*, la literatura magrebí, nace con la emancipación de los territorios africanos de Francia como Argelia, Marruecos y Túnez. Esta liberación del colonialismo emerge como rebelión intelectual y cultural ante el país galo. A raíz de estos acontecimientos surgen autores que quieren expresar su malestar, su visión y los motivos de esta revuelta a través de sus escritos como Driss Chraïbi (1926-2007) con su obra *Le Passé simple* (1954) o *Succession ouverte* (1962) donde los protagonistas rompen con las reglas y con lo establecido. En ellas también podemos encontrar los conflictos entre las diferentes generaciones con profundas reflexiones respecto al imperialismo y a la independencia del “poder colonial”. Así pues, en esta literatura de liberalización del colonialismo, encontramos un evidente descontento ya que tanto el autor como los personajes no encuentran su sitio en la sociedad. Esta primera generación de autores del “malestar colonial” serán los antecesores de la llamada *littérature beur*.

En la década de los 70 del siglo XX, encontramos a una generación de escritores, como Mohand Mounsi o Tassadit Imache, que vienen de la euforia de la independencia colonial. Sin embargo, a diferencia de lo que podríamos esperar, lejos de plasmarse en sus obras una sensación de alegría u optimismo, se vislumbra todo lo contrario: un profundo descontento unido a un sentimiento de angustia y malestar. Esta desilusión aparece por la simple razón de que los valores culturales y sociales, que con tanto fervor defendía teóricamente Francia, tanto en sus territorios coloniales como en su propia casa, van decayendo pues toda una serie de ideales como la igualdad republicana no se cumplen. En este sentido, los inmigrantes, que van de las antiguas colonias a Francia, sufren un trato diferente en todos los aspectos de la vida social, política y cultural, especialmente dramáticos en el momento de buscar un empleo. Mohand Mounsi se hace eco de esta problemática y en obras como *Territoire d'outre-ville* (1995) muestra esta decepción mezclada con grandes dosis de amargura. Se trata de obras con clara intención política que se ofrecen como arma contra la violación de los derechos más elementales, la falta de referentes y la pérdida de valores socioculturales.

Pero no será hasta los años 80, gracias a los movimientos sociales propiciados por los propios inmigrantes, cuando veamos un verdadero despegue de este nuevo espacio literario. En este campo de la reivindicación activa, encontramos *SOS Racisme*, un movimiento social que se convertirá en asociación y que nace por el malestar de los inmigrantes de origen africano de los antiguos territorios coloniales respecto a Francia. *SOS Racisme* surge pues con un grupo de jóvenes que se movilizan por la puesta en marcha efectiva de los ideales republicanos de la sociedad francesa (*liberté, égalité, fraternité*) así como por la justicia ante los actos sociales de segregación y discriminación. Como vemos en su página web, poco a poco este movimiento irá evolucionando y pasará a ser una asociación bien articulada que lucha contra el racismo. Esto no sucederá hasta el año 1984 de la mano de su presidente, Harlem Désir. Además de *SOS Racisme*, encontramos otro colectivo de gran importancia mediática: *La marche pour l'égalité et contre le racisme*, conocida como *La marche des beurs*. El 15 de octubre de 1983, un grupo de jóvenes se concentran en Marsella en contra de los crímenes segregacionistas, reclamando justicia y luchando por los derechos sociales de los inmigrantes. Supone un comienzo fundamental en las reivindicaciones de estos colectivos que se extenderán a todo el país.

Así pues, como señala Jan Goes (2003:3) podemos distinguir cuatro generaciones que abarcan esta literatura de migraciones. Por un lado, antes de 1950, estarían los *pionniers*, que escribían bajo la colonización. Entre ellos destaca Chokri Khodja (con el seudónimo de Hassen Khodja Haldane) o Tahar Essafi. Luego encontraríamos a los *ainés*, que son aquellos escritores que han conocido y escrito en el contexto de las luchas por la emancipación y la independencia. Dentro

de este grupo destacaría el novelista marroquí Driss Chraïbi. A continuación se situarían los *grands frères et sœurs*, que han vivido la independencia y la época postcolonial, y que están más vinculados con Francia por haber residido allí de forma temporal o definitiva. Empezarían a escribir a partir de los años 1970. En este grupo se situarían los autores sobre los que trabajamos de manera especial como son Mohand Mounsi o Tassadit Imache. Finalmente encontraríamos la *nouvelle génération*, compuesta por autores ya nacidos en Francia, calificados como *beurs* y donde podríamos situar a Faïza Guène, la otra autora sobre la que investigamos.

Como hemos podido ver, la literatura de migraciones se nutre y evoluciona gracias a los movimientos sociales que van surgiendo para se enfrentan con las opresiones raciales y sociales. Los autores, dependiendo de la época, reclaman y combaten abusos diferentes pero siempre con una misma base. Autores como Mohand Mounsi, Tassadit Imache o Driss Chraïbi luchan contra las injusticias étnicas y reivindican con sus novelas los derechos que les son denegados.

2. Presencia y función del agua en Mohand Mounsi

Nos centraremos a continuación en Mohand Mounsi, escritor y cantante nacido en Argelia, concretamente en la región de Cabilia, en 1951, y de nacionalidad francesa. Es autor de novelas como: *La noche des fous* (1990), *La cendre des villes* (1993), *Territoire d'outre-ville* (1995), *Le voyage des âmes* (1997) o *Les jours infinis* (2000). En su faceta como músico destacamos la publicación de su álbum *L'aventure Motors*, publicado el 27 de septiembre de 2010 un homenaje a Francis Dreyfus. De muy pequeño emigra con sus padres a Francia, a Nanterre, en busca de una vida mejor y crece en la periferia, desde temprana edad empieza a tener problemas con la justicia pero a su vez se enamora de la escritura y de la poesía cuando descubre a François Villon en las clases de literatura de la escuela lo que le apartará de las calles y de los conflictos con la justicia para acercarlo al arte como la música, la poesía, la literatura y la escritura.

En *Le voyage des âmes* el narrador nos relata en primera persona la vida, la partida y el retorno a la tierra natal de un joven argelino, que el lector tiende a identificar fácilmente con el propio Mohand Mounsi, aunque no se especifica claramente el nombre de este personaje y existen divergencias vivenciales entre autor y narrador. Vive en un pueblo pequeño de Cabilia, en una sociedad muy ligada a sus tradiciones. Huérfano de madre, que muere durante el parto, decide irse a Francia y buscar en Nanterre, donde ha emigrado su padre, una mejor vida y educación lejos de su abuela Zina, quien le ha enseñado todo sobre las costumbres y ritos de su cultura beréber, pero también lejos de su amor de infancia, Leïla.

La cultura beréber está muy presente en las novelas de Mohand Mounsi con el fin de marcar el origen y su identidad como inmigrante. En ellas la memoria y la identidad constituyen dos temas recurrentes y el agua es un hilo conductor que une ambos elementos. En su novela *Le voyage des âmes* podemos identificar varios ejemplos de cada uno de estos aspectos. El autor parte de la infancia del personaje principal recordando tanto sus orígenes como la sabiduría popular y ancestral encarnada por su abuela Zina donde el agua tendrá un rol preponderante pero también tendrá presentes a diferentes personajes femeninos importantes en su vida como su madre, aunque no la llegó a conocer, o su amor de infancia Leïla quienes también intervendrán de forma directa o indirecta en los rituales donde el agua es el centro de atención.

Primeramente nos centraremos en la función del agua en los rituales ligados a las tradiciones transmitidas por la abuela Zina a través de todo un proceso iniciático, en el que participarán ella misma y el personaje principal e incluso alguna vez la misma madre del joven. En estos actos, el agua está muy presente y tiene un alto simbolismo. Estas ceremonias sirven igualmente para establecer y consolidar vínculos permanentes con la casa familiar y la memoria de los orígenes, especialmente emotivos en el caso del protagonista, ya que su madre murió durante su alumbramiento. «Avant de me laisser sortir de la maison, elle m'avait fait poser sur le seuil mon pied nu qu'elle avait baigné d'un peu d'eau. "Afin que ton pied se souvienne de ce seuil et t'y ramène", avait-elle dit» (Mounsi, 1997: 13).

En este fragmento podemos ver de qué manera se establece una relación de estrecha intimidad entre la abuela Zina y el narrador. Este lazo se acentúa por el ritual de lavar los pies descalzos antes de abandonar el hogar. Este recurso sirve igualmente para anticipar al lector acontecimientos que ocurrirán después y que tendrán gran transcendencia en el devenir de los personajes. Esta escena y esta ceremonia también se pueden vincular claramente con la memoria, ya que el polvo de los pies nos recuerda a la tierra natal del personaje principal pero será la casa y en concreto el personaje de Zina quien haga referencia a la memoria pues una vez en Francia el personaje principal a través del agua tendrá presente estos

aspectos que le transportarán a sus orígenes. En efecto, son los pies y, de manera simbólica, el polvo que se limpia con el agua, lo que dejará atrás el narrador cuando emigre, es decir su tierra, pero serán los pies lavados de manera ritual los que guardarán el recuerdo de los orígenes. Por lo que el polvo será el hilo conductor de la memoria que desata el ritual gracias a la presencia del agua así como por la presencia del personaje de la abuela Zina, quien lo inicia en este tipo de ceremonias.

El agua sirve igualmente para establecer fuertes vínculos entre el narrador y su madre, o más bien la memoria de esta pero también con su abuela, Zina. Como se puede observar, las figuras femeninas como Zina o Leïla siempre están presentes en las ceremonias ligadas al agua porque serán los personajes encargados de llevar al personaje principal a su tierra natal una vez emigre es decir, que el recuerdo de estos personajes desencadenado por el agua hará que el joven tenga presente en su memoria sus propios orígenes y todo lo que esto conlleva. Mohand Mounsi presenta a los personajes femeninos como una especie de guardianas o protectoras de este elemento, ya que cada vez que aparece el agua de manera ritual encontramos a una mujer. Además, las liturgias con el agua entre mujeres se presentan como ceremonias sagradas en las que la corporeidad siempre está presente y que de alguna manera siempre se vinculan con la memoria o los orígenes del narrador.

Quand le soleil montait au plus haut du ciel, et que les murs de la maison chauffaient comme les parois d'un four, Grand-Mère Zina rafraîchissait le corps de ma mère avec une serviette imprégnée d'eau. Chaque matin, elle allait au puits et tout au long du jour elle s'employait à laver le ventre de la jeune femme. Elle disait que l'enfant qui allait naître ne devait pas manquer d'eau, car il vivait déjà, qu'il entendait le bruit de l'eau couler sur la peau de sa mère, qu'il en sentait la fraîcheur, comme une pluie (Mounsi, 1997: 20).

Lo primero que nos llaman la atención de este fragmento es el empleo de antónimos como *chauffaient-rafraîchissait* que simboliza la naturaleza, ya que estas palabras están acompañadas por elementos naturales como el sol y el agua, elementos que rápidamente se ponen en la relación con el personaje de Zina, quien encarna la naturaleza y los rituales que se derivan de la misma. Por otra parte, podemos asociar el sol y el agua como fuentes principales que intervienen en el proceso del embarazo, del parto y en definitiva de la vida por lo que encontramos un vínculo entre estos elementos naturales, que simbolizan la naturaleza, encarnada por Zina, y el personaje de la madre. Como vemos, el agua es un elemento esencial en el universo femenino y en la transmisión familiar que se hace a través de las mujeres (abuela-madre-hijo). Sirve para marcar un vínculo inquebrantable que empieza antes del nacimiento y acaba después de la muerte. También son las mujeres las que van a buscarla al pozo, por lo que se establece una asociación entre los rituales íntimos y los elementos naturales como la lluvia. Así mismo, el agua en estos casos formará un enlace entre los lazos familiares, el agua y la mujer –la madre o la abuela– como elementos naturales que se asocian al personaje principal. Por otra parte, observamos un escenario idealizado por la memoria que acompaña a la ceremonia de lavar el cuerpo, y particularmente el vientre, de la embarazada. Este ritual se prolonga e intensifica en el momento del alumbramiento del niño, con la presencia del agua que discurre con su suave sonido. La descripción es especialmente poética y muestra a las dos mujeres en un acto de fusión corpórea y espiritual en el que la abuela se convierte en comadrona de su propia hija: abuela sabia, abuela maga, abuela tierra. Con lo que de nuevo, el lector vuelve a encontrar el agua y la mujer en un ritual natural que sella de alguna manera el vínculo afectivo-familiar entre la hija, la abuela y el nieto no nato. Por otra parte, encontramos otros elementos naturales, además del agua o la lluvia, que están presentes como la luna, que simbolizará la unión femenina entre la abuela y la madre pero al mismo tiempo vinculará al nieto con su abuela. De esta forma la luna actuará como agente poético que de alguna manera simbolizará el comienzo de la iniciación en las liturgias del nieto que acaba de nacer.

Les mains fortes de ma grand-mère m'ont mis au monde. Le ventre énorme de ma mère surgissait, pareil à une lune et Grand-Mère tordait la serviette au-dessus de sa peau. L'eau coulait en faisant son bruit doux, et Grand-Mère parlait à sa fille en caressant son ventre, ses seins, son visage renversé aux yeux fermés, elle essuyait la sueur qui coulait sur son front, dans son dos, et collait ses cheveux à ses joues. (Mounsi, 1997: 24).

Podemos concluir que el agua, e incluso el sol, durante el proceso de embarazo y alumbramiento no solo simboliza los lazos indestructibles que existen desde un primer momento entre madre e hijo sino que es sinónimo de vida en un sentido

más amplio. De este modo el preciado líquido que emana de la tierra a través de los pozos forma parte de la vida de la comunidad y sirve para dar un sentido trascendente al momento del parto creando unos fuertes vínculos tanto en el entorno familiar como con la naturaleza. Además, la luna actuará como el agua es decir, que tendrá un rol que vincula a la familia con las tradiciones culturales y por ende con la naturaleza. Otro aspecto especialmente interesante es la corporeidad, presente en los rituales con el agua entre las mujeres, aquí en concreto en las caricias que la abuela Zina hace en el vientre, los senos y el rostro de su hija. Vemos claramente la importancia del matriarcado en la sociedad beréber y de qué manera se perfila la especial relación entre la abuela facilitadora de vida y el niño, un nexo afectivo que se intensifica tras la desaparición de la madre.

El agua será también un elemento esencial en las ceremonias relacionadas con las creencias populares ya sean de carácter mágico o religioso. En este sentido la abuela también será el pilar fundamental para la transmisión de las mismas al niño pasando la cultura beréber a la siguiente generación.

Grand-Mère Zina, alors, me montrait comment on pouvait résister à l'œil, avec les signes secrets que je devais répéter, en mettant la main devant son visage et en écrivant sur son front le nom de Dieu avec l'eau mêlée de cendres. Et elle m'apprenait comment effrayer les sorcières, en soufflant dans sa main ouverte un peu de sable. Elle me disait aussi le conte de cette sorcière, la noire, la cruelle, déguisée en esclave, qui mangeait le cœur des enfants pour rester immortelle. (Mounsi, 1997: 33).

En este fragmento podemos apreciar que el agua interviene como agente protector ante elementos malignos como las brujas, o las energías negativas que se transmiten a través de los ojos. Esa mezcla de agua y ceniza se convertirá en un elemento mágico que forma parte de una liturgia que invoca el nombre de Dios y ahuyenta a los malos espíritus convirtiendo así al agua en un elemento sagrado que junto a las cenizas lo podemos asociar a la memoria por su aspecto cultural. Podemos advertir que el personaje de Zina, en este fragmento, adquiere un rol más religioso y solemne al mismo tiempo que degenera en una especie de sacerdotisa que enseña al joven los procedimientos y los secretos religiosos de su cultura beréber, que este debe repetir para aprender bien cómo protegerse de estos entes maliciosos.

Querriamos insistir a continuación en la importancia que tiene el agua en la novela como elemento que preserva la memoria y marca la identidad del narrador en su periplo hacia una vida mejor lejos de la tierra natal. Todos las dudas existenciales sobre el sentido de la vida, los orígenes, las huellas del pasado, la proyección hacia el futuro e incluso las preguntas y las inseguridades que brotan en cuanto a su identidad como migrante, están marcados por el elemento acuático, ya que la presencia del agua en cualquiera de sus estados como el mar o la lluvia hará que personaje principal reflexione sobre su existencia.

Où allions-nous? C'est cela que j'aurais voulu demander à mon oncle. Mes pensées se heurtaient suivant le rythme des vagues. Je croyais que je n'étais plus le même, que plus jamais je ne serais le même. Déjà la mer me séparait de ma grand-mère, de Khalti Fathia, d'Azzedine, de tout ce que j'avais été. Je voudrais être capable de me souvenir dans chaque détail de tout ce qui s'est passé ce jour-là, pour le revivre maintenant. (Mounsi, 1997: 15-16).

Evidentemente el agua del mar es un elemento esencial en todo este cuestionamiento vital y que actuará como un desencadenante de reflexión existencial llevando al personaje a recapacitar sobre su identidad de inmigrante. Como vemos, a través del ritmo de las olas y la observación del mar, el narrador empieza a meditar sobre su propia identidad y toma conciencia de que al alejarse de sus orígenes, encarnados concretamente en los personajes de la abuela Zina y de sus amigos de infancia Khalti, Fathia y Azzedine, ya no volverá a ser el mismo. Toma conciencia de que se trata de un viaje definitivo, o al menos completamente transformador. El mar sirve pues para marcar esa separación simbólica entre la tierra de origen y su incierto destino. Este aspecto es algo irónico porque el elemento que hasta este momento era un enlace entre su abuela es decir, orígenes, cultura, tierra natal, etc. ahora es un elemento que le separa de todo esto. Una vez en Francia, el agua en forma de lluvia crea un sentimiento de profunda nostalgia en el narrador y permite la vuelta a los recuerdos de la infancia a través de un estado de ensoñación, adquiriendo el agua un rol negativo, por primera vez en la obra siendo un elemento psicológico emocional que marca la existencia del personaje en el momento de la llegada al

país de acogida. «En écoutant tambouriner la pluie sur le toit de la chambre, je ne rêvais plus que de cirque et de camions, des gens du voyage roulant dans la poussière des chemins. Des nuits durant, c'est avec ce rêve que je me suis endormi, enroulé dans ma couverture» (Mounsi, 1997: 77).

Como podemos constatar, el sonido repetitivo del agua, en este caso de lluvia, adquiere un valor poético y desencadena un sentimiento de repliegue sobre sí mismo, de toma de conciencia de su condición de inmigrante y de fusión con el resto de seres errantes. Sin embargo el narrador no permanecerá o se regocijará en ese estado de nostalgia de la tierra perdida e intentará integrarse en la sociedad de acogida, especialmente gracias a su gusto por la poesía y la lengua, motivado por otra mujer muy importante en su vida, su profesora de lengua francesa. «En moins d'un an, j'avais rattrapé mon retard. Je savais lire et écrire, calculer. Je me passionnais pour le français, la poésie. Ma chance fut cette institutrice qui s'était prise d'affection pour l'enfant presque sauvage que j'étais» (Mounsi, 1997: 80).

En esta nueva etapa de iniciación e inmersión en la cultura francesa a través de la lengua, su profesora se convertirá en una especie de sustituta de la abuela Zina que lo instruirá en el conocimiento de otros valores esenciales para la dignidad humana alejándolo de esta forma de la violencia y de los problemas con la justicia. Se opera por tanto una apreciación de la cultura de acogida a partir de la escuela y la educación que desgraciadamente sus padres no tuvieron, y que le permitirá salir de ese estado casi “salvaje” en el que se encontraba. «Elle voulait que j'apprenne le langage, les mots que mon père et ma mère n'avaient jamais pu réussir à lire» (Mounsi, 1997: 82).

De esta forma el autor hace una diferencia clara entre su situación en su tierra natal y su identidad como inmigrante y todo lo que ello conlleva como la educación. Con este fragmento encontramos el objetivo de diferenciar de forma directa las dos generaciones; por una parte la del padre, quien al no tener unos estudios se le dificulta su integración social en Francia y por otro lado la generación del personaje principal, quien aun siendo inmigrante puede acceder a una educación como cualquier autóctono y prosperar social y económicamente.

Conclusiones

Como hemos podido ver, la literatura de migraciones se nutre y evoluciona gracias a los movimientos colectivos que van surgiendo para luchar contra las opresiones raciales y sociales. Dependiendo de la época, los autores reivindican cuestiones distintas y combaten abusos diferentes pero siempre desde un mismo posicionamiento. A través de su escritura y de sus testimonios, escritores como Driss Chraïbi, Mohand Mounsi, Tassadit Imache o Faïza Guène luchan contra las injusticias sociales y defienden los derechos de los que se ven privados debido al pasado colonial, a sus orígenes y a diferentes razones sociopolíticas.

Estos movimientos sociales surgidos en los años 80 constituyen una fuente de inspiración esencial en la escritura de Mohand Mounsi, así sus obras forman parte de la protesta y de la lucha de estos movimientos reivindicativos, que se iniciaron en la primera parte de la década de los 80 hasta bien entrados los 90. El autor, a través de sus obras y en concreto *Le voyage des âmes*, intenta llegar al lector con la intención de reivindicar su sitio en la sociedad francesa sin renunciar por ello a su cultura beréber y a su tierra de origen.

Identidad y memoria aparecen pues unidos de manera indisoluble en esta novela en la que Mohand Mounsi, con su particular escritura autobiográfica, nos muestra, a través del agua y de otra serie de elementos como la corporeidad, la luna o el sol y de una serie de personajes femeninos entre los que destaca su abuela Zina o la madre del personaje principal todo aquello que lo identifica tanto con sus orígenes en Cabília como con su realidad de inmigrante en un suburbio parisino de Nanterre. Finalmente, los orígenes será otro aspecto a destacar en las obras de Mohand Mounsi y que en *Le voyage des âmes* también hemos trabajado. Este tema está vinculado con la memoria aunque en ciertas ocasiones se ha desvinculado para asociarse con el agua con el fin de hacer reflexionar al personaje principal sobre su existencia de inmigrante.

Referencias bibliográficas

BOUGUERRA, Mohamed Ridha (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb, littérature francophone*. Paris: Ellipse.

GOES, Jean (2003). «Littératures francophones du monde arabe. La littérature “beur”» en *Romaniac*, nº 90. <<http://www.vlrom.be/pdf/032goes2.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2016].

MOHAND, Mounsi (1997). *Le voyage des âmes*. Paris: Stock.

SOS RACISME. <<http://sos-racisme.org>> [Consulta: 13 de marzo 2016].

Métamorphoses d'une histoire d'eau en littérature de jeunesse (1864-2004): perspectives scientifiques/littéraires/pédagogiques

Connan-Pintado, Christiane

Université Montaigne de Bordeaux, christiane.connan-pintado@orange.fr

Resumen

Este artículo analiza tres obras de ficción para niños con un elemento en común : tener como protagonista una gota de agua cuyas aventuras permiten descubrir los diferentes estados del agua. Estas obras son : Métamorphoses d'une goutte d'eau, de Zulma Carraud (Hachette, « Petite Bibliothèque rose illustrée », 1864), Histoire de Perlette goutte d'eau de Marie Colmont (Flammarion, « Père Castor », il. Béatrice Appia, 1936 y Gerda Muller, 1960) y Histoire courte d'une goutte de Beatrice Alemagna (Autrement jeunesse, 2004). La perspectiva diacrónica permite observar la evolución de la literatura infantil a lo largo de un siglo de historia y comprobar cómo la lección científica desaparece poco a poco dando paso a un proyecto poético, estético y/o ideológico.

Palabras clave : literatura infantil y juvenil ; estados del agua ; pedagogía ; texto/imagen ; ideología.

Résumé

Le présent article s'attache à trois fictions pour la jeunesse qui ont en commun de prendre pour protagoniste une goutte d'eau pour faire connaître les états de l'eau : Métamorphoses d'une goutte d'eau, de Zulma Carraud (Hachette, « Petite Bibliothèque rose illustrée », 1864), Histoire de Perlette goutte d'eau de Marie Colmont (Flammarion, « Père Castor », ill. Béatrice Appia, 1936 et Gerda Muller, 1960) et Histoire courte d'une goutte de Beatrice Alemagna (Autrement jeunesse, 2004). La perspective diachronique permet d'observer l'évolution de la littérature de jeunesse sur le long terme. On note ainsi que la leçon scientifique s'estompe peu à peu au profit d'un projet poétique, esthétique et/ou idéologique.

Mots-clés : littérature de jeunesse ; états de l'eau ; pédagogie ; texte/image ; idéologie.

Abstract

This paper tries to compare three books for children, each of them presenting a water drop as protagonist, to learn the different states of water : Métamorphoses d'une goutte d'eau, by Zulma Carraud (Hachette, « Petite Bibliothèque rose illustrée », 1864), Histoire de Perlette goutte d'eau by Marie Colmont (Flammarion, « Père Castor », ill. Béatrice Appia, 1936 and Gerda Muller, 1960) and Histoire courte d'une goutte by Beatrice Alemagna (Autrement jeunesse, 2004). Thanks to the diachronic perspective, one can observe the evolution of children's literature on the long run. Scientific lesson gradually fades in favor of a poetic project, aesthetic and / or ideological.

Keywords : children's literature ; states of water ; pedagogy ; text/picture ; ideology.

Introduction

Dans le cadre d'un objet d'étude particulier, la littérature de jeunesse, on se propose d'explorer des récits qui ont en commun de prendre pour protagoniste une goutte d'eau dans l'objectif de faire découvrir ce que l'on nomme couramment « les états de l'eau ». Objectif éminemment pédagogique qui fait endosser le costume de la fiction pour satisfaire à la double exigence d'instruire et de plaire qui caractérise le domaine du livre pour enfants.

Les ouvrages qui abordent cette question ne sont pas rares¹, mais le corpus retenu se limite à trois titres si éloignés dans le temps que leur analyse offre l'occasion d'un parcours à travers l'histoire du livre de jeunesse. Cette perspective diachronique conduira en effet à observer sur le long terme – exactement 140 ans – l'évolution de l'édition et de la création pour la jeunesse, en prenant appui sur les travaux des spécialistes de ce domaine.

Il s'agit des titres suivants : *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau*, de Zulma Carraud (Paris, Hachette, « Petite Bibliothèque rose illustrée », 1864) ; *Histoire de Perlette goutte d'eau* de Marie Colmont (Paris, Flammarion, « Père Castor », illustré par Béatrice Appia lors de la première édition en 1936² et par Gerda Muller en 1960) ; *Histoire courte d'une goutte* de Beatrice Alemagna (Paris, Autrement jeunesse, 2004).

Chacun des ouvrages sera situé dans son contexte puis on s'attachera aux différents versants de ces histoires d'eau, au plan narratif, iconographique, idéologique.

1. Des œuvres dans leur contexte : de l'entreprise éditoriale éducative à la création contemporaine

1.1. *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau* de Zulma Carraud

L'édition pour la jeunesse prend son essor au milieu du XIXe siècle, sous le double effet des lois Guizot sur la prise en charge de l'éducation par l'Etat, et des avancées technologiques qui permettent de produire des livres à moindre coût. Dans la rivalité qui oppose les deux éditeurs parisiens et républicains, Hachette et Hetzel, le premier, en génie de ce que l'on n'appelle pas encore le marketing, se spécialise dans les manuels scolaires et les livres destinés à une large audience tandis que le second se tourne vers un public aisé et lettré. Mais tous deux sont animés par la même volonté : il s'agit de séduire un jeune lectorat tout en lui dispensant nombre de connaissances. Ainsi, côté Hetzel, Jean Macé publie dès 1861 sa fameuse *Histoire d'une bouchée de pain* qui permet par le biais d'une fiction prétexte d'expliquer à la fois l'agriculture et la digestion aux enfants ; côté Hachette, on trouve en 1864 l'ouvrage de Zulma Carraud qui nous occupe, dans la fameuse « Bibliothèque rose illustrée » vendue dans les Relais Hachette des gares pour occuper les enfants pendant les longs voyages en train.

Surtout connue pour être une amie et confidente de Balzac, Zulma Carraud est l'une de ces « dames de chez Hachette » dont l'œuvre prolifique fera la fortune de l'éditeur. Comme le souligne Francis Marcoin, elle travaille « à des livres élémentaires qui peuvent être reçus comme récréatifs puisque l'écart entre le livre d'école et le livre de bibliothèque n'est pas encore creusé » (Marcoin, 2006 : 514). *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau* est un récit de 72 pages³, illustré de nombreuses vignettes. Il relate les incessantes transformations de la goutte au fil d'un long voyage à travers le monde qui lui permet de côtoyer aussi bien la nature que l'espèce humaine.

1.2. *Histoire de Perlette goutte d'eau* de Marie Colmont

Le deuxième ouvrage s'inscrit dans l'entreprise éditoriale de Paul Faucher qui crée la collection des albums du « Père Castor » chez Flammarion en 1931. Marqué par sa rencontre avec le pédagogue tchèque Bakulé, pénétré des principes de la « psychologie nouvelle » et de l'« éducation nouvelle » qui accordent, dans les années 1930, toute leur attention à

¹ Signalons, dès 1859 *Histoire d'un ruisseau* d'Élisée Reclus disponible en ligne sur gallica.bnf.fr et en 1875, *Mémoires d'une goutte d'eau, ses voyages et ses transformations à travers l'air et l'eau*, de Samuel Frère, éditions Mégard. Voici quelques titres de versions contemporaines : *Bon voyage petite goutte*, Anne Crausaz, éditions Mémo, 2010 ; *Le grand voyage*, Régine Joséphine et Delphine Brantus, Les éditions du pas de l'échelle, 2009 ; *Je suis la pluie*, Raphaël Fëjto, L'Ecole des loisirs, 2003.

² Une version numérisée de l'album est disponible en ligne : <https://www.flickr.com/photos/taffeta/sets/7215762482275362/with/4933150037/>.

³ L'ouvrage intitulé *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau* comporte 215 pages et 9 autres récits s'attachant à la nature, « Les Guêpes », « La Fourmi », « La Goutte de rosée », etc.

l'enfance, Paul Faucher imagine de créer des albums de petit format, adaptés aux petites mains, et propres à stimuler l'intelligence, la sensibilité et l'imagination de l'enfant. Fermement cadrés, les auteurs et illustrateurs reçoivent pour consigne de brider leur tempérament artistique pour proposer des textes et des images lisibles, à la portée de leurs jeunes destinataires.

On doit l'*Histoire de Perlette goutte d'eau* à Marie Colmont, l'une des auteures phares de la collection, prématurément disparue en 1938, et dont les albums « ont enchanté plusieurs générations d'enfants et sont encore disponibles aujourd'hui, ce qui fait d'elle un auteur majeur, malgré l'extrême brièveté de sa période créative⁴. » (Diament, 2013 : 211-212). Ce modeste album en carton souple adopte le petit format à l'italienne de la collection. Abondamment illustré en 1936 par Béatrice Appia⁵, il perd quelques pages en 1960 lors d'une réédition avec une nouvelle illustration de Gerda Muller. Le titre lui-même est alors simplifié en *Perlette goutte d'eau*.

1.3. Histoire courte d'une goutte de Beatrice Alemagna

Enfin, c'est un tout autre objet qui est présenté par les éditions Autrement en ce début de XXI^e siècle. Depuis les années 1970, une révolution s'est accomplie dans le domaine de l'album, devenu un remarquable espace de création pour les artistes du livre de jeunesse. D'après Janine Kotwika, la jeune artiste d'origine italienne, Beatrice Alemagna, dévoile dans ses albums « un riche univers intérieur, métaphorique et poétique, subtilement décalé, sensible et intelligent » (2013 : 23-24). L'originalité de cet univers se donne à voir d'emblée, puisque pour mettre en scène une aventure dont la paronomase du titre souligne la dimension dérisoire, elle propose un album de très vaste format (30 X 38 centimètres).

Comme l'affiche avec évidence cette première approche externe, les trois ouvrages diffèrent sensiblement tant par leur contexte de production que par la matérialité des livres eux-mêmes. Il est temps de les ouvrir à présent pour observer leur traitement du sujet qui nous occupe : le récit de la vie d'une goutte d'eau.

2. Choix narratifs, thématiques, idéologiques

2.1. De l'histoire longue à l'« histoire courte » : perspective générique

Comment « penser/classer » ces objets que nous cherchons à rapprocher par leur thématique et leur trame communes ? Ces trois « histoires d'eau » relèvent-elles du même « genre » et dans quelle mesure peut-on avancer qu'il s'agit d'un genre littéraire ?

Le syndicat de l'édition pour la jeunesse distingue nettement les catégories de la fiction et du documentaire (désigné comme « non fiction » chez les Anglo-Saxons), alors qu'elles sont volontiers imbriquées dans les livres pour enfants : il s'agit en effet de rendre les éléments de savoir plus aimables aux yeux des jeunes lecteurs afin, selon la formule de Charles Perrault, de « les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge » (1990 : 77). Les deux titres les plus anciens de notre corpus peuvent relever de la catégorie du documentaire fictionnalisé, dans laquelle parfois, d'après Michel Defourny, « la frontière entre documentaire et fiction a été abolie » (2003 : 8).

Même s'il affiche un objectif de vulgarisation scientifique, l'ouvrage de Zulma Carraud ne s'apparente pas pour autant aux « livres de leçons de choses » (Lalouette, 2003), ces manuels scolaires qui feront leur apparition en 1880 lors de l'introduction tardive des sciences dans l'école républicaine de Jules Ferry. D'après Daniel Raichvarg⁶ et Denis Legros, il faut plutôt rattacher *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau* à « ce genre littéraire particulier du XIX^e siècle : "le récit scientifique" » dans lequel s'illustrent nombre d'auteurs qui, à partir de 1850, exploitent les rapports entre Science et Littérature, utilisant des formes littéraires pour diffuser les connaissances scientifiques et techniques » (1989 : 81).

⁴ On doit en particulier à Marie Colmont deux contes qui sont des classiques de l'enfance, *Michka* (ill. F. Rojankovsky) et *Marlaguette* (ill. Gerda), respectivement publiés en 1941 et 1952.

⁵ On trouve cette première édition numérisée en ligne sur le site : <https://www.flickr.com/photos/taffeta/sets/72157624822275362/>.

⁶ Il est à noter que Daniel Raichvarg débute sa notice sur le « Documentaire scientifique et technique » en se demandant s'il s'agit d'un genre, dans *Dictionnaire du livre de jeunesse* (2013 : 294).

L'ambition de Zulma Carraud reste cependant modeste : elle se contente de mettre en scène la vie des fleurs des champs, des insectes ou d'une goutte d'eau et n'atteindra pas à la notoriété d'un Jules Verne. Pour Daniel Raichvarg et Denis Legros : « Tournant à la "leçon", ces récits "trop pédagogiques" par rapport à ceux de Verne, n'ont pu acquérir le statut d'"œuvres littéraires". Ils n'ont résisté ni à l'usure du temps, ni à l'évolution des sciences (*ibid.* : 89) ».

Le rythme effréné des métamorphoses (la goutte se vaporise, s'écoule ou se solidifie à 53 reprises, au fil des pages) et l'introduction d'un lexique scientifique scrupuleux et fort peu poétique ne laissent pas de compromettre le statut et la qualité littéraires du récit.

Les deux autres ouvrages sont des livres d'images qui relèvent de la catégorie de l'album, reconnu aujourd'hui comme l'un des genres littéraires majeurs de l'enfance et caractérisé par la prépondérance non seulement spatiale mais statutaire des images. Pour Isabelle Nières-Chevrel, « l'album iconotextuel est un *genre*, au même titre par exemple que le théâtre est un genre, un genre formel susceptible comme le théâtre de décliner des sous-genres thématiques et formels » (2012 : 19-20).

Nos deux albums relèvent manifestement de sous-genres différents. L'intention pédagogique qui présidait à l'ouvrage de Zulma Carraud subsiste dans le texte de Marie Colmont, qui dépeint les états de l'eau de manière simplifiée à destination d'un lectorat plus jeune : elle écarte en effet tout lexique scientifique et se borne à décrire deux états (vapeur et liquide). En revanche, chez Beatrice Alemagna le propos scientifique semble avoir complètement disparu.

Venons-en à présent à ce qui nous intéresse plus encore, la dimension littéraire de ces ouvrages, à commencer par la création d'un personnage.

2.2. Anthropomorphisation de la goutte d'eau et construction d'un personnage

L'anthropomorphisation des animaux est une caractéristique majeure des livres pour enfants, mais le procédé est moins fréquent pour les objets (malgré les jouets et bibelots qui s'animent dans les contes d'Andersen) et pour les éléments naturels. En tout cas, quelle que soit la forme adoptée, il n'est pas difficile de trouver dans ces différents personnages des « doubles anthropomorphes » (Nières-Chevrel, 2009 : 139) auxquels l'enfant lecteur sera conduit à s'identifier.

Pour qu'il y ait personnage, aussi infime soit-il, il faut qu'il soit en mesure de manifester un savoir, un vouloir et un pouvoir (Jouve, 1992). Quoique soumise à un destin tumultueux, la goutte d'eau mérite cependant le statut de personnage et les titres des trois ouvrages l'affichent d'emblée en faisant d'elle le personnage éponyme, dont il s'agit de conter l'histoire. Ce récit de vie prend la forme d'un voyage dont la trame narrative suit les étapes, avec des variantes : chez Zulma Carraud, de la naissance (« Je naquis d'un violent coup de tonnerre qui combina les deux gaz dont je suis formée » p. 3) à la mort dans les glaces éternelles du pôle ; chez Marie Colmont, du nuage initial où Perlette s'ennuie : elle décide alors d'aller faire un tour sur terre, où elle affronte une série d'épreuves avant de regagner son nuage ; chez Beatrice Alemagna, la goutte sort du robinet, circule dans les canalisations, et atterrit sur le trottoir où elle s'évapore.

Les trois voyages n'ont pas la même ampleur. Soumise aux aléas du climat, emportée par les cours d'eau ou soulevée par les vents, la goutte de Zulma Carraud parcourt le monde, marque de longues pauses (qui se comptent en mois ou en années) dans des nappes souterraines ou des glaciers, traverse montagnes, villes et campagnes. Les toponymes qui jalonnent son aventure la conduisent des Alpes à l'océan (Atlantique et Pacifique), mais aussi à Paris, au fil de la Seine, et pour finir jusqu'au pôle. Quoique plus modeste, le voyage de Perlette la mène aussi de la campagne à la ville puis à la mer. Quant à la goutte de Beatrice Alemagna, elle n'évolue que dans un périmètre urbain circonscrit, du robinet au trottoir.

Si les « états de l'eau » marquent bien les étapes de chaque itinéraire, les contextes varient sensiblement et les « métamorphoses » sont vécues avec plus ou moins d'intensité selon les procédés employés pour humaniser le personnage.

L'anthropomorphisation de la goutte de Beatrice Alemagna reste discrète et se fonde parfois sur la polysémie, par exemple lorsque la goutte qui sort du robinet « s'étire ». Quelques termes humains sont employés : il est question de « son premier geste », des parties de son corps (mains, pieds, yeux) et elle manifeste des sentiments : « elle a peur », et comme ses sœurs elle est « terrifiée », « muette ».

En revanche, l'option onomastique de Marie Colmont vise à individualiser la goutte pour la distinguer de ses « mille et une sœurs » par le nom-portrait de Perlette, aux connotations de diminutif hypocoristique, qui rappelle le nom d'un personnage de conte, telle la « Poucette » d'Andersen. De plus, le recours au dialogue et au discours indirect libre donne la parole au personnage et contribue à faire épouser son point de vue.

Elle se laissa glisser le long de la tige pour aller se cacher dans l'herbe. Elle voulait réfléchir à son aise, car elle ne savait trop ce qu'elle allait faire. C'était ennuyeux, tous ces gens qui voulaient la boire !
Fallait-il partir ? Fallait-il demeurer ?
Indécise, Perlette risqua quelques pas hors de sa cachette. (p. 6)

Zulma Carraud va beaucoup plus loin, puisqu'elle fait de la goutte la narratrice de son aventure, choix énonciatif qui conduit le lecteur à partager ses émotions, sentiments et réflexions tout au long de l'ouvrage, comme on le verra plus loin.

2.3. Représenter la goutte d'eau : les choix iconographiques

La présence d'images caractérise et accompagne non seulement le livre pour enfants⁷ mais aussi, et depuis longtemps, l'intention pédagogique⁸. Le premier livre illustré à l'intention des enfants, en 1658, *L'Orbis sensualium pictus* du pédagogue tchèque Comenius, ambitionnait de leur présenter le monde en images. Nos trois titres s'inscrivent dans cette filiation tout en témoignant de l'évolution de l'édition pour la jeunesse, du livre illustré à l'album iconotextuel.

C'est Hachette qui systématise l'illustration dans les livres pour enfants quand il l'introduit en 1858 dans ce qui deviendra « la plus célèbre des collections pour la jeunesse, véritable "lieu de mémoire" de la culture française » (Mathey, 2013 : 99), justement nommée la « Bibliothèque rose illustrée ». Pour *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau*, il fait appel au peintre Emile Bayard, qui illustrera nombre d'ouvrages de la collection. Le livre comporte une image de frontispice, 16 images hors texte en pleine page, un bandeau et un cul-de-lampe. Mais à l'exception du frontispice qui présente une sorte d'allégorie de l'eau – une jeune femme en plein ciel, entourée de *putti*, l'un d'eux déversant le contenu d'un petit arrosoir sur la terre –, l'artiste renonce à toute représentation du personnage éponyme. Il peint les scènes auxquelles est confrontée la goutte, montre les décors, les paysages, les humains rencontrés. Dans ce cadre, la présence de l'eau relève du réalisme le plus strict à travers les cours d'eau, les nuages, les récipients qui la contiennent. On observe donc un hiatus entre la prise en charge du récit par une goutte personnifiée et l'absence de ce personnage en tant que tel à l'image.

Nos deux albums adoptent un tout autre parti-pris en constituant graphiquement la goutte d'eau en personnage. Destinés à des enfants plus jeunes, ils confèrent une place plus importante à l'image où s'impose la représentation de la goutte anthropomorphisée.

Mais comment représenter et individualiser une goutte d'eau ? Sans doute le problème s'est-il posé en ces termes pour Béatrice Appia, puis pour Gerda Muller, illustrant le texte de Marie Colmont ? Non seulement elles choisissent de lui donner forme humaine, un visage expressif, un corps, mais elles cherchent à la distinguer des autres gouttes par des artifices de présentation qui l'isolent et la mettent en valeur. Dans les images naïves et poétiques des illustratrices, Perlette est ainsi plus rose que ses « mille et une » consœurs, et elle tourne volontiers son petit visage vers le lecteur, pour mieux capter son attention.

Rien de tel dans les images de Beatrice Alemagna qui privilégie leur qualité plastique à leur dimension iconographique. Dans les images à peine figuratives que la jeune artiste déploie en belle page de son album, elle use de techniques mixtes, collages, découpages, grattages, effets de matière. Emportée par son destin minuscule, la goutte dont la brève histoire est

⁷ On se souvient de la formule que Lewis Carroll met dans la bouche de sa jeune héroïne au début d'*Alice au pays des merveilles* : « A quoi peut bien servir un livre sans images ni dialogues ? » (trad. H. Parisot, Paris, Flammarion, 1970, p. 81).

⁸ « Les choses qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long et touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs » écrit Horace dans son *Art poétique* 13 ans avant Jésus Christ. On peut aussi lire dans le *De pueris instituendis* d'Erasmus (1529) : « Quant aux fables et aux apologues, l'enfant les apprendra plus volontiers et s'en souviendra mieux si on lui en présente les sujets sous les yeux, habilement figurés ».

contée ne se distingue pas de ses semblables avant la dernière étape où elle apparaît seule, bleue, et dotée d'un regard, seul indice d'anthropomorphisation qui teinte le dénouement d'une touche de pathos.

2.4. Derrière les états de l'eau, des prises de position idéologiques

S'agit-il seulement dans ces livres de vulgariser des données scientifiques pour mieux instruire les jeunes lecteurs ? Au-delà de l'ambition pédagogique affichée, il semble que le projet scientifique soit d'emblée biaisé ou infléchi, dès l'ouvrage de Zulma Carraud. En effet, dans ce « télescopage entre science et littérature » (Raichwarg et Legros, 1989 : 81), il semble que « l'articulation des discours scientifique et fictionnel » (*ibid.*) ménage un jeu (au sens où l'on dit que deux pièces jouent), une marge dans laquelle se laisse percevoir un tout autre discours. Ce phénomène est induit par le dispositif de fictionnalisation lui-même car le fait de donner la parole au personnage féminin de la goutte d'eau, aussi anonyme et insignifiant soit-il, n'est pas sans conséquences. A travers les commentaires distillés par la protagoniste au fur et à mesure de son aventure, se révèlent des pensées et des aspirations qui mènent le lecteur bien au-delà du propos le plus visible.

En se plaignant de son sort soumis aux aléas de la météorologie, la goutte rêve de liberté ; en observant les hommes tout occupés à salir et à détruire, elle rêve de pureté, d'amour et de fraternité. C'est tout un propos philosophique qui se développe, une aspiration à s'élever « bien loin des miasmes morbides » dont parle Baudelaire dans le poème « Elévation », et à fuir vers un autre monde, fût-il celui où elle disparaîtra à jamais. Francis Marcoin invite à lire dans ces envolées lyriques une tonalité autobiographique qui aide à mieux comprendre celle qui dans sa correspondance avec Balzac se plaint souvent d'être cantonnée dans le rôle de mère de famille : « Cette ivresse d'une liberté qu'on croit illimitée incruste dans la vulgarisation scientifique un propos philosophique lui-même pénétré d'une autobiographie rêvée » (Marcoin, 2006 : 518).

Nombre de phrases ne manquent pas d'un certain souffle poétique et par un effet d'interlecture, l'aspiration à gagner l'océan éveille en notre mémoire de prestigieux intertextes où résonnent l'invocation au « Vieil Océan » de Lautréamont et le cri du « Bateau ivre » de Rimbaud - « ô que j'aïlle à la mer ! » - deux poèmes qui seront composés justement quelques années plus tard (en 1868 et 1871).

Si le ton de *Perlette goutte d'eau* se fait plus léger, il apparaît manifeste que Marie Colmont se souvient de l'ouvrage de Zulma Carraud car l'on retrouve dans sa peinture de l'activité humaine et de la saleté des villes la même critique, quoique sur le mode mineur. Le même constat est formulé par Beatrice Alemagna, quand sa goutte est rejetée dans la rue au terme d'un voyage « au pays des merveilles⁹ » qui résonne lui aussi d'accents rimbaldiens et d'échos au « Bateau ivre » :

Cette petite goutte de rien du tout entre dans un monde extraordinaire.

Malgré le noir et la confusion, elle distingue des choses inconnues, inouïes : taches de couleur, visages joufflus, animaux sauvages, fleurs d'eau, océans glacés.

Arbres tropicaux, plantes grasses, cascades de lumière, monstres aquatiques.

Il lui faut alors, avant de disparaître, affronter la dureté sordide du réel :

Elle ouvre les yeux. Sous ses pieds, il y a du ciment.

C'est l'extérieur.

Un cacà de pigeon, un mégot, un caillou, ce sont ses derniers compagnons de route.

L'intervention du narrateur, en décrochant la dernière phrase du récit, élargit le propos par une question qui souligne le caractère symbolique de ce voyage initiatique et incite à méditer sur la brièveté de notre passage sur terre : « Combien sont-elles, toutes ces choses qui disparaissent sans qu'on ait eu le temps de les voir ? »

⁹ Voir le site de la compagnie Atipik et le spectacle de marionnettes pour tout-petits adapté de l'album de Beatrice Alemagna <http://badabouille.free.fr/atipik/histoirecourte/goutte.pdf>, consulté le 16 avril 2016.

Conclusion

La littérature pour la jeunesse implique que son destinataire reste toujours en ligne de mire, ce jeune lecteur qu'il convient d'éduquer et de distraire, sachant que l'équilibre de cette double postulation n'est pas toujours facile à maintenir. Francis Marcoin observe qu'en racontant l'histoire d'une goutte d'eau, Zulma Carraud aura sans doute choisi d'« instruire avant d'amuser » (Marcoin, 2013 : 164). Si la lecture de cet ouvrage apparaît aujourd'hui un peu indigeste, les deux albums savent jouer habilement du lien entre texte et image pour impliquer le lecteur dans des histoires d'eau moins anodines qu'il n'y paraît au premier abord.

Chez ces trois femmes-auteurs qui ont fait de la goutte d'eau un personnage au féminin, sous le vernis scientifique et pédagogique, derrière le propos enfantin ou elliptique, perce un discours plus personnel et plus sensible qui relève d'une poésie élémentaire et pourrait être analysé à la lumière d'une phénoménologie de la sensation, dans la lignée des travaux de Bachelard et de Jean-Pierre Richard.

On peut s'interroger pour finir sur la fortune de ces trois ouvrages : celui de Zulma Carraud n'intéresse plus guère que les historiens de l'édition pour la jeunesse ; celui de Beatrice Alemagna, sans doute trop original et noyé dans la masse des publications contemporaines, n'a pu rencontrer qu'une audience restreinte ; en revanche, le succès de Perlette ne se dément pas : la consultation du web montre que l'album du Père Castor reste incontournable dans les écoles pour initier les enfants aux états de l'eau, belle victoire posthume de Paul Faucher qui se monnaie aussi en vidéos facilement accessibles sur You tube¹⁰, preuve de son éternelle actualité.

Références bibliographiques

- DEFURNY, Michel (2003). « De quelques albums qui ont aidé les enfants à découvrir le monde et à réfléchir ». Paris : L'École des loisirs, « Archimède ».
- DIAMENT, Nic (2013). « Marie Colmont », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, p. 210-212.
- JOUBE, Vincent (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France, « Ecriture ».
- KOTWIKA, Janine (2013). « Beatrice Alemagna », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, p. 23-24.
- LALOUETTE, Jacqueline (2003). « L'illustration des livres de leçons de choses (années 1880-années 1960) », dans *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles)*, dir. Annie Renonciat. Poitiers, La Licorne, p. 87-105.
- MARCOIN, Francis (2013). « Zulma Carraud », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, p. 163-165.
- MARCOIN, Francis (2006). *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- MATHEY, Jean-François (2013). « Bibliothèque rose illustrée », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, p. 99-100.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2012). « L'album, le mot, la chose », dans *L'album, le parti pris des images*, Viviane Alary et Nelly Chabrol-Gagne (dir.). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 15-20.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, « Passeurs d'histoires ».
- PERRAULT Charles, 1990. « Préface », *Contes*. Paris : Le Livre de poche classique [1694].
- RAICHVARG, Daniel (2013). « Documentaire scientifique et technique », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, p. 294-298.
- RAICHVARG, Daniel et LEGROS, Denis (1989). « Le Chêne, l'Os et la Goutte d'eau : aventures et mésaventures du récit scientifique », dans *Romantisme*, n° 65, *Sciences pour tous*, p. 81-92.

¹⁰ Voir *Les histoires du Père Castor : Perlette goutte d'eau* <https://www.youtube.com/watch?v=nEMsaYm-p-U>, consulté le 28/05/2016

Silvia Baron Supervielle ou la poétique de l'eau

Corsin, Julie

Universidad de Castilla-La Mancha, juliecorsin@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la presencia del agua en la obra ensayística de Silvia Baron Supervielle. ¿ De qué manera está expresada ? ¿ Bajo qué términos e imágenes ? ¿ Qué función tiene ? Para responder a estas preguntas es preciso acudir a los estudios de Gaston Bachelard sobre los cuatro elementos, principalmente el agua y su representación en la literatura, así como los mitos fundadores de la humanidad que todavía encuentran resonancia en una gran parte de la literatura universal contemporánea. Estos estudios nos ayudan a entender en qué consiste esta poética del agua que desarrolla la autora argentina en sus ensayos. Veremos que es efectivamente un elemento clave en sus escritos, que se resuelve en una serie de paradojas que constituyen la expresión de una vida apasionante y de unas reflexiones complejas. Si la autora trata, en un primer momento, del agua como una fuerza castradora y potente que la aleja de sus raíces, veremos que un segundo momento, esta agua permite reestablecer los lazos que la unen a su tierra natal. El agua es una frontera natural y simbólica, un obstáculo que rompe con su pasado. Pero al mismo tiempo, se transforma en un puente que la une a su pasado, gracias a los recuerdos, y que la lleva hacia su vida presente en París, la vida que ha elegido como escritora.

Palabras clave : Supervielle ; agua ; poética ; Argentina ; Paris.

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier la présence de l'eau dans les essais de Silvia Baron Supervielle. De quelle manière est-elle exprimée ? En quels termes ? A travers quelles images ? Quelle fonction a-t-elle ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'avoir recours aux études de Gaston Bachelard à propos des quatre éléments, principalement l'eau et sa représentation en littérature, ainsi que les mythes fondateurs de l'humanité en rapport avec l'eau et qui gardent encore un sens dans une grande partie de la littérature universelle contemporaine. Ces études nous aident ici à comprendre en quoi consiste cette poétique de l'eau que développe l'auteur argentin dans ses essais. Nous verrons qu'il s'agit effectivement d'un élément clé dans ses écrits, qui se résout en une série de paradoxes qui constituent l'expression d'une vie passionnante et de réflexions complexes. Si l'auteur traite, dans un premier temps, de l'eau comme une force castratrice et puissante qui l'éloigne de ses racines, nous verrons que, dans un deuxième temps, cette eau permet de rétablir les liens qui l'unissent à sa terre natale. L'eau est ici une frontière naturelle et symbolique, un obstacle qui rompt avec son passé. Mais dans le même temps, elle se transforme en un pont qui l'unit à son passé, grâce aux souvenirs, et qui l'emmène vers sa vie présente, à Paris, cette vie qu'elle s'est choisie en tant qu'écrivain.

Mots-clés : Supervielle ; eau ; poétique ; Argentina ; Paris.

Abstract

The purpose of this paper is to study the presence of water in the essay literary production of Silvia Baron Supervielle. How is water expressed in her works ? Which terms and images are employed to refer to it ? Which is its function ? To answer these questions, it is necessary to draw upon Gaston Bachelard's research on the four elements, chiefly on water and its representation in literature as well those foundational myths of mankind which are still echoed in a great part of contemporary universal literature. Such studies by Bachelard contribute to understanding what this poetics of water consists in as developed by Argentinean writer Silvia Baron Supervielle in her essays. We will see that what is indeed a key factor in her writings takes shape in a series of paradoxes which account for the expression of a passionate life and various

complex reflections. As it is, whereas the author initially deals with water in terms of a powerful and castrating force distancing her from her roots, such water may be subsequently observed to allow her to restore the links with her birthplace. Water is not only a natural and symbolic frontier but also an obstacle that breaks with her past. However, water simultaneously bridges the gap between the author and her past thanks to her memories, thereby leading to her present life in Paris, the life that she has chosen as a writer.

Keywords : Supervielle ; water ; poetics ; Argentine ; Paris.

Introduction

L'eau est un élément vital pour Silvia Baron Supervielle. D'origine argentine, elle quitte en 1961 les rives du Río de la Plata pour les bords de Seine, qu'elle ne quittera plus jamais. Comme elle l'explique dans ces essais, il s'agit d'un élément dont elle ne peut s'éloigner. Au fil de son œuvre, nous voyons qu'elle entretient un rapport complexe à l'eau : c'est à la fois une barrière naturelle et une frontière qui la sépare de son pays, de sa famille, de son passé, de son identité, et qui symbolise son absence et son départ. Mais l'eau va se transformer aussi en une passerelle qui va la guider vers elle-même, c'est-à-dire qui va l'aider à trouver sa voix-voie, son destin en tant qu'écrivain. Paradoxalement, cette eau l'a rapprochera, malgré la distance, de ses racines. Cet élément va devenir un point de jonction entre ce qu'elle était, ce qu'elle a laissé derrière elle et son présent. Il lui permet de retourner vers ses souvenirs, grâce à l'imagination, en même temps qu'elle elle lui ouvre une porte vers l'écriture. L'eau deviendra finalement une métaphore de la création, l'écriture même, grâce à laquelle l'auteur renaît et se retrouve.

Par ailleurs, l'eau semble être le révélateur de d'une série de contradictions qui fond de l'œuvre un canevas passionnant à interpréter, tout comme les mythes qu'elle rappelle et les fonctions qu'elle traverse. L'eau y est présente sous de multiples formes et symboles que nous allons analyser, et que nous tenterons de mettre en relation avec les théories du grand théoricien de la poésie de l'eau qu'est Gaston Bachelard.

1. Un élément prépondérant

1.1 Une eau vitale pour l'écriture

Au cours de ses essais, l'auteur partage avec le lecteur ses nombreuses réflexions autour de l'eau. Il apparaît rapidement que l'eau constitue un besoin vital pour Silvia Baron Supervielle, un élément nécessaire dans sa vie, et qui apparaît dans toute son œuvre. Habitant l'île Saint-Louis à Paris, les quais de Seine, ses ponts et ses rives constituent une partie importante de son identité : « Je ne peux pas être sans ces eaux de la Seine qui m'emportent et qui parlent pour moi. Je ne peux pas vivre dans un autre pays, une autre ville, un autre quartier. » (Supervielle, 2007 : 61) L'eau a toujours fait partie de sa vie, depuis son enfance, sur les rives du Río de la Plata, jusqu'à sa vie d'adulte. Elle dit avoir choisi l'île Saint-Louis pour être justement entourée par l'eau. Son salon, donnant sur la Seine, est son lieu d'écriture précisément à cause de la vue, qui lui sert de constante inspiration. Vivre à côté de l'eau, avec vue sur l'eau, est un besoin vital pour elle :

Depuis que j'ai traversé la mer, j'ai vécu dans une île au cœur de Paris. De ma fenêtre, près de la table où j'écris, je vois courir un fleuve sur lequel naviguent le soleil, la pluie, les ombres des nuages, les bateaux de touristes, les péniches chargées de charbon ou de sable. Et, de loin en loin, sur ses eaux tourbillonnantes, courent et tintent des éclats d'argent. Plus d'une fois, j'ai éprouvé le besoin de déménager, de changer d'endroit, mais je n'en fus pas capable. Je ne peux pas déménager, ni me promener loin d'ici ; je n'ai pas la capacité de m'éloigner de la Seine, qui sillonne les murs de la ville. (Supervielle, 2007 : 59)

Il suffit d'ailleurs de se pencher sur plusieurs titres de ces poèmes, romans ou essais pour s'en convaincre. L'eau habite Silvia Baron Supervielle et son écriture, c'est pour cela qu'elle ne peut vivre loin de l'eau : *L'eau étrangère*, *La rive orientale*, *Espace de la mer*, *Sur le fleuve*, *Le pont international*. L'eau l'inspire. Elle s'identifie à l'eau, tout comme elle identifie aussi son écriture à l'eau. Comme le souligne Bachelard (1942 : 134), dans l'inconscient collectif, tout liquide

est une eau. L'encre est pour l'auteur une eau qui coule comme la Seine. Si l'on prend également en compte le symbole de féminité et de maternité de l'eau, c'est l'encre, donc l'eau qui laisse graver la feuille de papier, tout comme la Seine et l'océan étendent leur pouvoir de gestation sur Silvia et la laissent emplies d'une écriture à venir. En effet, dans l'interprétation bachelardienne, toute eau est un lait, symbole de la mère et de la maternité. L'eau se nourrit du passé, elle est fécondée par les souvenirs, ce que Silvia a laissé derrière elle, puis cette même eau s'écoule en elle et la laisse graver. Le dernier pas sera que l'eau sorte d'elle, comme si elle rompait ses eaux, et, en même temps, la libère. A chaque étape, c'est une nouvelle naissance :

Il y a toujours eu un écart dans ma vie. L'écart entre Buenos Aires et Montevideo, de chaque côté du fleuve Uruguay, l'écart entre les continents, à travers l'Atlantique. Il y a toujours de l'eau entre moi et moi. Et cette eau m'a libérée, m'a permis de faire des choses que je n'aurais même pas pu imaginer. Grâce à elle, grâce à cet écart permanent, ma vie est un miracle, dont je suis immensément heureuse, malgré la nostalgie, une nostalgie très ancienne, d'avant mon départ (Georgesco, 2011).

1.2 Présence de l'eau dans son œuvre

L'eau dans l'œuvre de Silvia est matérialisée par trois éléments distincts mais qui se rejoignent. C'est tout d'abord le Río de la Plata, cet estuaire formé par les fleuves Uruguay et Paraná lorsqu'ils se jettent dans l'Océan Atlantique. C'est le berceau de son enfance, ses origines, c'est-à-dire un père argentin d'origine française vivant à Buenos Aires et une mère uruguayenne originaire de Montevideo, et qui quittera son pays pour se marier. Ce voyage maternel, prémonitoire du sien, sera d'ailleurs une première migration, une première traversée de l'eau que Silvia gardera présente dans son histoire familiale. Sa propre traversée représente un déchirement de par la mort de sa mère lorsqu'elle était jeune. Le Río de la Plata est donc synonyme de passé, de racines, d'identité, de nostalgie, de paradis perdu. Il est donc aussi dans ce sens symbole de mort.

Selon Bachelard, tout voyage sur l'eau représente une mort : « L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage. » (Bachelard, 1942 : 90-91) C'est en fin de compte la barque de Caron, l'eau portant la mort en elle, et l'emportant au loin. Elle passe, comme le temps. De plus, grâce à son pouvoir dissolvant, elle efface, elle délie. Le passé, également synonyme de mort, est rattaché à ce fleuve dans la mémoire de l'auteur.

Puis, c'est ensuite l'Océan Atlantique, synonyme de ce passé qu'elle délaisse, de son arrivée sur une nouvelle terre et de sa nouvelle vie, où elle retrouve sa voix et son écriture, où elle renaît. Une terre où elle fait peau et plume neuve, et malgré la nostalgie du départ et de ce qu'elle a laissé derrière elle, où elle se sent bien. L'Océan Atlantique constitue donc à la fois une barrière entre son passé et son présent, mais aussi un pont entre ses deux ports d'attache. La mer la fascine : « Je suis attachée à la mer, qui ne connaît pas les saisons, ni la mort, ni la vie. Ce qui m'attache à elle : le désir de bramer à sa manière, d'épouser ses transports, d'éclater au sommet de ses lames. Lorsque je suis à ses côtés, elle ne me rejette pas mais m'attire passionnément. » (Supervielle, 2002 : 244). Le cri de la mer, sa nature sauvage, sa capacité à la saisir comme le flux, et à la rejeter comme le reflux, ce sont autant d'éléments symboliques que d'éléments qui font partie intégrante de sa vie.

Enfin, c'est la Seine, synonyme de son présent à Paris, du destin qu'elle s'est choisi en quittant l'Argentine, du besoin vital et incompréhensible qui l'a fait quitter ses rives natales pour un autre rivage, bref de sa renaissance comme écrivain. Il s'agit aussi de son inspiration constante, puisqu'elle écrit avec vue sur la Seine. Si le Río de la Plata c'est le passé, la mort, l'Océan et la Seine, eux, symbolisent l'à-venir donc la vie, la transformation, ainsi que la renaissance à l'écriture.

L'eau, omniprésente donc, se présente d'abord sous la forme d'une frontière qui produit une séparation avec sa famille, ses racines. Et l'océan Atlantique constitue la frontière physique naturelle qui la sépare de son pays d'origine, de son passé et d'une partie de son identité. C'est donc d'abord dans la douleur l'eau est évoquée.

2. L'eau comme séparation

2.1 Une frontière

L'eau, qui traditionnellement est pourtant une représentation de la poche amniotique et donc de la figure maternelle, apparaît comme une frontière qui dessine ce qui la sépare d'avec ses racines et qu'elle décrit ainsi : « cette plaine par-delà la mer, qui continue de s'allonger sans fin » (Supervielle, 2002 : 234). Cette étendue (d'eau et/ou de terre) renvoie à l'infini du souvenir, sans commencement ni fin. En effet, l'un des leitmotiv de son œuvre apparaît sous la forme du souvenir de sa mère trop tôt disparue, de son père et de sa sœur de qui elle est si proche et qui sont restés en Argentine, tous trois séparés d'elle par l'océan. Elle parle donc du « champ de la distance entre la Seine et le Río de la Plata » (Supervielle, 2013 : 51). Elle ne peut que constater cette distance, matérialisée par l'Océan Atlantique. Elle s'interroge d'ailleurs : « Le premier rivage s'est-il éloigné de moi, ou est-ce moi qui l'ai quitté ? » (Supervielle, 2007 : 16) A travers cette interrogation transparait l'éloignement inexorable que provoque l'océan, comme la marée rejette un corps étranger loin de son rivage. Mais, est-ce une victime de l'éloignement, de l'eau, ou est-ce un départ volontaire ?

Il ne faut pas oublier que les villes qui lui sont chères, Buenos Aires et Montevideo, bercées par les eaux du Río de la Plata sont les eaux qui l'ont vu naître. Lorsqu'elle parle de son départ à travers l'océan, c'est donc naturellement l'image d'un bateau ayant quitté le port qu'elle évoque : « Ce fleuve, là-bas, entre les villes de Buenos Aires et de Montevideo, me concerne spécialement, quoique ma vie, à l'image d'un bateau qui a quitté le port, me retienne à jamais loin de lui. » (Supervielle, 2007 : 59-60) En définitif, l'océan, c'est l'eau sauvage, l'eau profonde, l'eau de l'au-delà, tandis que Río de la Plata, c'est l'eau familière, et même familiale, l'eau intime que l'on garde comme un trésor dans un coin du souvenir car elle est connue et rassurante.

Mais l'eau est ressentie aussi comme une force castratrice car elle la sépare entre autre de sa famille. Lorsqu'elle parle de sa sœur, par exemple, elle voit la mer qui les empêchent d'être ensemble. : « *Inès y Silvia* : [...] Y est une corde dont un bout, malgré la mer qui s'interpose, est noué à ma sœur et l'autre à moi. » (Supervielle, 1999 : 143) Mais c'est surtout lorsqu'elle parle de sa mère que la douleur se fait plus forte. On retrouve encore une fois la mer-*el mar-mère* non plus comme métaphore, « incarnation » de la vie-écriture mais comme douleur car l'océan, plus étendu, la sépare en effet encore plus d'elle, physiquement et psychologiquement (elle l'a perdue à l'âge de deux ans, et dont il ne lui reste plus que quelques photos). Entre Montevideo, la maison de sa famille maternelle et les rives du fleuve où ils passaient les dimanches en famille, se dresse une vraie frontière océanique. Elle parle en effet de « la mer qui m'a séparée de sa vie et qui maintenant me sépare de sa tombe. » (Supervielle, 2002 : 65) Pourtant l'océan reste perméable, puisqu'il charrie les souvenirs du passé tout en marquant l'absence des deux côtés de l'Atlantique.

2.2 L'absence

L'océan Atlantique, qui est donc la séparation entre l'auteur et ce qui lui est cher, symbolise également l'absence de sa mère à ses côtés, et sa propre absence dans son pays d'origine et près de sa famille. Ce départ, cet exil vital et nécessaire dont l'auteur recherche les motifs serait expliqué par cette absence, concrétisée par l'océan : « Reproduire le phénomène de ta disparition. En m'envolant à travers la mer, j'ai rejoint le territoire de l'absence ; je suis devenue une absente pour les miens restés sur les rives de la mer Douce et je les ai rendus absents pour moi. » (Supervielle, 2013 : 32) En effet, sa mère, Raquel, effectua une traversée, celle du Río de la Plata et laissa derrière elle sa famille (de Montevideo à Buenos Aires). L'eau crée ici un parallèle entre la traversée de l'auteur et celle de sa mère, et perpétue cette absence qui l'a tant fait souffrir comme quelque chose qui ressort du rite initiatique. La mer devient ici un véritable moyen de voguer vers ses racines, vers une certaine idée de sa mère et du souvenir qu'elle en a. On retrouve ici encore l'image de la barque de Caron : l'auteur, guidée par ses souvenirs, navigue en direction de son passé et ce qui le constitue. Pour cela, elle laisse sa famille, comme sa mère avait laissé la sienne : « En quelque sorte, après mon atterrissage en France, je fus un peu à égalité avec Raquel dans une espèce d'invisibilité terrestre, temporaire, qui s'efforce de ressembler à celle de l'au-delà. » (Supervielle, 2013 : 32). Cette signification de l'eau comme absence est dû à la force dissolvante de l'eau : elle dilue les éléments, ici, à la fois elle sépare et elle rapproche.

L'océan constitue donc cette mémoire de la mère, ce territoire en suspens, à la fois frontière naturelle, symbolique et territoire de l'absence. Mais paradoxalement, c'est cette traversée, cette absence qui la libère, puisque c'est en laissant derrière elle l'Argentine qu'elle va finalement trouver sa voix. Elle recommencera en effet à écrire une fois arrivée en France. La langue poétique qui est la sienne est conditionnée par son départ, par cette double absence maternelle et personnelle, ainsi que par cette masse d'eau qu'elle a dû traverser :

J'écris avec la langue de l'absence. Sa direction parcourt l'éloignement qui, d'un rivage à l'autre, flue et reflue sur l'Atlantique. [...] Les années, les saisons sont parties sans que cet éloignement diminue, se rapproche un peu. Il a continué à s'étendre devant et derrière moi, sur toutes les régions possibles, par-delà les frontières, sur d'autres mers [...] : il s'est emparé de l'univers (Supervielle, 2007 : 16).

Malgré le temps qui passe, sa vie et son écriture seront perpétuellement marquées par l'éloignement et par l'absence, qui sont symbolisés par l'eau. L'Océan Atlantique est donc d'abord vue comme un élément négatif. L'eau n'est qu'éloignement, solitude et obstacle. Pourtant, si elle l'a éloigné dans un premier temps de ce qui lui était cher, elle va dans un deuxième temps la rapprocher de son pays natal.

3. L'eau comme passerelle

Si elle symbolise la distance, la séparation, le départ, et l'absence, l'auteur trouve dans l'eau d'autres éléments qui la font se rapprocher de ses origines, de son passé, tel un miroir réfléchissant, et elle lui permet également de trouver sa voie, son cheminement personnel. On retrouve donc une claire dichotomie : dans un premier temps l'eau éloigne, mais dans un second temps, l'eau rapproche, flux et reflux. Elle sert en effet ici de pont entre les deux points cardinaux de sa vie : le Sud et le Nord, l'Argentine et la France, le passé et le présent. L'eau fait se rejoindre les courants pour lui permettre d'être proche de ses origines, malgré la distance.

3.1 L'origine

En tant que passerelle entre les deux continents, l'Océan Atlantique est d'abord symbole du commencement : c'est l'origine des « criollos », les hispano-américains nés en Amérique Latine d'ascendance européenne parmi lesquels se trouvent de nombreux Argentins.

Tout d'abord, on retrouve dans les réflexions de l'auteur la mention de l'eau en tant que naissance de tout un peuple, grâce à la conquête de l'Amérique Latine. La traversée de l'Océan Atlantique, la découverte du Río de la Plata sont autant d'évènements importants qu'elle nous raconte pour expliquer ses origines, reliées encore et toujours à l'eau.

On vole sur le Río de la Plata. [...] C'est à l'embouchure de ces eaux que naguère, voiles au vent, les caravelles hésitaient. C'est par ces eaux que les émigrants européens arrivèrent par la suite et, parmi eux, ceux dont je suis issue : les Espagnols en première instance et ensuite le jeune mousse de France qui, tiré par la volonté de son rêve, nagea jusqu'aux criques entr'aperçues par le hublot (Supervielle, 1999 : 134).

L'eau est donc source de vie naturelle, naissance d'une partie des habitants du continent américain, plus particulièrement ici les Argentins, nation créée en partie par de multiples vagues d'émigration françaises, espagnoles, italiennes, anglo-saxonnes, etc. Elle explique d'ailleurs que chaque famille argentine s'est construite avec le souvenir de l'histoire familiale migratoire, cette traversée de l'océan qui se transmet de génération en génération :

Nous avons tous des grands-parents ou des parents qui avaient émigré de l'Italie, de la France, de la Russie, de l'Allemagne, etc. [...] De filiation paternelle française et maternelle espagnole, j'étais un mélange comme tous les habitants de Buenos Aires. [...] Je suis toujours le produit de ce mélange. [...] Nous héritions les souvenirs et les rêves fantastiques de ceux qui étaient arrivés de loin. Tout était voyage là-bas en ces temps. Tout départ était possible. (Supervielle, 1999 : 43-44).

Elle en conclut qu'« être argentin, c'est être étranger et cosmopolite en ayant ou pas quitté son pays » (Supervielle, 1999 :125) et qu'elle n'échappe pas à la règle puisqu'« originaire d'un pays, l'Argentine, qui est constitué d'émigrants, [elle] fu[t] dès le départ une exilée. Une exilée qui, par la suite, traversa la mer en sens inverse. » (Supervielle, 1999 :

121) Leur accent, dit-elle d'ailleurs, ne serait que le rappel « [qu'] ils sont arrivés de loin, loin signifiant de l'autre côté de l'océan. » (Supervielle, 1999 : 135) La traversée de l'océan, qui génère cet accent et ces destins particuliers, permet de reconnaître les personnes chargées d'histoire, de vide, d'absence.

L'eau est également à l'origine de l'histoire personnelle de la famille de Silvia. Elle revient souvent sur sa famille d'ascendance française par son père et espagnol par sa mère : « Je suis la descendante de deux jeunes hommes qui s'évadèrent de leur destin pour en construire un autre de l'autre côté de la mer. » (Supervielle, 2013 : 30) L'auteur dit d'elle-même qu'elle est « le fruit de ce saut » (Supervielle, 2007 : 11), de cet « exil qu'on reçoit en héritage, de génération en génération » (Supervielle, 2007 : 11) et qui produit des voyageurs prêts à franchir la mer et le mur qui les sépare d'eux-mêmes. » (Supervielle, 2007 : 11) Elle trouve ainsi dans l'eau sa propre origine ainsi que son histoire familiale. On retrouve le pouvoir de cette eau qui dilue, l'eau meurtrière qui rompt les liens familiaux protecteurs, mais qui conduit, tout comme Caron, vers l'autre rive, qui représente ici la renaissance.

Rien donc n'aurait pu être sans ces multiples « saut[s] de l'Atlantique » à travers l'Histoire. C'est encore une fois la corrélation de l'eau avec la naissance, la mère, la création en ce qu'elle génère l'expansion de la vie, de l'écriture qui n'est que des traversées successives, qu'elles soient personnelles ou historiques. Comme le cycle de l'eau qui revient toujours à son point de départ, l'auteur, tout comme l'eau, revient à ses origines, par l'écriture, le souvenir et même lorsqu'elle effectue à son tour la traversée de l'Atlantique en 1961 et débarque en France, terre d'une partie de ces ancêtres. La boucle est donc bouclée, elle met fin à une histoire de migration liée à l'eau avec la sienne. Elle rénove les destins à travers des parallélismes inversés tout au long de l'histoire.

Lorsqu'elle évoque l'eau, l'auteur parle d'ailleurs de son destin : elle était destinée à retraverser l'océan comme ces ancêtres dont elle est le reflet mais dans l'autre sens. On retrouve ici une autre propriété de l'eau : l'eau-miroir, qui renvoie son propre reflet inversé à celui qui s'y regarde.

3.2 L'eau : destin et miroir

L'exil est conditionné par l'eau elle-même. Regarder l'eau, regarder l'horizon qui se découpe attire les voyageurs, elle exerce un fort pouvoir d'attraction qui incite au voyage, à la traversée. C'est ce que l'auteur appelle les lointains prodigieux, annoncés par l'eau :

De toute part palpite la promesse de l'horizon. On guette la ligne miroitante. On sait que les yeux qui ne l'ont pas vue s'éteignent à l'intérieur. On cherche à voir la langue. Aller jusqu'à la mer, trouver le port et s'embarquer sur le premier bateau vers cette ligne qui annonce les lointains prodigieux. Le long de cette mer, on les pressent, ils vous envoûtent, on croit les discerner. Les yeux, partis avant soi, parcourent une étendue sans fin ; ils emportent l'âme dans les airs jusqu'aux nuages, jusqu'aux étoiles et par-delà les nuages et les étoiles jusqu'à ce que la vue accède à des distances inimaginables. [...] Vivre est non seulement passer sur la terre mais traverser la mer d'une terre à l'autre (Supervielle, 2007 : 11).

L'appel de l'eau est si fort qu'on ne peut y résister. Silvia, en suivant le fil de l'eau, en se laissant attirer par elle, trouvera ses propres lointains prodigieux, c'est-à-dire son destin en tant qu'écrivain et en tant que personne. Et en traversant l'Atlantique, elle réalise une migration parallèle mais inversée de celle de ces ancêtres qui est possible grâce à la fonction de miroir de l'eau. L'arrivée constitue le point de départ. Tout est donc éternel recommencement, comme dans le cycle de l'eau, et passé et présent sont liés, grâce aux reflets possibles de l'eau. Chez Bachelard, ce qui se reflète dans l'eau porte une empreinte féminine. On retrouve donc encore cette eau-mère qui favorise le destin de l'auteur.

L'eau constitue donc cette passerelle entre deux pays qu'il faut suivre pour pouvoir trouver son destin, matérialisé ici par l'écriture. L'eau et l'écriture sont des ponts entre ces deux pays, entre ses deux vies :

Peut-être ai-je traversé la mer pour tracer un destin. S'il fallait qu'une raison justifie mon départ, ce serait peut-être celle-là. Je suis partie pour entraîner la trace de mon destin immobile. Lorsqu'il se mit en marche, il devint non seulement un pas mais encore une écriture faite de poussière, de hautes herbes, de sillages qui s'évanouissent. Depuis

peu, elle prend la forme d'une passerelle. Je repars ou reviens sur une passerelle que je bâtis nœud après nœud et qui vacille suspendue sur les flots. (Supervielle, 2002 : 84-85).

Si nous avons déjà parlé du pouvoir dissolvant de l'eau qui sépare, qui dilue, on retrouve ici sa fonction contraire : l'eau est également un liant, qui réunit, qui rapproche.

Durant la traversée l'auteur subit un changement : « Après que j'eus franchi l'océan, j'acquis une apparence nouvelle. » (Supervielle, 1999 : 79) Elle retrouve en effet une langue poétique et personnelle, et une écriture. Elle recommence à écrire après une longue pause. L'exil l'aide paradoxalement à se trouver et à devenir écrivain. L'eau l'aide donc à se définir et à se voir tel qu'elle est. En définitif, comme dans un miroir, elle permet de se refléter, d'avoir une image inversée de soi-même, mais qui ne peut mentir, qui nous montre telle que l'on est. On se trouve et se découvre en elle. Cette eau-miroir, si elle permet d'aller vers son destin tout en fermant une boucle, permet aussi de toujours avoir derrière soi le reflet du passé, les souvenirs de son enfance, son pays et sa langue, tout ce qui forme d'une manière ou d'une autre l'identité qui nous est propre.

L'eau est la réunification du passé et du présent, l'origine et la destination, au-delà de l'obstacle physique entre les deux continents, du fossé infranchissable entre une femme ayant quitté l'Argentine et qui a tout laissé derrière elle et la nouvelle vie qu'elle s'est choisie, seule, loin de ses repères familiaux et familiaux. Mais l'eau est aussi paradoxalement ce qui peut la faire refluer d'où elle est partie au moyen de l'imagination. Sa vie à Paris autant que sa vie en Argentine est marquée par l'eau. D'ailleurs le fait de vivre à Paris, sur l'île Saint-Louis, indique un besoin de retrouver un élément qui la rattache à son enfance donc qui la rassure. En effet, l'île serait un refuge puisqu'elle est entourée de l'eau protectrice, d'une poche amniotique qui renvoie inmanquablement à sa propre mère-mer. Supervielle s'entoure d'eau pour continuer à vivre malgré la distance et l'éloignement, isolée au milieu de l'eau maternelle et protectrice.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination et la matière*. Paris : Le livre de poche.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (1999). *La ligne et l'ombre*. Paris : Editions du Seuil.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2002). *Le pays de l'écriture*. Paris : Editions du Seuil.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2007). *L'Alphabet du feu. Petites études sur la langue*. Paris : Gallimard.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2009). *Journal d'une saison sans mémoire*. Paris : Gallimard.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2013). *La ligne et l'ombre*. Paris : Gallimard.
- GEORGESCO, Florent (2011). « Silvia Baron Supervielle : douée d'ubiquité » dans *Le Monde*.
<http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/17/silvia-baron-supervielle-douee-d-ubiquite_1604920_3260.html> [Consulté le 26 mars 2016].
- RIVIECCIO, Louis (2008). *Dieu créa l'homme à son image et l'homme créa l'image de son Dieu*. Paris : Editions du vent des rives.
<<https://books.google.es/books?id=cV1dY0-Npe4C&pg=PP1&lpg=PP1&dq=louis+rivieccio+dieu+cr%C3%A9a+l%27homme+%C3%A1+son+image&source=bl&ots=eKJq0PFSMo&sig=OcvFLUHgz5ZZffSdr86U0qGsx0E&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi25cOW8qTNAhXBfhoKHQfcAM0Q6AEIHjAA#v=onepage&q=louis%20rivieccio%20dieu%20cr%C3%A9a%20l%27homme%20%C3%A1%20son%20image&f=false>> [Consulté le 02 juin 2016]

Eau et mémoire chez Marie-Célie Agnant

Cremades-Cano, Isaac David

Universidad de Murcia, diccl@um.es

Resumen

La isla es un espacio constantemente evocado por la escritora haitiana Marie-Célie Agnant. A lo largo de su trabajo, los diferentes medios acuáticos tales como el océano y su inmensidad, el Mar Caribe que rodea la isla o las muchas lagunas, pero también los ríos y riachuelos, son elementos que parecen coexistir con en la misma amplitud en su tierra natal así como en su imaginación. Esta omnipresencia del líquido elemental constituye la esencia de un lenguaje poético original, en el que el agua adquiere una notable simbología. De hecho, El libro de Emma está repleto de descripciones, en las que los matices del color del agua del mar, azul en sus profundidades, a veces gris, naranja y roja al atardecer, ocultan fragmentos de la memoria colectiva del pueblo de Haití. Por otra parte, el río nos introduce al viaje interior de la protagonista, la memoria de sus antepasados africanos brota y se convierte en agua de río que fluye constantemente en sus novelas y poesías. Proponemos entonces profundizar en el análisis de la riqueza de estas metáforas que unen el agua a la memoria – individual y colectiva –, describiendo el viaje metafórico evocado a través del personaje de Emma, en su dimensión identitaria y femenina.

Palabras clave : Literatura de Haití ; Agnant ; Agua ; Memoria ; Identidad.

Résumé

L'île est un espace constamment évoqué par l'écrivaine haïtienne Marie-Célie Agnant. Dans l'ensemble de son œuvre, les différents milieux aquatiques tels que l'océan et son immensité, la mer des Caraïbes entourant l'île ou les nombreux lagons, mais aussi les fleuves et les petites rivières, sont des éléments qui semblent cohabiter avec la même ampleur dans son pays natal ainsi que dans son imaginaire. Cette omniprésence du liquide élémentaire constitue l'essence d'un langage poétique original, à partir duquel l'eau acquiert une remarquable symbolique. En effet, Le livre d'Emma est parsemé de descriptions où les nuances de la couleur de l'eau de la mer, bleue dans ses profondeurs, des fois grise, orange et rouge au coucher de soleil, cachent des bribes de la mémoire collective du peuple haïtien. D'ailleurs, le fleuve nous introduit au voyage intérieur d'Emma, la mémoire de ses ancêtres africaines jaillit et devient l'eau de rivière qui coule sans cesse dans son œuvre romanesque et poétique. Nous proposons donc d'approfondir l'analyse de la richesse de ces métaphores qui lient l'eau à la mémoire – individuelle et collective –, en décrivant le parcours métaphorique évoquée à travers le personnage d'Emma, dans sa dimension identitaire et féminine.

Mots-clés : Littérature haïtienne ; Agnant ; Eau ; Mémoire ; Identité.

Abstract

The island is a space constantly evoked by the Haitian writer Marie-Célie Agnant. Throughout her work, different aquatic environments such as the ocean and its immensity, the Caribbean Sea surrounding the island or the many lagoons, but also rivers and streams are elements that seem to coexist with the same amplitude in her homeland and in her imagination. This omnipresence of elemental liquid is the essence of an original poetic language, in which the water acquires a striking symbolism. Indeed, The Book of Emma is full of descriptions where the nuances of the colour of the water of the sea, blue in its deepness, sometimes grey, orange and red at sunset, hiding bits of the collective memory of the Haitian people. Furthermore, the river brings us to Emma's inner journey, the memory of her African ancestors springs and becomes river water flowing constantly in her novels and poems. Then, we propose to deepen the analysis of the

wealth of these metaphors that bind water to the memory – individual and collective –, describing the metaphorical journey evoked through the character of Emma in her identity and gender dimensions.

Keywords : *Haitian literature ; Agnant ; Water ; Memory ; Identity.*

Introduction

L'eau des rivières, des lagons, de la pluie mais surtout de la mer s'intègre dans les récits antillais sous formes diverses. Si l'on considère qu'« un récit est un récit antillais à cause de l'inclusion de la nature. » (Bruno, 2005 : 25), le développement d'une symbolique associée à l'eau enrichie spécialement le langage poétique de ces écrivains. L'omniprésence de l'élément aquatique dans le paysage insulaire est donc, source d'inspiration qui sert à exprimer, au-delà de la description réaliste, des traits historiques et culturels. Nabil A. Boudraa, dans son étude consacrée à la poésie du paysage, propose justement une interprétation qui nous aide à déterminer le point de vue adoptée dans ce travail :

Le paysage est en fait le lieu où l'espace géographique parcouru par l'individu (et par extension la communauté) [...]. La constitution de son imaginaire, de sa culture et de sa parole en dépend. Ce rapport au lieu n'est un rapport d'appartenance ou de propriété mais de mémoire et d'existence (2002 : 4).

Dans la quête identitaire entreprise par ces auteurs postcoloniaux, ces paysages aquatiques deviennent un outil particulier pour réveiller ces fragments d'une mémoire blessée, ne faisant pas encore partie de l'Histoire de ces peuples dominés pendant des siècles par les Européens. De cette manière, c'est au moyen de l'eau que l'écrivaine d'origine haïtienne Marie-Célie Agnant délivre la mémoire du personnage principale de *Le livre d'Emma*. En fait, l'eau semble devenir le fils conducteur et le véhicule de communication de cette mémoire douloureuse remémoré par Emma tout au long du récit, en assumant donc cette lutte contre l'oubli et, spécialement, contre le long silence de la voix féminine, comme exprime également l'écrivaine d'origine guadeloupéenne G. Pineau :

Ici-là, en ce temps où la mémoire s'éveille et se retourne sur le passé, ces femmes sortent de l'ombre et marchent dans les traces ouvertes de l'histoire. [...] elles n'ont plus peur et disent à leurs arrière-petites-filles qu'il est temps de rompre les silences, temps de renverser les mémoires et de revêtir les habits de l'Histoire (1998 : 13).

En effet, M.-C. Agnant met en scène, de la même façon que les écrivaines caribéennes francophones Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Myriam Warner-Vieyra ou Gisèle Pineau notamment, une sorte de mémoire hybride composée, d'un côté, de cette mémoire proprement des femmes, « À un moment où les femmes affirmaient leur position dans le monde. Il va sans dire que les Antillaises avaient elles aussi, le besoin de faire entendre leur voix et de faire connaître leurs revendications. » (Leticee, 2003 : 6), et d'un autre côté d'un type de mémoire que Carmen Mata définit à l'aide de Maurice Bloch¹ comme : « [...] "la mémoire historico-sémantique" [...] qui se nourrit des transmissions de souvenirs et des recherches des historiens, investit le champ de l'esclavage et du marronnage [...]. » (2013 : 106). Ces deux mémoires semblent s'entrecroiser et confluent pour la construction d'un passé-présent plus authentique, puisqu'il s'agit d'une inestimable contribution qui complète et complémente les réalités décrites à travers la narrative, avec une mise en valeur de la voix féminine : « Résultat de l'accession de maintes Antillaises à l'indépendance économique ou intellectuelle, la voix féminine devient profuse [...]. » (Antoine, 1992 : 362), comme affirmait déjà aux années 90 ce spécialiste en littératures francophones des Antilles.

¹ De l'étude de M. Bloch (1995). « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », in *Enquête* 2, p. 59-79.

1. Les souvenirs d'une vie face à une mémoire générationnelle au féminin

Accusée du meurtre de son bébé, Emma est internée dans un hôpital psychiatrique à l'attente d'une évaluation, qui détermine si elle est apte à subir le procès judiciaire. Étant donnée sa négative à s'exprimer dans la langue des anciens colonisateurs, son médecin doit demander les services d'un interprète de créole : Flore. Elle va donc rencontrer une Emma, froide et réticente d'abord, qui va progressivement la captiver. En fait, Flore semble être emportée par un fort courant d'eau lorsqu'Emma fouille dans sa mémoire :

Je ne suis plus une simple interprète. Petit à petit, j'abandonne mon rôle, je deviens une partie d'Emma, j'épouse le destin d'Emma. Au cours de cette quatrième séance, j'ai l'impression que mon esprit quitte la chambre et s'en va voguer sur le fleuve en compagnie d'Emma. C'est alors, je crois, que j'ai pris la décision de la suivre jusqu'au bout. (Agnant, 2001 : 18)

En effet, Flore commence à connaître les habitudes d'Emma qui passe son temps face à la fenêtre de sa chambre « les yeux rivés sur le fleuve » (Agnant, 2001 : 17). Plongée dans ses pensées, Emma semble dissoudre les quatre murs de sa chambre grâce à une sorte de déplacement psychologique qui lui procure observer le mouvement de l'eau. Cet élément du paysage ne devient pas seulement le fils conducteur dans le procès de remémoration d'Emma, mais aussi un mécanisme d'évasion efficace, comme décrit Flore : « Emma contemple le fleuve, comme si elle voulait mettre en place un puzzle. Des morceaux de glace flottent à la surface de l'eau. Elle paraît avoir oublié le temps, elle nous a oubliés » (Agnant, 2001 : 19).

Même si l'eau qui coule symbolise traditionnellement le passage inéluctable du temps, Emma semble ne pas s'en apercevoir, immergée dans cet état d'esprit, et devient une femme mystérieuse qui garde un grand secret. L'eau en mouvement suit le lit du fleuve, en traçant un chemin sur lequel le liquide circule comme s'il s'agissait d'un voyageur qui parcourt le paysage. Alors les termes eau et voyage se rapprochent et montrent une dimension physique ainsi que psychologique. Le mouvement dans l'espace évoqué par le fleuve sert enfin à représenter symboliquement le voyage à l'intérieur de la conscience d'Emma :

Contre la fenêtre, elle appuie son front étroit et promène ses yeux farouches sur les arbres dans le parc, les ramène vers la droite sur le fleuve qui, au loin, roule ses eaux brunâtres. Puis elle vient à nous, s'avance vers un fauteuil dans lequel elle s'affaisse, le corps las, comme si elle venait de parcourir une si longue distance. (Agnant, 2001 : 11).

La fenêtre de la chambre close le paysage comme le cadre d'un tableau qui, en cette occasion semble prendre vie dans l'esprit d'Emma. La double dimension de ce voyage est suscitée avec le mouvement du regard mystérieux, ne laissant pas entrevoir les pensées d'Emma, et la comparaison finale qui fait référence à une fatigue plutôt physique.

Cette conception symbolique du voyage est aussi partagée par un autre personnage qui fait partie des souvenirs de la vie d'Emma. En effet, Baptiste, le mari Rosa, sa grand-mère maternelle, arrive également à s'évader de sa malheureuse réalité grâce à l'eau, à cette occasion, de la mer : « Souvent, elle devait aller le quérir au bord de la mer, sur le rivage. Elle le trouvait assis, le regard cloué sur les vagues, un regard qui flottait » (Agnant, 2001 : 113). La matérialisation de ce regard en mouvement perpétuel et l'acquisition de la flottabilité lui confèrent la faculté d'entreprendre ce voyage imaginaire, qu'Emma pratique souvent depuis la fenêtre de sa chambre. Alors, la mer aussi bien que le fleuve sont l'outil idéal pour s'évader et évoquer un passé plus ou moins lointain. Ce passé semble partager avec l'eau, sa propriété de dissoudre, dans ce cas, une réalité qui finalement les rattrape.

L'eau devient donc un moyen d'évasion qui permet aux personnages de remémorer et, à Emma spécialement, de reproduire non seulement les souvenirs d'une vie mais aussi le passé ancestral qui s'entrecroise, des voix qui reculent jusqu'aux générations africaines :

Grand-Lagon, ce bout de terre accroupi au milieu de l'océan, Grand-Lagon, faut pas avoir peur de le dire, c'est une terre de malédiction, Emma. Cette eau qui la baigne depuis le jour de sa naissance, cette eau, dans son bleu si bleu, cache des siècles de sang vomis des cales des négriers, sang de tous ces nègres que l'on jetait par-dessus bord. C'est

ainsi que la malédiction est entrée. Elle s'est infiltrée dans l'eau des rivières, dans celle que nous buvons, elle s'est mêlée à notre sang, l'a corrompu. (Agnant, 2001 : 112)

L'eau se mêle au sang dans ce passé métis reproduit dans ce récit. La mémoire générationnelle d'Emma se traduit donc par une sorte de chronique de l'histoire collective du peuple haïtien d'origine africaine, mais aussi l'histoire au féminin, qui implique sortir de la marginalité ces voix longtemps silencieuses, une *multivoix* de toute une lignée de femmes, d'après l'analyse proposé par Lucie Lequin : « dans une seule voix narrative, M.-C. Agnant en fait entendre plusieurs et passe de la mémoire individuelle à la mémoire collective dans un mouvement de va-et-vient entre les deux. » (2002 : 23).

C'est à travers la formation qu'Emma essaie d'échapper du paradigme raciste et machiste qui pousse ces voix féminines à l'oubli. Ainsi, dans sa thèse du doctorat, elle avoue des faits jamais racontés dans les chroniques officielles : « Blancs, Nègres, moins Blancs, moins Nègres, tous se jetaient sur les femmes couleur de nuit, sans leur demander leur avis, comme s'ils puisaient l'eau de la rivière pour éteindre leur soif. » (Agnant, 2001 : 135). Le recours à l'image de l'eau comme élément généreux et synonyme de gratuité offerte par la nature, rend cette comparaison sa juste cruauté.

2. Eau et bleu, vie et mort

L'eau marque tant la naissance d'Emma dans tout ce bleu, que l'origine collective de tout un peuple, surgi après l'enlèvement et la traversée de l'océan. Elle fait référence aux tonalités bleues de l'eau de son île natale : « le bleu intense qui enserme en permanence un lambeau de terre abandonnée au milieu de l'océan. » (Agnant, 2001 : 7). Avec cette rude description qui se limite à un morceau de terre, une terre déchirée, détachée et un adjectif associé à cet espace insulaire, M.-C. Agnant décrit un pays qui traverse de grandes difficultés, en mettant en relief que son isolation géographique n'est pas la seule cause de cette condition. En conséquence, la situation socio-économique haïtienne, dégradée en permanence avec la grave crise chronique qui s'est installée dans le pays, est étroitement associée à un caractère très particulier du paysage : l'immensité de la couleur bleue qui renvoie le ciel sur l'eau de la mer. Ainsi explique Emma au docteur :

La première chose que l'on voit quand on vient au monde à Grand-Lagon, c'est le bleu. Certains disent, là-bas, que l'intensité du bleu cause une manière de folie... [...] C'est à cause du bleu, docteur. Il a toujours été autour de Grand-Lagon, comme la désespérance. Au fond, il est là pour brouiller la pérennité de la désespérance. À Grand-Lagon, on pourrait dire bleu, comme on dit désespérance (2001 : 20).

Par contre, les métaphores liées à la mer et à sa couleur ont le pouvoir de remémorer le fait antagonique de la naissance : « la profondeur du bleu a une gravité, solennelle, supra-terrestre. Cette gravité appelle l'idée de la mort. » (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 129). Avec cette riche symbolique de l'eau, M.-C. Agnant réussit à ressusciter une multitude d'esclaves, ses ancêtres africains, qui n'étaient pas enterrés mais submergés dans ce procès d'humiliation continue infligé par les Européens. Cette nuance historico-culturelle comprise dans ce sens figuré attribue à la mer un caractère parfaitement identitaire. En fait, la mer pendant le voyage dans les cales négrières et puis les fonds océaniques entourant l'île, servent à évoquer une nécropole aquatique au risque d'être oubliée.

Ce rapprochement de la mer à la mort, au voyage et le recours à cet emplacement hypothétique du cimetière de l'opprimé, sont également repérables dans le travail d'autres auteurs et même au moyens d'autres disciplines artistiques différentes de la littérature, telles que la peinture, la sculpture et la photographie. Ainsi affirme également Bachelard dans son essai *L'eau et les rêves* : « L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort sans sens de voyage. » (1991 : 104).

Comme c'est le cas de l'œuvre du photographe sous-marin et sculpteur d'origine guyanaise Jason de Caires Taylor, par exemple, *The Silent Evolution* (2010) : à travers un ensemble de 400 sculptures humaines à taille réelle submergées, il semble matérialiser une idée similaire à celle d'Emma avec une mise en valeur des fonds marins, non seulement pour leur conservation mais surtout pour leur rôle à l'époque de l'esclavage. Les visages de ces sculptures, entourés de tout ce bleu, rouvrent cette dimension historique des fonds marins où, même s'ils ont été endommagés par la contamination et frappés

par des phénomènes météorologiques, la vie réapparaît malgré ce passé dévastateur. En fait, le corail et tout un écosystème renaît sur ces sculptures telles que la société haïtienne qui survie et continue à lutter, sous diverses formes, malgré les grandes difficultés.

L'œuvre acquiert, en somme, un grand pouvoir évocateur qui transmet un message plutôt optimiste : « Taylor's art is like no other, a paradox of creation, constructed to be assimilated by the ocean and transformed from inert objects into living breathing coral reefs, portraying human intervention as both positive and life-encouraging². »

Pour le peintre martiniquais Bruno Pédurand, ce liquide reprend également cette dimension historique douloureuse : « Différents éléments (silhouettes, barques) renvoient aussi à la tragique traversée des esclaves. Dans des tons ocre, terre, rouges, ses peintures symboliques ouvrant sur plusieurs niveaux d'interprétation. » (Berthet, 2009 : 313). Dans ce monde onirique de ses peintures, l'eau n'est plus claire et bleue, mais elle devient obscure et se mélange à la terre pour représenter ce passage à l'autre vie, telle que l'eau qui est sous la barque de Caron. Alors, l'eau et la mort réapparaissent ensemble dans une métaphore où l'eau s'imprègne d'un caractère symbolique, qui est à la fois un trait identitaire.

En littérature, par exemple, un des personnages de la célèbre auteure guadeloupéenne M. Condé réfléchit devant la mer : « Assis sur le pont supérieur, Razyé regardait les travées de la mer et se disait quel beau suaire cela ferait, cette étoffe de deuil moutonnant à perte de vue. » (1995 : 246). Les termes « suaire » et « étoffe » et l'association du bleu avec le deuil renforcent l'image de la mort, de même que son caractère éternel est lié à la ligne de l'horizon qui dessine l'océan.

La mer et ses profondeurs peuvent donc abriter une mémoire du passé et de l'esclavage, mais aussi les souvenirs du présent : le drame actuel de la migration que souffrent beaucoup d'haïtiens forcés à entreprendre. Alors, le paysage maritime et ses eaux sont encore subjectivisés avec le but d'exprimer les parallélismes entre les conflits intérieurs des personnages et l'environnement liquide qui les conduit vers un futur incertain, comme décrit ce personnage du roman *En attendant la montée des eaux* de M. Condé :

La mer c'est terrible !

Quel que soit l'endroit où tu te places pour la considérer, elle est pareille. Ce n'est pas comme un paysage qui est soit beau soit laid, avec des parties distinctes. [...] C'est partout une couleur identique, des vagues qui moutonnent pareillement, par-ci, par-là, avec des plaques d'un blanc sale de l'écume. (2010 : 60).

Ce personnage haïtien exprime ses sentiments pendant la traversée clandestine, où la monotonie de la mer calme devient antithèse de la peur et du désespoir qu'il ressent et partage avec les autres passagers. Dans cet extrait, l'océan et son bleu omniprésent est en quelque sorte un personnage aussi, car il joue un rôle fondamental dans l'avenir de ces personnages et de leur île. Cependant, cette calme apparente peut rapidement se tourner en menace et montrer une facette tout à fait opposée, comme décrit un autre personnage de M. Condé dans le point intermédiaire d'une traversée d'une île à une autre, juste au moment où ils ne divisent aucune côte : « Des paquets d'eau détrempe le pont. À perte de vue, la mer était creusée de gueules de monstres qui semblaient n'avoir qu'une envie, engloutir le navire. » (1995 : 322-323). Cette métaphore accorde encore une fois un aspect meurtrier à la mer, mais il est intéressant d'ajouter comment l'océan symbolise une transition, dans ce cas liée à des traits identitaires des Antillais : l'exile et l'émigration.

À travers l'eau, M.-C. Agnant exprime également la fin du parcours sur terre, une vie qui s'achève, celle d'Emma : « Son âme a rejoint le fleuve pour entreprendre le voyage de retour. » (Agnant, 2001 : 164). Ainsi, elle fait encore référence à la « mémoire historico-sémantique » qui soude Emma avec son passé ancestral africain éternellement : « Elle disait toujours, elle disait sans cesse qu'elle reprendrait un jour la route des grands bateaux. » (Agnant, 2001 : 163). Démunie de sa réalité diasporique, basée sur l'incompréhension et la souffrance, la mort ne semble la libérer qu'après avoir transmis tout son héritage mémoriel : « la descente vers l'océan est le rassemblement des eaux, le retour à l'indifférenciation, l'accès au Nirvâna » (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 355), instrument de la libération définitive d'Emma.

² Biographie sur le site web de l'auteur <<http://www.underwatersculpture.com/about/biography/>>

Conclusions

Nous pouvons constater le développement d'un imaginaire autour de l'eau, élément qui devient un outil logiquement essentiel pour exprimer certains traits identitaires des Haïtiens et, par extension, de tous les Antillais et Africains-Américains. L'analyse de l'intériorisation de cet élément dans le récit d'Emma ne fait que remettre en question le passé et le présent des haïtiens en exil.

Si la culture de tradition orale et la mémoire familiale se transmettait de génération en génération, Emma doit changer cet ordre ancestrale et léguer ses savoirs à une femme n'appartenant pas à la lignée de sa famille. Ces deux femmes, Emma et Flore, en apparence très éloignées l'une de l'autre, incarnent donc la lutte contre le silence et l'oubli respectivement. Avec un processus similaire, cette littérature haïtienne grandit dans le monde actuel sous la forme de littérature migrante d'expression française au Canada. Alors, l'association traditionnelle entre littérature et son lieu de création n'est plus opératoire dans ce cas précis.

Il semble donc s'établir un parallélisme entre ces deux changements de l'ordre classique, car ils supposent une vraie rupture qui permet, nonobstant, la survie d'une identité haïtienne complète liée à l'eau. D'un côté, il y a une transmission désarticulée de la mémoire et, d'un autre, l'existence d'une littérature disloquée en essence. Ces deux éléments, vertèbres du travail de l'Agnant militante et engagée, aident à redéfinir sa propre identité – et par extension, celle du peuple haïtien et sa diaspora –. Il nous semble, en somme, la solution face à l'oubli du passé, ainsi que la lutte contre les difficultés et les complexités inhérentes à l'Haïti du présent.

Références bibliographiques

- ABRAHAM, Marie et PINEAU, Gisèle (1998). *Femmes des Antilles. Traces et voix*. Paris : Stock.
- ANTOINE, Régis (1992). *La littérature franco-antillaise*. Paris : Karthala.
- AGNANT, Marie-Célie (2001). *Le livre d'Emma*. Montréal : Mémoire.
- BACHELARD, Gaston (1991). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BERTHET, Dominique (2009). « Bruno Pédurand » dans Conseil régional de la Guadeloupe. *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe, des origines à nos jours*. Paris : HC Éditions. Pp. 312-320
- BOUDRAA, Nabil Augustin (2002). *La poétique du paysage dans l'œuvre d'Édouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner*. Louisiana : Louisiana State University. <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0417102-130949/unrestricted/Boudraa_dis.pdf> [Consulté en janvier 2016]
- BRUNO, Kimberly (2005). *Corps et nature chez trois écrivaines guadeloupéennes*. Ontario : McMaster University. <<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/8758/1/fulltext.pdf>> [Consulté en janvier 2016]
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont.
- CONDE, Maryse (1995). *La migration de cœurs*. Paris : Robert Laffont.
- CONDE, Maryse (2010). *En attendant la montée des eaux*. Paris : Lattès.
- LETICEE, (2003). « Résistance antillaise au féminin ? » dans *Labrys, études féministes*, n° 3. <<http://www.labrys.net.br/labrys3/web/fran/leticee2.htm>> [Consulté en février 2016]
- LEQUIN, Lucie (2002). « Marie-Célie Agnant : une écriture de la mémoire et du silence. » dans Marc Maufort et Franca Bellarsi. *Reconfigurations : Canadian literatures and postcolonial identities*. Bruxelles : Peter Lang. Vol. VII, p. 22-32.
- MATA, Carmen (2013). « La mémoire de l'esclavage et de la représentation dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant. Mémoire identitaire, mémoire vivante » dans Colette Boucher et Thomas C. Spear. *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant. L'oubliée mémoire d'Haïti*. Paris : Karthala. P. 105-119.
- TAYLOR, Janson deCaires. *The Silent Evolution*. <<http://www.underwatersculpture.com/sculptures/the-silent-evolution/>> [Consulté en mars 2016]

Les paysages aquatiques des symbolistes belges ou les «paysages de l'âme»

Da Lisca, Caterina

Universitat Pompeu Fabra, cdalisca@gmail.com

Resumen

Las representaciones del agua son omnipresentes en la literatura francófona de Bélgica fin-de-siècle. Para los simbolistas no se trata de poner en relieve una armonía paisajística o un fenómeno natural, pues hacen hincapié en ese elemento natural para otorgarle valores originales y diferentes de los que se atribuyen en los movimientos anteriores. El Barroco, por ejemplo, se centra en los efectos de ilusión que produce el agua ; la prosa y la poesía reflejan el mundo al revés con una naturaleza retórica. El Romanticismo aboga por la expresión de los paisajes-estado de alma caracterizados por el océano indomable, el mar agitado, los lagos o los ríos todopoderosos. El Simbolismo privilegia las superficies tranquilas y las profundidades acuáticas ; a través de estas, el sujeto lírico se proyecta hacia la búsqueda del ideal y la exploración de un « otro mundo » : el universo del alma y la fuente de los sueños. Así, establece una correspondencia entre el referente líquido, su doble interior, a la vez que recurre a las visiones oníricas que se producen delante de los espejos acuáticos. Todo esto se acompaña de las narrativas míticas, la experimentación de la imaginación creadora y la evolución del concepto de paisaje. A finales del siglo XIX, los escritores abandonan la representación positivista y mimética del mundo para crear paisajes íntimos, los « paisajes del alma », investigan el potencial de la mirada y de la actividad onírica. Más concretamente, exploran los paisajes acuáticos (naturales o urbanos), las cosmogonías, los mitos y los personajes legendarios asociados al agua y crean a la vez nuevas imágenes artificiales. Nos proponemos explorar algunas de estas cuestiones y presentar ciertas singularidades paisajísticas que aparecen en las obras de Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe et Verhaeren.

Palabras clave : Simbolismo ; literatura francófona de Bélgica ; paisajes acuáticos.

Résumé

Les représentations de l'eau sont omniprésentes dans la littérature belge francophone fin-de-siècle. Ce n'est pas pour mettre en valeur un simple décor paysager ou un phénomène naturel que les symbolistes insistent sur cet élément ; c'est pour en faire un sujet littéraire plein de valeurs originelles et différentes de celles véhiculées par les mouvements antérieurs. Le baroque, par exemple, se centre sur les effets d'illusion engendrés par l'eau ; la prose et la poésie reflètent le monde renversé et une nature rhétorique. Le romantisme prône l'expression des paysages-états d'âme caractérisés par l'océan indomptable, la mer agitée, les lacs ou les rivières puissantes. Le symbolisme privilégie les surfaces calmes et les profondeurs aquatiques ; à travers ces dernières le sujet lyrique s'étale vers l'exploration d'un « autre monde », celui de l'âme et de la source des rêves. Il établit une correspondance entre le référent liquide, son double intérieur et l'image chargée de l'exprimer en recourant aux rêveries éveillées qui se produisent devant les miroirs des eaux. Cela va de pair avec la reprise des récits mythiques, l'expérimentation de l'imagination créatrice et l'évolution du concept de paysage. À la fin du XIX^e siècle, les écrivains abandonnent la représentation positiviste et mimétique du monde pour créer des paysages intimes, « les paysages de l'âme », tout en exploitant les potentialités du regard et de l'activité onirique. Ainsi, ils explorent les paysages aquatiques (naturels ou urbains), les cosmogonies, les mythes et les personnages légendaires associés à l'eau, tout en créant également des images artificielles. Nous allons approfondir ces questions et découvrir quelques singularités paysagères chez Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe et Verhaeren.

Mots-clés : Symbolisme ; littérature belge francophone ; paysages aquatiques.

Abstract

Representations of water are omnipresent in Belgium's French-language literature at the end of 19th century. Symbolist poets do not emphasize this element to set up a simple landscape or a natural phenomenon, they rather make it a literary subject full of original values, different of those conveyed by the earlier movements. Baroque, for example, focuses on the effects of illusion created by water ; prose and poetry reflect a world turned upside down and a rhetorical nature. Romanticism promotes a concept of nature as an expression of soul-scapes characterized by the indomitable oceans, rough seas and powerful lakes or rivers that the man could not control. Symbolism favours calm surfaces and depths water ; in those the lyrical subject can drown in its the quest for the absolute and explore of « another world », the one of the soul, where all dreams are from. It establishes a connection between the liquid referent, its inner double, in a manner that generates dream-like visions that can only occur in front of bodies of water. This practice is connected to mythical literature, the experiments of a creative imagination and the evolution of the concept of landscape. At the end of the 19th century, writers abandon the positivist and mimetic representation of the world to create more intimate landscapes, called « landscapes of the soul », exploring the potential of observation and dreams. Thus, they also explore aquatic landscapes (natural and urban), cosmogonies, myths and legendary characters associated with water, and they create artificial images. We will explore these issues and discover some original landscape by Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe and Verhaeren.

Keywords : Symbolism ; Belgium's French-language literature ; aquatic landscapes.

1. Le paysage aquatique comme « paysage de l'âme »

Le célèbre syntagme « Le paysage est un état d'âme » que nous retrouvons dans *Lune naissante sur le bord de la mer* de Caspar David Friedrich (1820) et dans le *Journal Intime* de Henri-Frédéric Amiel (1846) caractérise le paysage comme *ethos affectif* qui se réduit au « grand instinct de la nature ». Cette passivité contemplative se transforme en dynamisme spirituel à l'époque décadente et symboliste, quand le reflet devant le miroir des eaux et le regard narcissique du sujet se mettent au service de l'expérience esthétique et de l'imagination créatrice. Pendant son discours au *Salon de 1859*, Baudelaire nous rappelle que « si l'assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache » (Baudelaire, 1956 : 167-68). À partir de ce moment, l'expression artistique du paysage devient la mesure subjective de la nature.

Parmi les paysages naturels que nous retrouvons dans la production littéraire belge fin-de-siècle, nous soulignons l'énorme présence des représentations de l'eau associées aux « paysages de l'âme ». À travers une étude comparative des principaux ouvrages de Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Max Elskamp, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren et Max Waller¹, nous avons tâché de découvrir les raisons pour lesquelles l'élément liquide est tellement omniprésent. Le « paysage de l'âme » est toujours là, gravé dans les paysages telluriques (agricoles ou urbains), les cosmogonies, les mythes, les divinités antiques et les créatures légendaires qui peuplent les milieux aquatiques² ou encore dans des images artificielles tout à fait singulières.

Les paysages aquatiques se subjectivent et perdent leur physicité au bénéfice du regard de celui qui les contemple³. Ainsi, nous voyons s'imposer la figure du poète rêveur qui, près des surfaces calmes, plonge dans les profondeurs de son âme

¹ Nous faisons référence à notre thèse de doctorat *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, soutenue en 2015 à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

² Femme-fée, reine dans le château, femme fatale, androgyne, dormeuse, femme morte, Ophélie et chevelure flottante, Vénus, Salomé, Hérodiade, Mélusine, Léda et Narcisse sont des personnages repris par décadents et symbolistes et utilisés pour mettre en place le « drame aquatique ». Ce dernier est une locution avancée dans notre thèse ; elle fait référence au drame solaire de Müller et Cox et à la « tragédie de la nature » dont parle Mallarmé dans *Dieux antiques* (1880). Elle vise à mettre en relation les figures de l'univers liquide avec l'élément du feu et d'autres thèmes subordonnés qui émergent du corpus symboliste.

³ Voir à cet égard *L'esthétique du paysage* de François Paulhan. Le critique insiste sur le fait qu'un paysage est une conception du monde sentimentale et intellectuelle.

tout en la rendant tangible à travers des paysages, des personnages ou des objets nouveaux. Il n'est évidemment pas question de les présenter tous ici. Nous mettrons en évidence quelque aspect relevant du dispositif des yeux et du reflet dans l'eau, la singularité des paysages nordiques et des images artificielles telles que l'« aquarium mental », la « boule de verre », la « serre chaude », le « verre ardent », le « cristal bleu », la « cloche à plongeur », « la cabine de reflets » ou la « fenêtre-œil ».

2. Sentiment du paysage et paysage de l'âme : l'importance du regard et du reflet

D'après Herman Parret, le sentiment du paysage est « la projection sentimentale et imaginative du *felix aestheticus*, qui, entouré de lieux de nature et d'artifice, entouré du *genius loci*, réalise phoriquement ses virtualités subjectives » (Parret, 2008). Cette définition nous convient pour résumer l'expérience esthétique (la *mise-en-paysage* comme poétique) du sujet lyrique fin-de-siècle. Le paysage n'est pas une réalité en soi séparée du regard qui le contemple.

Pour les symbolistes, il s'agit d'abord de renouveler sa perception ainsi que de mettre en doute la figuration du réel. Le paysage, entendu comme la partie de territoire telle qu'elle s'offre à la vue, n'est plus seulement à regarder passivement mais il est à réinventer et à projeter. À cette époque, les images intérieures du sujet (rêves, rêveries) sont extériorisées sous forme artistique de paysages telluriques, de mythes et de personnages légendaires près de l'eau, de cosmogonies ou d'espaces aquatiques clos. Les différents paysages ne font que projeter les images oniriques du « je » au regard mouvant. D'après Rodenbach, les yeux sont des « fenêtres d'infini » et l'œil « un glauque aquarium d'eau somnolente » d'où s'entrevoit un : « Paysage qui change à tout instant : pensées /[...] /Corpuscules dans le fond de l'être blottis ;/Embryons de projets, vagues germes de rêves,/Émergeant d'on ne sait quel abîme mental,/Qui montent jusqu'à l'œil en assumptions brèves/Et viennent animer cet écran de cristal »⁴.

Le point de départ de l'artiste est constitué par les impressions qui lui viennent de la contemplation de l'eau tranquille mais il supprime la réalité matérielle que ces impressions renferment pour les transposer sur le plan abstrait : « Le monde ne m'intéresse qu'en tant qu'il me réfléchit » dit Verhaeren, qui glorifie le paysage « non pour lui-même, mais parce qu'à certains moments d'exaltation, il ne me semble être que mon propre prolongement »⁵. L'âme du paysage liquide miroite le paysage de l'âme et vice versa. Le perceptif devient affectif. À travers l'expérience individuelle du paysage physique, il s'agit pour les écrivains de repenser les eaux qui entament la frontière séparant le dehors et le dedans de l'observateur.

Le dispositif de l'eau (comme *cogitatum*) joue de l'éclatement et de la variation des points de vue, il est à la fois outil de figuration abstraite et mode de pensée en images. C'est dans le champ du *visuel* et du *reflet* que se situent les recherches des symbolistes, d'ailleurs influencées par la philosophie de Schopenhauer. D'après lui, le reflet des objets dans l'eau est « la chose la plus réjouissante au monde » (Schopenhauer, 1978 : 257), parce qu'il permet d'observer l'objet réel et son image inversée. Christian Berg revient vers cette idée et souligne que « La beauté étrange qui émane du reflet dans l'eau serait donc à attribuer à l'amplification du principe de causalité perçue par l'entendement du spectateur » (Berg, 1982 : 120). Les artistes commencent à jouer de ce *mundus inversus* en laissant de côté les modèles et les codes de représentation traditionnels. Ainsi, le miroir (surfaces lisses de l'eau, fenêtres, cristaux ou verres) ne serait que la transposition moderne des parois nacrées de la grotte qui permet d'appréhender l'espace intime. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on ne se trouve plus devant la mimesis de la nature mais face à un univers de symboles que chacun peut déchiffrer selon sa sensibilité et sa perspective :

Chaque homme rêve le monde
Selon sa propre puissance.
Le monde est sa connaissance
Plus ou moins haute et profonde.

Se connaître afin de voir

⁴ Nous renvoyons au poème tout entier : RODENBACH, Georges (1916). « Le Voyage dans les Yeux ». *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle ; p. 141-182 [1896].

⁵ C'est la réponse de Verhaeren à un article que Tancrède de Visan lui consacra. VISAN, Tancrède de (1911). « Émile Verhaeren et la suggestion pathétique », article repris dans son livre *L'attitude du lyrisme contemporain*. Paris : Mercure de France. La citation de la lettre figure en note, p. 89-90.

Le secret de l'univers
A la fois un et divers,
C'est la fleur du grand savoir.

Une même force, en somme,
Vit dans toute créature.
Le noyau de la nature
N'est-il pas au cœur de l'homme ?
(Gilkin, 1899 : 73- 74).

Les symbolistes postulent que le paysage n'est pas une grille de signes construite à priori mais une image susceptible de s'arracher au principe de reconnaissance par l'abstraction, pourtant à chaque fois différente. Le spectateur en saisit l'âme (ensemble de signes polysémiques qui « correspondent » les uns avec les autres au sens baudelairien) et la recompose par les vertus du dispositif littéraire, en mettant au centre de la question le point de vue subjectif privé du corrélat matériel et doué de la synesthésie (Rimbaud, Verlaine). En conséquence, les correspondances miroitantes aboutissent à l'ambivalence des mots ; seule l'allusion peut résoudre l'évocation toujours imprécise du langage et balancer l'effet d'absence que l'image produit (Mallarmé). La dialectique entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'enrichit du mouvement du regard lui-même qui, à son tour, cherche à saisir le reflet de l'âme et le transforme en paysage onirique. Parmi « Des forêts de symboles », le poète se promène « Au jardin rêvé (au milieu duquel) croît un arbre de vitrail » (Gilkin, 1892 : 23). C'est justement ici que se situe la véritable innovation des artistes belges francophones : les apports de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Huysmans, Régnier, Gide, Mirbeau, Mallarmé s'amplifient chez Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Gilkin, Le Roy donnant une impulsion extraordinaire à la genèse des paysages de l'âme⁶. La poésie surgit du reflet : « Car nul ne sait, comme cette âme étrange,/Du seul reflet d'un sourire lointain, /Faire éclater, en un céleste songe,/[...]/Où des reflets en des flammes se changent,/Où la lumière devient un chant » (Van Lerberghe, 1898 : 14).

3. Paysages nordiques et âme flamande

Il n'est pas difficile d'entendre pourquoi les eaux calmes et dormantes du Nord s'avèrent une substance emblématique pour les écrivains belges, surtout si prenons en compte la géographie et l'influence culturelle de la tradition picturale flamande⁷. Par leurs propriétés plastiques et oniriques, ces eaux sont un instrument idéal du va-et-vient entre la forme et l'informe qui rend compte de la morphologie des espaces et qui revient vers la question de l'état naturel et de l'artifice poétique. Une fois les limites déterminées et la surface des étendues dépassée, le sujet lyrique questionne la notion de frontière et de fond. Pressentir l'ineffable et le suggérer est le manifeste programmatique des symbolistes : « Âmes et flammes, toutes ensemble/Ailes et fleurs entrelacées,/Je cherche au fond de mes pensées/Des paroles qui vous ressemblent », écrit Van Lerberghe dans son poème *Ineffabilité* (Van Lerberghe, 1898 : 125). De son côté, Maeterlinck nous rappelle comment l'observation du monde est relative et illusoire. Une fois appréhendées depuis l'intérieur, les choses sont transposées en acte de création et transcendées dans le tissu poétique : « Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire : et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu » (Maeterlinck, 1908 : 172).

Or, en ce qui concerne l'innovation des auteurs belges tels que Van Lerberghe, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Le Roy ou Eekhoud, ils font du paysage flamand un tempérament contemplatif-mystique et un style pictural-psychologique marqué du sceau indélébile de la réalité. Dit autrement, le procès d'écriture n'efface pas totalement les traits du monde organique, de sorte qu'il conserve une partie de l'identité paysagère sans convertir le paysage en pure idée. Les ouvrages

⁶ Dans son étude sur *L'Originalité du symbolisme belge* (2007) Otten rappelle que celui-ci jouit d'une ampleur chronologique et d'une thématique bien plus amples que le phénomène culturel français.

⁷ L'intérêt croissant des Primitifs flamands (Van Eyck, Van der Weyden, Van der Goes, Memlinck, Brueghel, Rembrandt) pour la géographie et la cosmographie est un élément déterminant dans le développement de la peinture du paysage comme genre autonome au XVI^e siècle. Auparavant, les peintres intégraient des paysages à des peintures religieuses ou officielles qui servaient de prétexte à la représentation de la nature. L'influence des maîtres flamands sur les symbolistes belges est bien connue. Voir à ce propos le livre édité par Paul Gorceix *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*.

des symbolistes belges sont chargés d'une tonalité qui, bien qu'elle soit transfigurée sur le plan subjectif ou onirique, se rapporte toujours à l'âme de Flandre. Les canaux immobiles, la Mer du Nord plate ou les villes crépusculaires et endormies sont le symbole de l'âme qui rêve : « Et la ville de mes mille âmes/dormez-vous, dormez-vous ;il fait dimanche, mes femmes/et ma ville dormez-vous ? » (Elskamp, 1892 : 13). En plus d'alimenter l'imaginaire des thèmes nordiques, d'extraire la quintessence, le climat et les couleurs des territoires flamands, les symbolistes expérimentent des formes innovatrices qui s'approchent de ce que Novalis nommait la « romantisation du réel », concept vers lequel reviendra Maeterlinck (Maeterlinck, 1895 : 209). D'après Jean-Marie Klinkenberg :

On peut dire que la Flandre nordique du mirage littéraire, c'est d'abord un paysage, c'est ensuite un tempérament psychologique, c'est enfin une stylistique. Le paysage tout d'abord. Tout de lourdeur et d'humidité, il incline à l'humilité et à l'effort, tandis que les brumes aident les fantômes du rêve à se former. Mais l'horizontalité dans laquelle mer et plaine se confondent est aussi le lieu où vient perpendiculairement se ficher la transcendance (Klinkenberg, 1991 : 106).

De son côté, Eekhoud se livre aux exaltations presque panthéistes de l'âme flamande⁸, notamment dans *Le Cycle Patibulaire* (1892), le cycle qui continue la période des contes inaugurée par les *Kermesses* (1883) et les *Nouvelles Kermesses* (1887). Ainsi, « il sentit battre son grand cœur pour cette terre austère et stérile où règne la bruyère aux vastes horizons de mélancolie » (Bladel, 1922 : 7). L'âme est une étendue miroitante, une « plaine en l'Infini couchée » (Le Roy, 1907 : 80), une surface prolifique sur laquelle se reflètent les images dépourvues de la pesanteur matérielle :

Ne plus être qu'une âme au cristal aplani
Où le ciel propagea ses calmes influences ;

[...]

Douceur ! C'est tout à coup une plainte de flûte
Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;

[...]

Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ;
Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eaux
Et des lampes parmi les neiges des rideaux...
Que de reflets divers mirés au fil de l'âme !
(Rodenbach, 1891 : 149).

Le « je » lyrique cueille l'essence des univers superficiels et profonds tout en maintenant la relation avec le référent (paysage nordique) ; nous songeons aux poèmes contenus dans *Les apparus dans mes chemins* (1891) de Verhaeren et tout particulièrement à *Les lointains*, où il parle de « Mon âme/Au long des eaux qui vont au Nord » (Verhaeren, 1891 : 22), mais aussi au recueil *La guirlande des dunes, Toute la Flandre* (1907).

Les paysages telluriques de Flandre, ainsi que les descriptions de la Mer du Nord, sont constamment repris par les écrivains de l'époque pour en faire la *mise-en-paysage* de leur âme. En ce qui concerne le milieu marin, il s'agit souvent d'une mer calme ou dormante, comme dans *La Légende d'Yperdamme* (1896) d'Eugène Demolder : « Et nous partîmes sur les vagues au repos [...] je ne sais quel enchantement avait été versé dans mes yeux, mais le paysage, tantôt âpre et colère, s'était fondu en un grand calme, un calme étrange [...] » (Demolder, 1896 : 10).

De manière plus générale, l'histoire de la littérature belge francophone nous renseigne sur une constance mythique (l'eau dans tous ses états ou personnifications) qui, en plus d'être un détonateur d'idéal, est aussi une manifestation de cette âme paysagère dont le cœur du poète essaie de saisir les formes pour ensuite les déformer et les doubler avec celles de son espace intérieur.

⁸ « Le Cycle jouit plus intensément de la terre. [...] Le jardin qui est toute la Flandre, se fait le séjour radieux du poète ». BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance, p. 46.

4. L'identité ville-âme

Outre la nature, l'environnement urbain et l'architecture des villes nordiques (maisons reflétées dans les canaux labyrinthiques, ponts sur les eaux dormantes, tours et cathédrales dans la brume, brouillards du soir) témoignent de la symbiose entre « le cœur de l'homme » et le monde ontologique ; il suffit de penser à *La morte* de Verhaeren, *La chanson du Carillon* (1911) de Lemonnier, *Bruges-la-morte* (1892) ou *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach. À propos de ces derniers romans, Paul Gorceix entrevoit le « reflet et verticalité » comme *leitmotiv* emblématique (Gorceix, 1994 : 14). L'identité ville-âme et la perspective aérienne sont l'axe central de ces narrations ainsi que d'autres textes symbolistes. En ce qui concerne tout particulièrement l'œuvre rodenbachienne, elle se trouve sous le signe du spectacle crépusculaire des villes mortes, « des maisons closes dans le silence » et des « cygnes blancs dans les canaux ». Dans le déroulement de son écriture, les images urbaines, cosmogoniques ou artificielles s'appellent et se superposent. Chez lui, les correspondances miroitantes –villes endormies, canaux aplatis, aquarium glauque, œil vitré, âme lunaire– rebondissent autant dans la prose que dans la poésie. Son univers intérieur miroite comme les canaux de la ville morte, les larmes des yeux, les vitres de fenêtres ou les murs de verre : « C'est un aquarium qui montre à nu, le mieux,/Dans son eau compliquée, entre des murs de verre,/Le cœur de l'Eau, scruté par l'angoisse des yeux,/Là, vraiment net et sûr, le cœur de l'Eau s'avère ! » (Rodenbach, 1891 : 69). Philippe Forest récupère à ce propos la locution d'« exactitude magique » déjà utilisée par Stéphane Mallarmé et il écrit :

L'âme du poète est aquarium ou bien canal ou encore cygne et le texte ne semble rien d'autre que le trop prévisible développement de cette équation [...] il convient, non d'isoler chacun de poèmes de Rodenbach, mais de les appréhender dans la continuité organique et comme insécable que compose chaque ouvrage. De texte à texte, les liens sont si étroits, le réseau d'ensemble si cohérent et si calculé que briser ces liens, défaire ce réseau condamne l'œuvre à un éparpillement fatal où s'évanouit sa logique profonde. [...] C'est pourquoi dans les trois grands recueils de la maturité, il (Rodenbach) semble n'avoir pas voulu que les textes qui se succèdent jouissent d'une individualité qui, de manière irrémédiable, nuirait à l'unité de l'ensemble (Forest, 1993 : 12).

L'œuvre de Rodenbach constitue donc un tout répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes. *Le Règne du Silence* (1891) *Bruges-la-Morte* (1892), *Le Voile* (1893), les contes *Le Musée des Béguines* (1893), *Les vies encloses* et *Le Miroir du ciel natal* (1898) parlent du silence, du recueillement, d'une âme qui se contemple. Poète intimiste et cosmogonique, Rodenbach utilise des titres assez suggestifs comme « Le Cœur de l'eau » ou « La Tentation des nuages » (Rodenbach, 1891). Outre l'eau stagnante et close, sa prose et sa poésie abondent de pluie, de brume et de brouillard. Tous ces états contribuent à liquéfier le paysage ; ainsi, dans *Bruges-la-Morte* nous lisons :

Bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables (Rodenbach, 1977 : 21).

C'est le soir... il bruine, d'une petite pluie qui s'étire, s'accélère, lui épingle l'âme (Rodenbach, 1977 : 69).

[...] le brouillard – qui apparaît comme une diffusion inquiétante de l'univers vers l'homme – s'insinue même dans l'âme. Brume flottante qui s'agglomère ! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise (Rodenbach, 1977 : 71).

La création d'un climat nordique spécifique est l'élément clef qui polarise l'intérêt de tous les symbolistes belges. L'imaginaire de l'eau est surtout relié aux cosmos de la mélancolie et de la femme. L'assimilation de Bruges à la femme disparue provoque ce que Bachelard a appelé l'ophélisation de la ville (Bachelard, 1979 : 121-122), une diégèse qui est au cœur de l'imagination créatrice mais aussi des récits d'inspiration mythique de l'époque. Pour en conclure, comme

nous pouvons le lire dans *Les villes du symbolisme*, l'imaginaire urbain symboliste se convertit dans la poétique de l'âme (Quaghebeur, 2007).

5. Les espaces clos où l'âme plonge

À côté des espaces ouverts, nous retrouvons un riche éventail d'images telluriques closes (paysages et objets artificiels) qui renvoient également à l'univers intérieur et l'activité onirique. Nous songeons par exemple à l'aquarium de Rodenbach : « L'aquarium où le regard descend et plonge/Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,/Mais dans sa profondeur, son infini de songe,/Sa vie intérieure, à nu sous la cloison./Ah ! plus la même, et tout autre qu'à la surface » (Rodenbach, 1891 : 188-189). Mais chez lui le renfermement dans une boule de verre double l'immersion ; il utilise à propos l'expression « Ame sous marine »⁹. Pour le poète belge, dans l'eau profonde « s'ouvre un divin domaine :/tout le royaume glauque de l'Inconscience ». Parmi les images du repliement intérieur associées à l'univers aquatique figurent la « cabine de reflets » :

Dans une cabine de miroir, à bord d'un migrateur vaisseau, avec son image en voyage, vivre ! [...]. Sans que le corps ne bouge, aller et parcourir l'univers tout en gardant l'intensité d'une toujours même chambre étincelante et merveilleuse, dont la porte défendrait le rêve de toute intrusion du dehors, excepté de la lumière ! [...] Combien l'aimerais-je ainsi, me créant des paysages inédits, dans cette cabine de reflets, sous toutes les latitudes de la terre (Verhaeren, 1891).

On retrouve cette condition de clôture et de repli sur soi dans la figure de la « Serre chaude » de Maeterlinck (*Serres chaudes*, 1889). Paul Gorceix remarque que « L'image de la serre entraîne elle-même, par analogie, l'éclosion d'autres images, qui se répondent en écho [...] telles la cloche à plongeur, l'aquarium, l'hôpital ou la forêt » (Gorceix, 1997 : 11) et qui sont à leur tour reliées à la sémantique de l'eau. Le poète qui se réfugie dans la profondeur des rêves y trouve une atmosphère miroitante et transparente qui lui permet d'entrevoir ses espaces intérieurs. Otten remarque que chez Maeterlinck « toute vision n'est jamais qu'une entrevision qui s'opère à travers quelque chose, que ce soit le « verre ardent » de la serre, le « cristal bleu » de la cloche à plongeur, l'eau trouble et glauque, ou tout autre intermédiaire » (Otten, 1962 : 130). L'univers aquatique clos est un microcosme qui peut être exploré grâce aussi à sa transparence, ainsi « L'aquarium où l'eau « s'est enclose » devient l'image archétypale de la subconscience » (Gorceix, 2006 : 175). Ce monde liquide entouré de vitres, ce « verre ardent »¹⁰ est le spectacle de l'âme : « Je vois des songes dans mes yeux ;/Et mon âme enclose sous verre,/Éclairant sa mobile serre,/Affleure les vitrages bleus./Ô les serres de l'âme tiède,/Les lys contre les verres clos,/Les roseaux éclos sous leurs eaux », Maeterlinck, 1889 : 81). Dans cet univers de reflets et de correspondances, tout ralentit jusqu'à s'immobiliser, le paysage aquatique enserré dans l'aquarium semble figé pour l'éternité. L'âme ensommeillée qui vit dedans, en plus d'être suspendue dans un non-temps, nage dans une myriade de reflets, comme nous le confirme *L'aquarium* de Verhaeren :

Le beau rêve et silencieux que ce glauque aquarium de mes pensées, parmi de gemmes bulbeuses, nageantes ! Bloc d'eau massive, qui s'illustre d'une vie soudaine de lueurs et de pierres. Un flot remue-t-il ? -Dites, alors quelles agitations de miroir en cette armoire, où -topazes colossales- les feux réverbérés des lustres et des lampes semblent, depuis des siècles, en des écrins dormir ! Sommeil de bijoux les yeux ouverts [...]. Et toujours mes pensées, lentes en ce cristal de fluidités nageantes, songent (Verhaeren, 1895 : 92).

Ces représentations aquatiques parlent de l'imagination créatrice (d'un double paysage), de l'activité onirique, de l'inconscient du poète, de la force dominante de l'homme sur son environnement, des perspectives à double sens (dehors-dedans, fini-infini ; sujet qui regarde-sujet qui peut être regardé) et des distorsions des formes. Elles font recours au

⁹ C'est le titre d'un poème recueilli dans *Les Vies encloses*.

¹⁰ C'est le titre d'un poème recueilli dans *Serres chaudes*.

dispositif du regard, les yeux se tournent vers un espace qui ne s'élargit pas en surface (plan horizontal) mais qui se creuse dans les profondeurs de l'eau (plan vertical) ou dans les espaces clos.

Conclusion

Pour conclure, qu'il emprunte les milieux naturels, les espaces urbains ou les images artificielles, l'emploi des eaux dormantes dépasse toute conception imitative de la nature et du motif esthétisant pour transmuter le paysage de l'âme, paysage que les symbolistes belges travaillent tout particulièrement.

Les quelques représentations de l'eau que nous venons d'énumérer prouvent son emploi diffusé et varié parmi les artistes de fin-de-siècle qui vise, en dernière instance, à détourner de la réalité immédiate au profit de l'expression analogique éminemment subjective. Pour reprendre un postulat de Verhaeren, « le Symbolisme restaure la subjectivité ».

La progressive évolution des paysages aquatiques vers la construction littéraire des paysages de l'âme se réalise donc dans le contexte d'une réinterprétation de la nature et d'une réécriture des mythes et des cosmogonies, des images nouvelles, ainsi que d'une conception onirique du symbole linguistique.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1979). *L'Eau et les rêves*. Paris : Corti.
- BAUDELAIRE, Charles (1956). « *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, « Le paysage ». *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- BERG, Christian (1982). « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel » dans *Cahiers de l'AIEF*, Le Kremlin Bicentre, Année 1982, Vol. 34, n°1, p. 119-135.
- (1989). « Schopenhauer et les symbolistes belges » dans Henry, Anne. *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance.
- DA LISCA, Caterina (2015). *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*. Tesis doctoral. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra. <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/286732>> [Consultée le 10 septembre 2016]
- DEMOLDER, Eugène (1896). *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France.
- ELSKAMP, Max (1892). *Dominical*. Anvers : Buschmann.
- FOREST, Philippe (1993). « L'exactitude magique de Georges Rodenbach » dans *Nord. Revue de critique et de création littéraires du nord*, Lille, Juin 1993, n°21, p. 11-21.
- GILKIN, Iwan (1892). *Ténèbres*. Bruxelles : Deman.
- (1899). *Le cerisier fleuri*. Paris : Fischbacher.
- GORCEIX, Paul (1994). « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité » dans Frikx, Robert et Gullentops, David (éds.). *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*. Bruxelles : VUB Press, p. 9-18.
- (1997). « Maeterlinck symboliste : le langage de l'obscur » dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, n° 1-4, p. 8-13.
- (1998). *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*. Bruxelles : Complexe.
- (2006). *Georges Rodenbach : 1855-1898*. Paris : Champion.
- LE ROY, Grégoire (1907). *La Chanson du pauvre*. Paris : Mercure de France.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991). « La génération de 1880 et la Flandre » dans Weisgerber, Jean et al. *Les avant-gardes littéraires en Belgique*. Bruxelles : Labor.
- MAETERLINCK, Maurice (1908). *Le trésor des humbles*. Paris : Mercure de France.
- (1889). *Serres chaudes*. Bruxelles : Lacomblez.
- (1895). *Les Disciples à Saïa et les Fragments de Novalis*. Bruxelles : Lacomblez.

- MALLARME, Stéphane (1880). *Dieux antiques*. Paris : Rothschild.
- OTTEN, Michel (1962). « L'écrivain » dans AAVV. *M. Maeterlinck 1862-1962*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- (2007). « L'Originalité du symbolisme belge » dans Quaghebeur, Marc et al. *Les villes du symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles, 21-23 Octobre 2003*. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- PARRET, Herman (2008). « Le sentiment de paysage », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2008. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3418> [Consultée le 10 septembre 2016].
- PAULHAN, François (1931). *L'esthétique du paysage*. Paris : Alcan.
- QUAGHEBEUR, Marc et al. (2007). *Les villes du symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles, 21-23 octobre 2003*. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- RODENBACH, Georges (1916). *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle.
- (1891). *Le règne du silence : poème*. Paris : Charpentier.
- (1977). *Bruges-la-Morte*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1978). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF.
- VAN LERBERGHE, Charles (1898). *Entrevisions*. Bruxelles : Lacomblez.
- VERHAEREN, Émile (1891). *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Lacomblez.
- (1891). *La Cabine*. Paris : La Société Nouvelle.
- (1895). *Les Villages illusoires*. Bruxelles : Deman.
- (1907). *La guirlande des Dunes. Toute la Flandre*. Bruxelles : Deman.
- VISAN, Tancrede de (1911). *L'attitude du lyrisme contemporain*. Paris : Mercure de France.

La double fonction de l'eau dans *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint

David, Sylvain

Université Concordia, sylvain.david@concordia.ca

Resumen

La evocación recurrente de agua en La salle de bain (1985) de Jean-Philippe Toussaint refleja la angustia del narrador. Es también un comentario metatextual, enmarcando el régimen de cruce de texto. Por lo tanto, la metáfora acuática es de una doble función simbólica en la novela : tiene tanto una connotación negativa, ya que refleja un desgaste general (personal y colectivo), y positiva, en la medida en que ayuda a definir la escritura y la lectura, y así, de alguna manera, para aclarar el mismo medio por el que es posible romper con el estancamiento también postulado.

Palabras clave : Jean-Philippe Toussaint ; La salle de bain ; agua imaginaria ; temporalidad ; metatextualidad.

Résumé

L'évocation récurrente de l'eau dans La salle de bain (1985) de Jean-Philippe Toussaint reflète les angoisses du narrateur. Elle constitue également un commentaire métatextuel, cadrant les modalités de traversée du texte. La métaphore aquatique revêt dès lors une double fonction symbolique dans le roman : elle comporte à la fois une connotation négative, en ce qu'elle reflète une usure générale (tant personnelle que collective), et positive, dans la mesure où elle contribue à définir l'écriture et la lecture, et donc, d'une certaine manière, à préciser les moyens mêmes par lesquels il est possible de s'arracher à la stagnation par ailleurs postulée.

Mots-clés : Jean-Philippe Toussaint ; La salle de bain ; imaginaire de l'eau ; temporalité ; métatextualité.

Abstract

The recurrent evocation of water in La salle de bain (1985) by Jean-Philippe Toussaint reflects the anguish of the narrator. It also constitutes a metatextual comment, framing the interpretation of the text. Aquatic metaphor therefore holds a double symbolic function in the novel : it has both a negative connotation, in that it reflects a general erosion (both personal and collective), and positive, insofar as it helps to define writing and reading, and therefore, to somewhat clarify the very means by which it is possible to break away from the stagnation otherwise postulated.

Keywords : Jean-Philippe Toussaint ; La salle de bain ; imaginary water ; temporality ; metatextuality.

Introduction

Le narrateur de *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint, se retire, comme le suggère le titre du roman, dans cet espace isolé de son appartement pour fuir un monde extérieur qu'il estime pétri d'« hostilité diffuse » (1985 : 117). Les efforts répétés de sa compagne Edmondsson et, surtout, le constat « qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire » (15), finissent toutefois par l'en faire ressortir après quelques jours. Il se heurte alors au chaos que représentent des artistes polonais recyclés en peintres en bâtiment, apparemment appelés à rénover sa cuisine, ce qui le pousse à s'enfuir à nouveau, cette fois pour un séjour en solitaire à Venise, où Edmondsson se résigne à « venir [l]e chercher » (68). Quelques querelles et autres non-événements plus tard, le narrateur est de retour à Paris, où il s'enferme une fois de plus dans sa salle de bain tout en ressentant, comme c'était déjà le cas au début du texte, un besoin de « compromettre la quiétude de [s]a vie abstraite » (123), laquelle se voit, là encore, mise à mal par l'angoisse que suscite son propre vieillissement. Le récit semble donc se terminer comme il commence, en une sorte d'éternel retour, si ce n'est d'inaction fondamentale.

Le point nodal du roman étant une salle de bain, le thème de l'eau paraît appelé à y tenir une grande importance. Or, si le narrateur décrit longuement son séjour dans la baignoire, celle-ci ne s'avère, en dépit du recours à un verbe aux connotations aquatiques, pas toujours pleine : « je coulais là des heures agréables, parfois habillé, tantôt nu » (11). Il précise en outre être « allongé » dans sa salle de bain vêtu d'« [u]n pantalon de toile beige, [d']une chemise bleue et [d']une cravate unie » (14), ce qui explique pourquoi il peut tour à tour y recevoir, sans gêne aucune, sa mère et un ami de la famille. Le tout fait contraste avec une scène où Edmondsson s'approprie momentanément la baignoire pour un usage plus conventionnel : « Des gouttes d'eau scintillaient sur son corps. Elle [...] donnait de petites claques sur la surface de l'eau. » (20) Le séjour du narrateur dans la salle de bain paraît dès lors, pour reprendre un jugement ironique de sa compagne, moins détrempé que « desséchant » (11).

L'eau revêt pourtant une importance symbolique primordiale dans le texte : elle apparaît dans l'humidité stagnante de la salle de bain, dans la pluie qui tombe constamment sur Paris, dans les canaux qui sillonnent Venise et dans la mer qui menace celle-ci au loin. La critique a maintes fois relevé l'omniprésence de ce thème chez Toussaint, sans pour autant en faire un objet d'étude principal. Sur un ton qui ne va pas sans rappeler celui de la narration, Olivier Bessard-Banquy constate par exemple que « [l]'eau est, si l'on peut dire, à la source des inspirations de l'auteur, elle baigne son imaginaire » (2003 : 58), alors que Sylvie Loignon enchérit comme quoi « [l]a métaphore liquide imprègne l'œuvre » (2010 : §8). Toussaint lui-même, à l'occasion d'un entretien, reconnaît la forte présence de l'eau dans son imaginaire romanesque, sans pour autant daigner commenter davantage :

Il y a un certain nombre d'obsessions dans mes livres. Je peux les constater, mais je ne les théorise pas. L'eau en est une, capitale, extrêmement présente, mais il n'y a pas d'explication rationnelle à cela. C'est une obsession, ça me plaît, c'est mon désir, c'est mon plaisir. J'ai toujours éprouvé du plaisir à parler de l'eau, à la décrire, à faire des métaphores aquatiques, fluides, liquides, mouillées. C'est comme ça : j'en ai envie. Point (cité par Allemand, 2011 : 392).

Je tâcherai de montrer ici que l'eau revêt, dans le roman de Toussaint, une double fonction symbolique : elle comporte à la fois une connotation négative, en ce que son écoulement évoque le passage du temps et l'usure des choses, et positive, dans la mesure où sa fluidité se fait métaphore de l'écriture, de la création qui permet justement de transcender la finitude humaine.

1. L'écoulement des instants

1.1. Une existence lézardée

La salle de bain est avant tout le récit d'une décomposition individuelle. Le narrateur, obsédé par le passage du temps, contemple ainsi, de sa baignoire, la détérioration de la pièce qui lui rappelle sa propre condition mortelle :

Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais (Toussaint, 1985 : 12).

Le brusque changement de perspective, qui passe de la cloison objet au miroir reflet du sujet, suggère une propension du narrateur à se concevoir en fonction de son environnement, un décalage qui se manifestera de façon récurrente dans la suite du récit. Comme la faille qui inquiète tant le personnage est vraisemblablement causée par cette « humidité omniprésente » (2010 : §29) qui, selon Alexandra Hugué, imbibé l'univers de Toussaint, l'eau comporte d'emblée, dans l'imaginaire du roman, une propriété dévastatrice.

La crainte obsessionnelle de la mort se manifeste de plusieurs autres manières au fil de la diégèse. La scène du reflet et du chronomètre se répète, par exemple, presque à l'identique, dans un passage ultérieur : « Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait. » (Toussaint, 1985 : 25) De même, à l'occasion d'un souper en tête à tête au restaurant, le personnage offre à sa copine non pas, comme elle paraît s'y attendre, une bague, mais une « montre » (70). Enfin, il réagit fort négativement lorsque confronté à l'« affichett[e] qui fai[t] part d[u] décès » (79) d'un individu plus jeune que lui. Ces exemples, s'ils confirment les angoisses profondes du protagoniste, éloignent toutefois du thème de l'eau. Or, c'est dans l'aperçu offert du monde extérieur que celui-ci prend sa pleine importance.

1.2. Une pluie diluvienne

La salle de bain est également le récit d'une apparente décomposition collective. Celle-ci se voit signifiée, en un premier temps, par la pluie qui tombe incessamment sur Paris. De ce fait, chaque fois qu'il est question, dans la première partie du roman, du monde extérieur, c'est pour en rappeler la météo exécrationnelle : « il pleuvait » (14) ; « il pleuvait à verse [...] : comme si toute la pluie allait tomber, toute » (36) ; « [l]es vitres étaient couvertes de pluie » (49). Les précipitations en viennent même, à l'occasion d'une parenthèse révélatrice de la narration, à se confondre avec la définition de la ville : « dehors, c'était toujours aussi parisien » (35). Les averses incessantes acquièrent ainsi, dans leur accumulation, une capacité cataclysmique qui fait écho à l'inquiétude fondamentale du narrateur. Se profilent alors des clichés de fin du monde, qui doivent autant à la parabole biblique du déluge qu'au mythe antique de l'Atlantide :

Il pleuvait. La rue était mouillée, les trottoirs étaient sombres. Des voitures se garaient. D'autres, en stationnement, étaient couvertes de pluie. Les gens traversaient la rue rapidement [...]. Un peu de vapeur commençait à recouvrir ma vitre. Derrière la fine pellicule de buée, j'observais les passants [...]. La pluie leur donnait des airs de conspirateurs [...]. J'approchai mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j'eus l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur ? L'aquarium lentement se remplissait (30-31).

L'image du bocal, ou du réservoir, est, dans ce contexte, particulièrement révélatrice : elle évoque à la fois l'impuissance des citoyens, ainsi pris au piège, et l'isolement du narrateur, qui observe le tout à l'abri d'une cloison vitrée. Elle suggère en outre une opposition entre la décadence feutrée, mesurée, du protagoniste cloîtré dans son appartement ou sa salle de bain, et l'apocalypse brutale, directe, qu'il croît apercevoir à l'extérieur.

Cette submersion potentielle de Paris demeure toutefois, de l'aveu même du personnage, le fruit d'une imagination troublée :

je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; [...] nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître – abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie,

déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié (31).

On en revient ainsi au constat initial d'une homologie, filée par le texte, entre intériorité et extériorité, laquelle demeure marquée par le potentiel dévastateur de l'élément liquide. Cette « union métaphorique du temps et des intempéries » (2003 : 58), comme l'a résumé Olivier Bessard-Banquy, offre toutefois une précision essentielle : si, dans l'immobilité de la salle de bain, l'écoulement du temps peut paraître momentanément contenu, la confrontation avec l'agitation du monde réel relance à l'inverse le mouvement mortifère. Le départ du narrateur de la France pour l'Italie offre d'ailleurs une variation révélatrice à cet égard.

1.3. Une ville engloutie

Alors que Paris était noyé sous la pluie, Venise peine à émerger des eaux qui la sillonnent. Une des rares descriptions faites de l'élément aquatique opère toutefois un rapprochement significatif entre ciel et voie navigable : « Le canal était sombre, noir comme les nuages. » (Toussaint, 1985 : 71) Les ténèbres imputées au cours d'eau prolongent ainsi les connotations négatives qui avaient été précédemment attribuées à l'averse. L'idée d'une action corrosive de l'élément liquide (ou, comme dans la salle de bain du narrateur, de l'humidité), est en outre soulignée par une plaisanterie géographique récurrente : « la peinture gondol[e] » (54) ; « le dallage de marbre [...] gondol[e] » (77) ; bref, tout se déglingue. De ce fait, chez Toussaint, comme le rappelle Sylvie Loignon, « c'est le mouvement même du temps et partant de la mélancolie qui se dit sous une métaphore liquide » (2010 : §8). La vision dystopique de Paris rejoint ainsi l'ambiance crépusculaire souvent associée à la cité des Doges.

Si chez lui, en France, le narrateur est terrifié par le passage du temps et l'usure des choses, à l'étranger, où, imagine-t-on, il se sent moins concerné par les possibles conséquences de ses actes, il cherche au contraire à précipiter le mouvement. Une promenade faite avec sa compagne offre ainsi l'aperçu d'un curieux passe-temps :

je marchais la tête baissée, en appuyant mes pas sur le trottoir pour enfoncer la ville dans l'eau. À chaque fois que je terminais la descente d'un escalier, je sautais discrètement à pieds joints sur le sol et, attendant Edmondsson au bas des marches, je l'invitais à faire de même. À raison d'un enfoncement de la ville de trente centimètres par siècle, expliquais-je, donc de trois millimètres par an, donc de zéro virgule zéro zéro quatre-vingt-deux millimètres par jour, donc de zéro virgule zéro zéro zéro zéro zéro un millimètre par seconde, on pouvait raisonnablement, en appuyant bien fort nos pas sur le trottoir, escompter être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville (Toussaint, 1985 : 81).

Bien évidemment, le personnage ne peut que constater son impuissance à ce petit jeu, mais, peut-être que le fait de s'inscrire, pour une fois, du côté du chaos, au sein même de l'élan corrupteur, lui offre une ténue sensation de contrôle. Son obsession maniaque pour le temps demeure par ailleurs, comme le révèlent ses calculs détaillés, intacte.

1.4. De l'eau morte à l'eau vive

La submersion potentielle de Venise constitue ainsi une variation du déluge parisien, dans la mesure où l'une comme l'autre s'avèrent des projections de l'angoisse fondamentale du personnage. Un bref aperçu de son intériorité révèle, à cet égard, un lien direct entre l'élément marin, tel qu'observé à Venise, et sa mélancolie : « Lorsque, le matin, je me réveillais, je voyais la journée à venir comme une mer sombre derrière mes yeux fermés, une mer infinie, irrémissiblement figée. » (86) Similairement, en une métaphore étrange mais parlante, sa chambre lui paraît « un marais d'obscurité » (72), ce qui accentue d'autant plus l'idée d'une eau stagnante. La vision d'une mer mortifère, pétrifiée, qui engloutit irrémédiablement le sujet, se voit en outre réitérée lorsque, pressé par une fillette de lui raconter une histoire, le personnage choisit, de manière fort inappropriée, de lui narrer « le naufrage du Titanic » (104).

De ce fait, que l'intrigue se déroule à Paris ou à Venise, l'imaginaire de l'eau, dans *La salle de bain*, comporte une dimension éminemment menaçante, qui renvoie autant au passage du temps qu'à l'usure des êtres, des choses et des

civilisations. De telles associations symboliques revêtent une importance fondamentale dans la mesure où, comme le rappelle Nicolas Xanthos, chez Toussaint, « [c]’est la métaphore liquide qui vient [...] permettre la représentation » (2009 : 83). Or, et c’est là l’une des grandes singularités de ce texte, si l’eau, au niveau de la diégèse, demeure ainsi un élément négatif, « une véritable “eau morte” » (2010 : §24) pour reprendre la formule d’Alexandra Huguet, à celui du récit, de la mise en écriture, elle s’avère à l’inverse un facteur positif, la source d’un dynamisme fécond.

2. La fluidité de l’écriture

2.1. L’eau-mouvement

Alors qu’il contemple la pluie de son appartement parisien, le narrateur se détourne momentanément de ses projections apocalyptiques pour s’intéresser à la chute de l’eau elle-même. Il en tire une réflexion à caractère philosophique, qui confirme et relance ses intuitions antérieures :

Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l’espace et de voir la succession de pluie à l’endroit choisi ; cette manière, reposante pour l’esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d’une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de la vision jusqu’à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l’immobilité, et qu’en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé (Toussaint, 1985 : 35-36).

Le ton de ce passage paraît d’emblée moins anxiogène, comme le suggèrent tant le protocole d’observation ainsi défini que le curieux « Olé » final, lequel vient dédramatiser le tout. Cette légèreté retrouvée du narrateur est probablement due au fait que, dans cette perspective davantage critique ou analytique, l’eau n’est plus la source du mouvement et de l’usure que celui-ci entraîne, mais simplement son médium, son incarnation momentanée qui, mue par une impulsion extérieure, permet d’en observer les effets. Se développe alors une « sémantique de l’eau qui tombe », selon la formule d’Olivier Bessard-Banquy, où « l’averse est métaphysique » (2003 : 58). L’aperçu offert de l’élément liquide dans le roman passe, par le fait même, du contenu au contenant, du fond à la forme.

Le constat posé par le narrateur lors de la contemplation des gouttes de pluie s’inscrit d’ailleurs dans le sillage d’autres observations du même acabit. Un voyage ferroviaire, par exemple, lui donne l’occasion de réfléchir au mouvement et à sa finalité :

J’avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu’à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater (Toussaint, 1985 : 51) ?

De même, la dégustation d’un dessert glacé se fait le prétexte à une méditation complémentaire sur cette impossible « saisie » ou « fixation » du mouvement :

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets réguliers blancs et bruns métissés. Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j’essayais de toutes mes forces de garder l’immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s’écoulait (80).

Si l'exemple du train ne comporte pas d'élément liquide, celui de la « dame blanche » oppose, de manière parlante, la congélation et la fonte, la fluidité et la consistance. Tout finit par couler ou s'écouler, suggère le texte, y compris la substance même du narrateur. De telles observations ne constitueraient toutefois qu'une réitération supplémentaire des obsessions du personnage si certains détails n'invitaient à y trouver une clé de lecture pour l'ensemble du texte.

2.2. Le flux narratif

À l'instar de ce qui est dit de la pluie par le narrateur, *La salle de bain* permet deux modalités distinctes, mais complémentaires, d'interprétation. Comme Toussaint l'a reconnu, dans le cadre d'un entretien, une « double lecture chronologique » du roman est possible :

La salle de bain peut [...] commencer soit au début de la première partie, soit au début de la deuxième partie. C'est pour cela qu'il y a trois points de suspension à la fin de la première partie, or je n'utilise pas beaucoup les points de suspension... Comme l'un des thèmes majeurs du livre est la relation entre l'immobilité et le mouvement, il se trouve que l'un de ces aspects chronologiques privilégie le mouvement et l'autre l'immobilité (cité par Ammouche-Kremers, 1994 : 31).

Dans cette perspective, le texte peut être lu soit, dans sa séquence originelle, comme le récit d'une stagnation à Paris, d'une évasion momentanée à Venise et d'un retour à l'apathie parisienne, soit, en entamant la lecture au début de la deuxième partie (pour ensuite lire la troisième et revenir à la première), comme l'histoire d'une évasion à Venise, dont l'impulsion s'estompe progressivement pour laisser place à une immobilité parisienne, finale entropique qui se voit d'autant plus signifiée par des notations récursives, le séjour dans la salle de bain étant rapporté autant dans la première que dans la troisième partie.

De ce fait, comme il l'est préconisé pour les gouttes d'eau, le lecteur peut, d'une part, concentrer son attention sur le narrateur à l'occasion du passage réitéré de celui-ci dans un lieu fixe, en l'occurrence la salle de bain, et, d'autre part, suivre sa trajectoire de son origine à sa fin, ladite salle de bain constituant alors l'aboutissement du mouvement originel. La première de ces perspectives suggère, comme l'a indiqué Gil Delannoï, que « [l']immobilité existentielle et cyclique est le fond de la mobilité apparente du récit », alors que la seconde, à l'inverse, présente « l'avantage de signaler les relations enchevêtrées du mobile et de l'immobile » (1985 : 13). Si cette double lecture potentielle ne va pas sans rappeler certaines constructions narratives post-modernes, à l'interprétation éternellement ouverte, elle n'en a pas moins pour effet d'associer la trajectoire du narrateur à celle de l'eau qui s'écoule. Les deux entités ne sont de ce fait plus en opposition, mais se relancent, s'éclairent mutuellement.

2.3. L'écriture-clepsydre

Le rapprochement fait par le texte entre écoulement de l'averse et traversée diégétique invite ainsi, de manière plus abstraite, à creuser davantage la symbiose entre fond et forme, à penser conjointement les gouttes de pluie qui assaillent l'univers du roman et les fragments narratifs dont celui-ci est constitué. *La salle de bain* se présente en effet, à l'image des « Pensées de Pascal » (Toussaint, 1985 : 82) auxquelles la narration rend un hommage ironique, comme une série de courts paragraphes numérotés, d'un seul mot à une dizaine de lignes, dont l'enchaînement ne respecte pas toujours une stricte logique narrative. Cette construction paratactique invite, de prime abord, à focaliser sur ces blocs de texte en eux-mêmes, à considérer ceux-ci comme autant d'arrêts sur l'image qui reflètent les préoccupations du narrateur pour l'immobilité, son impossible ambition de « saisir » (51) le temps ou « fixer » (51) le mouvement. Une telle approche se concentre, pour filer la métaphore pluviale, sur chaque goutte de manière statique, individuelle, sans forcément tenir compte de la « finalité » (36) de l'ensemble.

Or, le roman de Toussaint, malgré sa propension à « constater » (51) l'existence, n'est pas un recueil de maximes ou d'observations éparpillées : il est conçu pour être abordé dans la « succession » (36), c'est-à-dire, à l'instar de l'averse, dans la continuité. Chaque fragment, bien que pouvant être lu indépendamment, ne prend tout son sens, comme le rappellent notamment les multiples isotopies aquatiques qui sous-tendent le texte, que par rapport à l'ensemble qui le situe et le

contextualise. De même, le narrateur, bien qu'affligé d'une apathie fondamentale, n'en suit pas moins une certaine trajectoire, tel que le suggèrent les deux modalités de lecture définies par l'auteur. La translation, effectuée par le roman, entre intériorité et extériorité prend ainsi, comme le signale Sylvie Loignon, tout son sens : « La pluie, [dans] *La salle de bain*, apparaît comme l'image même non seulement du temps mais de la pensée. » (2010 : §8) De ce fait, si la narration de Toussaint, représentative en cela du roman contemporain, ne repose pas, ou plus, sur une intrigue classique, elle comporte tout de même une impulsion intrinsèque, un mouvement d'ensemble.

2.4. Une fuite perpétuelle

L'opposition, qui se manifeste dans la forme même de *La salle de bain*, entre flux et tarissement, écoulement et contention, ne va pas sans rappeler la description offerte, par le texte, d'un canal vénitien : « L'eau, un instant figée, emmurait le perron d'une église, puis fondait en cascade, abandonnait les marches une à une. » (Toussaint, 1985 : 71) Cette image, métaphore apparente de la dynamique narrative du roman, illustre de manière emblématique le constat de Sophie Bertho comme quoi, chez Toussaint, « le découpage du récit en séquences numérotées [...] montre de façon visible l'immobilisation du temps sous l'apparente fluidité du récit » (1994 : 19). Elle suggère en outre que la contention d'un flot ne peut être que momentanée ; qu'une telle contraction a pour effet, dans le cas de l'élément liquide, de mener à un surcroît de pression, lequel se traduit inéluctablement par un débit subséquent accru. En d'autres mots, l'eau temporairement contrainte finit par couler avec d'autant plus de vigueur. Conséquemment, selon la logique de la métaphore aquatique, l'entrave faite, par le biais du fragment, au flux narratif en vient, paradoxalement, à mieux relancer celui-ci.

Cette tension, fondamentale au niveau formel, trouve une série de résonances au niveau thématique. D'une part, les actions du narrateur, obsédé par le passage du temps qu'il associe à l'écoulement de l'eau, visent à tenter de maîtriser, ou contraindre, le mouvement aquatique. Il privilégie ainsi l'espace symbolique de la salle de bain où l'eau est, par le biais d'un système élaboré de tuyauterie, asservie, contenue. De même, sa destination de prédilection est Venise, où, là encore, à la suite d'une complexe intervention humaine, les flots sont endigués, canalisés. La volonté du personnage de dominer les éléments s'avère cependant futile, dans la mesure où le propre d'un fluide, comme d'un instant, est de constamment fuir, de demeurer insaisissable. En conséquence, dans le roman de Toussaint, tout finit, inéluctablement, par faire flux. Les choix de verbes, typiques des jeux de mots de l'auteur, confèrent à cet égard un mouvement implicite, mais significatif, à l'ensemble : le narrateur « coul[e] des heures agréables » dans sa salle de bain (Toussaint, 1985 : 11) ; « [l]es après-midi s'écoul[ent] paisiblement » (60) ; un transistor « écou[l]e du rock and roll » (55) ; etc. Loin de comporter une connotation péjorative, cet ultime aspect des choses vient conférer une ouverture au roman, une « ligne de fuite » si l'on veut, pour filer à son terme la métaphore liquide.

3. L'eau réflexive

3.1. Un symbole équivoque

La représentation de l'eau dans *La salle de bain* revêt ainsi, comme il l'a été postulé en introduction, des qualités simultanément positives et négatives, dont la pondération globale fluctue selon la perspective retenue. Si, au niveau de la diégèse, le thème de l'écoulement est lié à celui du passage du temps et comporte dès lors une dimension mortifère, à celui du récit, de la forme romanesque, il renvoie au flux de l'écriture, à la limpidité du style. Ce caractère équivoque de l'élément aqueux, bien qu'exacerbé par l'usage constant que fait Toussaint de « métaphores aquatiques, fluides, liquides, mouillées » (cité par Allemand, 2011 : 392), ne déroge pas à la symbolique qui lui est traditionnellement associée. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant considèrent en effet que « [l]es eaux, masse indifférenciée, représentent l'*infinité des possibles*, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption » (1982 : 374). Une telle ambivalence, qui appelle à un équilibre précaire, sans cesse à renégocier, ne va pas sans rappeler celle du texte lui-même, dont la narration cumule les paradoxes et les dichotomies sans jamais véritablement trancher.

3.2. Un monde en devenir

La suite du parcours romanesque de Toussaint offre une variation intéressante sur ce thème, en ce que les personnages ne se contentent pas, ou plus, de contempler l'eau : ils y plongent. S'il pleut encore abondamment dans des textes comme *L'appareil photo* ou *La vérité sur Marie*, et si l'action se déroule encore à proximité de la mer dans *La réticence* ou *Fuir*, il est révélateur de constater que, à compter de *La télévision*, de nombreuses scènes sont consacrées à la pratique enthousiaste de la natation. Un passage de *Faire l'amour* paraît emblématique de cette tendance :

Je nageais [...], respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps (Toussaint, 2002 : 52).

De ce fait, l'élément liquide, source de menace lorsqu'il était contemplé de l'extérieur, comme c'est le cas dans *La salle de bain*, se mue en image même de l'harmonie, si ce n'est de la transcendance, quand il est appréhendé de l'intérieur. En une évolution concomitante, l'écriture de Toussaint délaisse le minimalisme et le fragment, voués, si l'on en croit certaines remarques métatextuelles, à contenir le mouvement, pour investir pleinement la fluidité, ainsi qu'en témoignent notamment les longues phrases d'inspiration proustienne qui sous-tendent les romans du « Cycle de Marie ».

Une telle « disposition océanique » (Toussaint, 2013 : 36) constitue peut-être la solution, apparemment hors de portée pour le narrateur de *La salle de bain*, au dilemme posé par l'écoulement conjoint de l'eau et du temps. Si l'élément liquide, comme le monde extérieur, paraît inquiétant lorsqu'observé d'une position de retrait, une manière de conjurer ses effets potentiellement délétères serait de s'y immerger pleinement, d'en suivre le courant, de se fondre dans son flux. L'héroïne évanescence de *Nue* connaît, à cet égard, une épiphanie significative : « Marie n'avait encore jamais envisagé de travailler consciemment sur ce qui échappe. Non, elle voulait toujours tout contrôler, sans voir que ce qui lui échappait était peut-être ce qu'il y avait de plus vivant dans son travail. Car la perfection ennuie, alors que l'imprévu vivifie. » (25) Il en va probablement de même pour la représentation de l'eau, dans l'œuvre de Toussaint. Ce serait dans les fuites, terme cher à l'auteur, auxquelles invitent son caractère informe et sa fluidité que résiderait la force de l'élément liquide, l'impulsion qu'il communique à qui a le courage de s'y abandonner, de se laisser emporter par la vague.

Références bibliographiques

- ALLEMAND, Roger-Michel (2011). « Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie [entretien] », dans *@nalyse*, vol. 6, n° 1, p. 384-403. <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/773/675>> [Consulté le 14 février 2016].
- AMMOUCHE-KREMER, Michèle (1994). « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans Ammouche-Kremers, Michèle et Hillenaar, Henk. *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam : Rodopi, p. 27-36.
- BERTHO, Sophie (1994). « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », dans Ammouche-Kremers, Michèle et Hillenaar, Henk. *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam : Rodopi, p. 15-26.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2003). *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- DELANNOI, Gil (1985). « Cruel Zénon », dans *Critique*, n° 463. Repris dans Demoulin, Laurent (2005). *La salle de bain. Revue de presse*. Paris : Minuit, p. 12-13.
- HUGUET, Alexandra (2010). « “Décourager la réalité” ? », dans *Recherches & Travaux*, n° 77. <<http://recherchestravaux.revues.org/430>> [Consulté le 27 février 2016].

LOIGNON, Sylvie (2010). « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n° 38. <<http://textyles.revues.org/308>> [Consulté le 14 février 2016].

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2013). *Nue*. Paris, Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2002). *Faire l'amour*. Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1985). *La salle de bain*. Paris : Minuit.

XANTHOS, Nicolas (2009). « Le souci de l'effacement », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 1, p. 67-87.

Metáforas acuáticas en la escritura de Paul Nizan

Figuerola Cabrol, M. Carme

Universitat de Lleida, cfiguerola@filcef.udl.cat

Resumen

La escritura de Paul Nizan se caracteriza por integrar abundantes imágenes donde el agua ocupa un puesto central. En ocasiones dicho recurso obedece a estrategias de verosimilitud. Sin embargo, abundan los casos donde la presencia acuática constituye un actante más del relato mediante el cual se vehicula el mensaje del mismo: el agua domina entre los elementos paisajísticos a la vez que determina la idiosincrasia de algunos individuos que pueblan el marco geoespacial de las novelas. El presente artículo muestra cómo las imágenes acuáticas, no solo traducen la emoción estética de Paul Nizan, sino que permiten aflorar un imaginario más profundo que responde a una ontología singular del escritor. En particular destaca el uso del agua en sus distintas manifestaciones para aludir a la muerte, tema recurrente en el pensamiento del autor. Se utilizarán como vector de análisis las tesis de Bachelard y de Durand esencialmente para corroborar que las alusiones nizanianas a la metáfora acuática sobrepasan el ámbito de la subjetividad individual.

Palabras clave: Paul Nizan; agua; imaginario; ontología; muerte.

Résumé

En parcourant les romans de Nizan le lecteur retrouve souvent des images qui font appel à la métaphore aquatique. Dans certains cas ce recours se doit à des stratégies de vraisemblance. Mains passages toutefois accordent à la présence aquatique le rôle d'un actant du récit par lequel est transmis le message du texte: l'eau abonde parmi les ornements du paysage alors que souvent cet élément détermine certaines tendances des individus qui peuplent le cadre géospatial des romans. Nos réflexions tenteront de prouver que dans le recours aux images superficielles de l'eau, l'émotion esthétique de Paul Nizan rejoint une pensée plus profonde contribuant à étoffer le canevas du récit ainsi qu'à fonder une ontologie singulière de l'écrivain. Le recours à l'eau dans ses diverses manifestations est à remarquer tout particulièrement, afin de se reporter à la mort, un sujet récurrent de la pensée de l'auteur. Seront évoquées les thèses de Bachelard et de Durand afin de prouver que les arguments nizanians sur la métaphore aquatique dépassent le volet de la subjectivité individuelle.

Mots-clés: Paul Nizan; eau; imaginaire; ontologie; mort.

Abstract

Often in Nizan's novels, many images appear that evoke the aquatic metaphor. In occasions the mentioned resource complies with strategies of credibility. Nevertheless, in many cases the aquatic presence constitutes one more actant of the narrative by means of which the author shows his message: this happens for the description of landscape elements or even in the paragraphs which illustrate the idiosyncrasy of some individuals who live in this frame. The present article showcases how the aquatic images translate Paul Nizan's aesthetic emotion, at the same time that it shows the deeper imaginary which translates the singular writer's ontology. Specially the use of the water stands out in its different manifestations to evoke the death, a crucial topic in the author's thought. Bachelard and Durand's theses will be in use as a main vector of analysis to prove that Nizan's allusions to the aquatic metaphor exceed the individual subjectivity.

Keywords: Paul Nizan; water; imaginary; ontology; death.

A menudo el análisis de la obra de Paul Nizan ha privilegiado la orientación ideológica en detrimento de su calidad literaria. Sin embargo, el hecho de que este autor pueda seguir interesando a los lectores del siglo XXI parece avalar que el estilo de su escritura contiene algo de universal que trasciende las preocupaciones de su época. En ese sentido cabe destacar las tesis de Pascal Ory cuando en su prólogo a *Le cheval de Troie* observa los componentes de la trama y destaca la naturaleza como un actante más allá del simple decorado. Tal hipótesis le permite calificar el texto de «roman matérialiste» (Nizan, 2005:13). Dicho calificativo podría aplicarse a otras dos novelas de Nizan en lo que se refiere al elemento acuático. El presente análisis tiene como objeto probar en qué medida el novelista recurre al agua más allá de un complemento descriptivo, a modo de recurso clave para transmitir el mensaje de cada relato.

Los escenarios acuáticos bretones de *Antoine Bloyé*, Bourg-en-Bresse en *Le cheval de Troie* o los barrios de París, las islas griegas o la Normandía de *La Conspiration* obedecen a un esfuerzo por alcanzar la verosimilitud de las narraciones, aspecto que hay que abordar por Amel Fakhfakh (1996). No obstante, para nuestro estudio nos parece más adecuado recurrir a la argumentación fundada por Gaston Bachelard (1987). Con él compartimos el presupuesto de que la asociación de imágenes poéticas en la escritura de un autor sobrepasa su propia subjetividad y se ancla en su relación con las sustancias de la física cualitativa. Asimismo nos referiremos a las tesis de Gilbert Durand (1990) o de Chevalier et Gheerbrant (1982), cuyos argumentos aportan una óptica complementaria.

La personalidad del sujeto proclive a la metáfora acuática se caracterizaría por su proximidad con la muerte: «L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau» (Bachelard, 1987: 9). Dicha descripción coincide con la mentalidad de Paul Nizan, cuyas reflexiones acerca de la muerte rozan lo obsesivo. El propio escritor parece hacerse eco de las tesis del crítico a juzgar por los términos que presta al narrador de *Le Cheval de Troie*. Al referirse a Lange cuando éste participa en la manifestación, afirma: «Il y a des lieux accordés à chaque homme: certains aiment les rivières, ou la mer, ou la neige; d'autres les grandes rues où ils peuvent coudoyer beaucoup d'êtres, se mêler aux groupes qui se font...» (Nizan, 2005: 122)

Desde esa óptica las funciones del elemento acuático en la escritura nizaniana son numerosas y significativas. Como coadyuvante descriptivo, en virtud de las características del agua se establecen metáforas y comparaciones que perfilan el carácter de los personajes: los estudiantes de *La Conspiration*, empeñados en conseguir la revolución, interpretan la lluvia como una muestra de la banalidad cotidiana contra la que se rebelan (Nizan, 2003: 219,242). En *Le Cheval de Troie* les «bulles échappées aux vases d'un étang» corren paralelas a las miserias de la vida obrera, privada de lo fundamental como puede ser el descanso nocturno. La alusión traduce además otros matices negativos propios de las aguas estancadas, inmóviles (Bachelard, 1987: 96). Muchos otros ejemplos contribuirían a ilustrar ese procedimiento metonímico en el que no nos detendremos pero que confirma ya la inclinación de Nizan hacia el elemento líquido.

El autor emplea el agua como vector referencial para caracterizar el tiempo o el espacio: domina en el jardín de los Rosenthal, se halla presente también en la descripción de l'École Normale donde el estanque de peces alude ya a un cierto inmovilismo; las fuentes naturales acompañan a los chiquillos durante la infancia de Antoine Bloyé y el canal o el río presiden los momentos de diversión del personaje epónimo tras el estallido de la guerra. Asimismo, en Nantes el carácter acuático, además de responder a una realidad geográfica, cobra un papel simbólico: «Nantes est une ville où le commerce de mer, les banques, les usines, les faces blanches des femmes dévotes, la mort et l'inquiétude sont les éléments mystérieux d'une vie que nulle autre ville française n'impose à ses habitants.» (Nizan, 2005b: 299). Aunque se mencionen los efectos económicos de esa condición, el narrador subraya sobre todo las consecuencias morales. Por ello la ciudad se convierte en espacio de muerte y es allí donde al final de su vida Bloyé sufre la mayor decadencia.

Por su parte los protagonistas de *Le Cheval de Troie* parecen determinados por la presencia del río que en diversos pasajes se convierte en su punto de referencia. El *incipit* se abre *in medias res* presentando a las parejas de jóvenes en su descanso rutinario. Al amparo de una naturaleza que, con todo, les importuna de manera recurrente, el río limita la tregua de los protagonistas frente al mundo del trabajo. En él el autor condensa las alusiones a la vida ordinaria de los obreros, a sus miserias urbanas. Durante la siesta, mientras los demás duermen, Bloyé vaga por la ribera: sustentándose entre la arboleda, como si no fuese amo de su cuerpo, intenta percibir el soplo de la vida en los peces. Con la ausencia de éstos, en lugar de una contemplación narcisista, busca recordar el rostro de sus amigos: sus caras se desvanecen a la vez que ellos se dispersan negándole el reflejo en el agua. El fragmento incide en cómo las penalidades de la condición obrera provocan

en dichos individuos una disolución de sus rasgos propios en beneficio de una emergente masa indiferenciada, fenómeno presente también en otros textos, según ha comentado André Not (2003: 122).

Los datos climatológicos relativos al medio acuático aparecen consignados a menudo para proporcionar al lector una explicación sobre la conducta de los personajes (Nizan, 2003: 24). El agua puede resumir la esencia de ciertos periodos históricos (Nizan, 2003: 66), aunque el narrador suele primar su vertiente heracliteana: el agua fluye sin cesar y nunca uno se baña dos veces en la misma. «L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable» (Durand, 1990: 104) señala G. Durand desde una óptica que sintetiza perfectamente la sensación del tiempo tal como lo experimenta Antoine y que reza así: «Les années passaient, comme des bateaux sans amarres qu'enlève le courant d'un fleuve» (Nizan, 2005b:127).

Una tercera función de mayor trascendencia convierte el agua en constituyente esencial de ciertos protagonistas. Tomemos a Antoine Bloyé como ejemplo. El agua determina su ciclo vital. Durante su infancia las circunstancias geográficas de Dirinon lo sitúan en una zona dominada por la presencia acuática. La descripción genérica del territorio evoca la rada de Brest, la Bretaña. De ella destaca la abundancia de fuentes milagrosas que dieron lugar en su época a la construcción de santuarios. No se trata de un escenario habitual puesto que se acompaña de matices sobrenaturales aportados por la madre de Antoine, nieta de un hechicero. A ella le corresponde transmitirle el misterio de su linaje a través del agua, misión que cumple –según subraya el relato- al darle a beber aguas gélidas e inculcarle sus creencias sentándolo en las rocas marinas viajeras para evitarle el mal de Divy. Sin embargo, el narrador no escapa al hecho de que, en términos de Bachelard, «L'eau n'est plus une substance qu'on boit; c'est une substance qui boit; elle *avale* l'ombre comme un noir sirop» (Bachelard, 1987: 77). Pese a dicha supuesta comunión con la naturaleza, la iniciación a la vida rural fracasará y se convertirá en una de las sucesivas traiciones de Antoine (Ory, 1980: 147). A esa omnipresencia se añade una nueva connotación negativa del elemento acuático cuando el relato evoca el estanque de Rouazlé, espacio de juego del futuro anti-héroe. Según la poética bachelardiana, este agua quedaría clasificada bajo el epígrafe de «aguas durmientes, profundas, próximas a la muerte» (Bachelard, 1987: 90). El procedimiento creativo de Nizan inscribe pues, al personaje de Antoine en un movimiento circular donde los extremos se unen: condicionado desde que viera la luz por una «liquidez» engañosa, ésta acaba por convertirse en causa mortal. Lejos de aparecer como dos momentos aislados, el texto hace hincapié en lo reiterativo y problemático de dicha constitución: a sus treinta y cinco años su físico confirma su calidad acuosa puesto que se le dota de una «peau sanguine». A lo anterior se añade su temperamento de «nerveux sanguin», diagnóstico formulado por la autoridad médica del doctor para referirse a su malestar físico. Argumento retomado por la esposa de Antoine para justificar sus fracasos morales al enfrentarse a las oportunidades laborales abortadas en Inglaterra o China. Por consiguiente, no es de extrañar que sus dolencias físicas de la madurez obedezcan a dicha constitución: la arterioesclerosis o la aortitis lo convierten en un esclavo de su complexión líquida. De hecho, Antoine sucumbirá víctima de su propia condición líquida. La ironía del escritor se palpa en el sobrenombre que los obreros han asignado a su jefe, «le Pur-Sang». Bachelard constata hasta qué punto las imágenes asociadas a la sangre - nueva manifestación del agua profunda- suelen presentar connotaciones negativas (Bachelard, 1987: 84). G. Durand retoma dicho argumento al asegurar: «Cette eau noire n'est finalement que le sang, que le mystère du sang qui fuit dans les veines ou s'échappe avec la vie par la blessure [...] Le sang est redoutable à la fois parce qu'il est maître de la vie et de la mort, mais aussi parce qu'en sa féminité il est la première horloge humaine, le premier signe humain corrélatif du drame lunaire» (Durand, 1990: 122).

La tragedia individual de Bloyé aumenta su magnitud al afectar a la familia al completo puesto que Marie acusa también una debilidad física atribuida a su condición líquida: «Elle avait toutes les grâces fragiles des petites filles qui sont condamnées à mort; sous sa peau on voyait courir des réseaux de veines: 'Maman, regarde les rivières', disait-elle...» (Nizan, 2005b: 159). Esa irrigación aparece como causa de la congestión cerebral que la conducirá a una muerte súbita, otro eslabón en el drama del protagonista.

El predominio del agua en la constitución de Antoine, su afinidad con esta materia conducen al narrador a tomarla como referencia para ilustrar los sentimientos del personaje. El mar subraya la calma feliz en la que se instala durante el periodo de su compromiso (Nizan, 2005b: 118). La tormenta preside, en cambio, los instantes difíciles que preceden el estallido de la guerra a la vez que anuncian el progresivo aumento del malestar obrero (Nizan, 2005: 146). Desde esa óptica, también el lado más heroico de Antoine se desarrolla en un medio acuático. El fragmento en el que el protagonista remonta la locomotora caída en el río Creuse confirma el estrecho vínculo entre ambos: reencarnación de Jean Valjean, la experiencia vivida constituye un momento único de su comunión con los hombres. Únicamente el trabajo, según subraya el texto, le permite amalgamarse con los equipos de salvamiento. El individuo se muestra en sintonía con la colectividad.

Ese objetivo noble le impulsa a enfrentarse a las adversidades naturales que el río supone, ya se trate de las víboras escondidas o de sus frías aguas. Evocar dicho éxito ante su hijo, además de destacar su lazo con el elemento acuático, subraya la multiplicidad de circunstancias que debe superar (Nizan, 2005b: 218). Sin embargo, lejos de consagrarlo al estilo de un superhombre romántico, Nizan presenta a un individuo desestabilizado por la sociedad contemporánea, a un ser sometido a un ineluctable y por ende, dramático proceso de desintegración. Fundirse con el mundo natural no basta para liberar a este ser, víctima de su propia ira pese a sus intentos por contrarrestarla. Del mismo modo, la tregua veraniega anual que suele pasar en el Morbihan, donde el escenario abunda en metáforas acuáticas, lo convierte en un marinero por definición. Capaz de surcar mares imaginarios como los de Beauce o el trayecto entre Angers y Nantes, Bloyé trata de compensar su rutinaria vida en el Midi mediante la contemplación de los barcos amarrados en el puerto o a través de actividades como la pesca. El imaginario acuático da cuenta de su afecto por ese lugar. Sin embargo, no se trata más que de un falso oasis puesto que al cabo de cuatro semanas ha perdido su encanto y lo sume en una inquietud similar a la de su existencia ordinaria.

Por añadidura otros personajes aparecen determinados por el agua. A nuestro juicio, M. Guyader reproduce un esquema que, por el paralelismo entre él y su yerno, insiste en el sentimiento de fracaso que predomina en el conjunto de la narración. El mar ha proporcionado a M. Guyader reiteradas experiencias de felicidad en lo relativo a su trayectoria profesional. Miembro de la marina imperial, sus misiones por mares y océanos le brindaron una cierta posición social y un reconocimiento que sólo el cambio a un régimen republicano enturbia. La insistencia con la que el narrador incide en las proezas de ese mecánico, el ensueño marítimo al cual se abandonaba durante su jornada en la oficina indica su predilección por ese modo de vida. Pero además de los acontecimientos políticos y por tanto, externos, ha forjado su destino la influencia privada, encarnada en su esposa cuyas exigencias le imponen una dura elección entre ella y sus hazañas como hombre de mar. El desgraciado balance de esa «longue et dure traversée» entabla una clara similitud con la trayectoria de Antoine¹, lo cual permite interpretar a este personaje a modo de un resorte dramático que incide en la condición antiheroica del protagonista.

Más allá de esas constataciones externas, el agua materializa la presencia tangible de la muerte. A modo de ejemplo nos referiremos al capítulo XX de *Antoine Bloyé*: en el campo semántico utilizado abundan los términos relativos al medio acuático². Con ellos se describe la toma de consciencia del protagonista sobre su propio fin:

Moi, je dois mourir; ce n'était plus comme le récit d'un crime, d'un malheur [...] c'était un avertissement lancé des profondeurs remuantes et humides du corps. [...] Antoine était un homme corporel, il n'avait pas une conscience assez pure pour qu'elle se désintéressât du corps qui la nourrissait et lui fournissait depuis tant d'années, à chaque seconde, la preuve admirable de l'existence. La mort est le cataclysme du corps. (Nizan, 2005b: 272-273)

La muerte emerge del interior para ir minando el cuerpo que hasta entonces la ha albergado. Ese efecto se revela mucho más trágico en la mente de un escritor cuyos principios sostienen que «il n'y a pas d'autre vérité qu'un corps» (Nizan, 2005: 230)³. Ya hemos mencionado la importancia de la sangre en la constitución del personaje epónimo. Dicha característica cobra mayor relevancia al prefigurar el mensaje que va a exponer en su posterior novela. En *Le Cheval de Troie* el fallecimiento de Catherine viene provocado por su embarazo, por el ser que lleva en sus entrañas. Lo que late en su carne se convierte para ella en su propio caballo de Troya al igual que los obreros suponen una erosión constante de las convenciones burguesas. Se instaura así un paralelismo entre el colectivo de trabajadores y el femenino que sugiere la modernidad de Paul Nizan en su óptica sobre la mujer. La condición líquida aparece pues, como un factor peligroso contra el que los individuos se rebelan aun sin posibilidades de victoria: Berthe secunda el complot de los hombres y el día de la manifestación se esfuerza por darles alimento como si pudiera contrarrestar el peligro de que cedan a una eventual disolución⁴. No nos detendremos en el pasaje que describe la muerte de Catherine, puesto que ya ha sido comentado por

¹ «Mais cet homme qui avait laissé échapper comme bien d'autres le seul avenir qui l'eût peut-être comblé, n'était pas un homme heureux» (Nizan, 2005b: 114).

² «canaux de l'angoisse et du souvenir», «affluents», «source nouvelle», «inonde» (Nizan, 2005b:272).

³ También en *Le Cheval de Troie* el narrador insiste en el mismo aspecto: « Nous ne possédons que nos corps » (Nizan, 2005: 228).

⁴ «il faut manger -les somme-t-elle- à présent: vous devez vous sentir vous en aller» (Nizan, 2003: 204).

André Not. Tan solo evocaremos, citamos al mismo Not, la «porosité de l'être-Catherine» (Not, 2003: 146-149) que traduce perfectamente esa incapacidad de retener los líquidos que encarnan su propio yo. Los términos que resumen su hemorragia la presentan como una víctima de su fluidez incontenida ya que su sangre sobrepasa el cuerpo, la cama, alcanzando sin remedio el suelo. No le extrañará al lector la alusión a las medusas en referencia a la pérdida de percepción de la realidad circundante, imagen muy significativa tanto desde una óptica realista como simbólica: ese animal depredador capaz de aniquilar la vida del hombre añade a su perversidad las connotaciones mitológicas, según las cuales la criatura así nombrada simbolizaba la imagen deformada de sí misma (Gheerbrant, 1990: 482). La elección del novelista es comprensible porque debe mostrar hasta qué punto durante su traspaso Catherine percibe su entorno deforme. Además, el caso de la protagonista se encuentra íntimamente unido al de Paul por su mensaje ideológico y también por la forma: como ella, el manifestante debe enfrentarse a los límites de sus líquidos. Su fin arranca con esa uña herida que sangra y termina por una bala que le provoca una perforación intestinal a la vez que le atraviesa la vejiga. Por citar los mismos términos de Berthe, il «s'en est allé» (Nizan, 2005: 204). Aunque el traspaso de Catherine se sitúa en una perspectiva opuesta a la de Antoine Bloyé pues, en este último caso, el fatal desenlace se debe a que «aucun sang ne coula» (Nizan, 2005b: 310), se adivina un principio común, una convergencia en el mensaje del autor. Propone así hasta qué punto el individuo es deudor de su propia constitución, en la que un desequilibrio de sus líquidos desencadena consecuencias funestas.

En ese mismo sentido el suicidio de Bernard en *La Conspiration* enlaza con la presencia acuática: sus últimos instantes se describen como una tempestad, antes de que el sedante lo conduzca a «les vases gluantes du sommeil». Nizan retoma así la figura del ahogado, que ya aparecía en esta misma novela entre los elementos que centraban la conversación de Philippe con Pauline (Nizan, 2003: 37). Sin embargo, es en *Antoine Bloyé* donde el autor recorre a ella de forma obsesiva. Dos pasajes, a nuestro juicio, merecen nuestra atención: el desenlace alude al tema de forma manifiesta mediante la expresión «autour de lui la vie était soudain étalée comme la mer». Antoine es engullido por esa agua/vida que no puede dominar, que jamás ha conseguido controlar puesto que en ningún caso la vida le ha permitido expandir sus gustos más allá del escenario burgués. Su última imagen recuerda la del *incipit* que, a los ojos de su hijo Pierre, se define en los siguientes términos: «Cette ombre livide dans l'ombre montait comme la figure d'un noyé qui revient de ses explorations profondes et Pierre écartait ses regards de l'eau immobile derrière laquelle commençait le pays des morts» (Nizan, 2005b: 310). La coincidencia entre ambos fragmentos es palmaria y cobra mayor importancia por su disposición estructural. El desenlace cierra el círculo fatal al regresar a su inicio: la trayectoria del personaje principal se convierte en punto de partida, de modo que la vida no puede escapar a la muerte bajo ningún concepto. El narrador había profetizado dicho mensaje en el capítulo XIII cuando asimilaba la vida humana al curso de un río que iba a parar a la mar. Un mar que engullía sin tregua, de manera que la definición del curso de la existencia se asocia por naturaleza a la muerte (Nizan, 2005b: 179). La relación intrínseca entre ambos actos fundacionales del individuo recaba en la metáfora acuática puesto que se refiere al nacer como un desprendimiento del ser humano de los líquidos que le envuelven. Así se describe el parto de Anne Guyader. Por ese motivo se identifica a la madre con una nadadora pues, seguimos las tesis de Bachelard, la natación conlleva una experiencia enérgica en la que el cuerpo mide sus propias fuerzas con las del agua (Bachelard, 1987: 225). Dar a luz a ese fruto de sus entrañas a través del relato de una muerte evoca su particular combate: una lucha contra las secuelas provocadas por el fallecimiento de su primera hija, a la que se añade la profunda tendencia de su marido a la nada. Al igual que para los protagonistas de *Le Cheval de Troie*, Nizan opta por una postura filosófica capaz de dar sentido a la muerte individual, sin una necesaria justificación de la vida tal como se produce en las esferas religiosas de su entorno.

Ahondando en las tesis de Bachelard, la preocupación nizaniana por la muerte permitiría advertir en su obra el complejo de Caronte: la muerte, lejos de ser el último viaje, constituiría el primero de ellos. El féretro no es otra cosa que su barca (Bachelard, 1987: 100). Desde un punto de vista global *Antoine Bloyé* ilustra esa tesis ya que el traspaso del protagonista abre paso a la contemplación del desarrollo de su propia trayectoria, de su existencia. La asociación con el barquero mítico se acentúa mediante anécdotas precisas: cuando el ataúd desciende a la bodega y sus acompañantes dan el pésame a la viuda, esta última evoca una práctica de antaño sobre la conservación de los cuerpos. La respuesta del vigilante al respecto es elocuente: «Il y a une nappe d'eau souterraine... Les bières sont dans l'eau... ça conserve les gens tout à fait [...]» (Nizan, 2005b: 43). La idea traslada a Anne Guyader a esa otra existencia *post mortem*, en la que ella confía y que concibe a modo de «navigation immobile et glacée» (Nizan, 2005b: 43).

El agua que Nizan asocia a la muerte no se trata de un líquido cualquiera, sino un líquido pesado, profundo cuyos efectos impiden la renovación y por consiguiente, la vida. Dicha concepción explica que en *Le Cheval de Troie* pueda advertirse la presencia de otros complejos –por seguir con la terminología bachelardiana- afines a la muerte. En concreto el complejo de Ofelia, que proporciona un rostro femenino al traspaso. En virtud de esa característica cuando Lange se halla atrapado entre los manifestantes y los oradores, experimenta una ensoñación liberadora que fabula su propio deceso bajo la protección de una figura femenina sobrevolando el océano. Pese a que no insistiremos en las connotaciones políticas de dicho enfrentamiento (Lecarme, 2002: 89-103), debe considerarse que se trata de la única ocasión en la que este individuo ajeno a cualquier actitud de conjunto logra asimilarse a una acción común. Por ello el episodio se inicia con un descenso a los infiernos tras el cual Paul será capaz de superar sus traumas sexuales y de contemplar sin angustia su propio tránsito.

El valor que concede el novelista a la materia líquida justifica también la frecuente comparación con los seres propios de este ecosistema. Las metáforas alusivas al universo piscícola tienen como objetivo acentuar la omnipresencia de la muerte. En *Antoine Bloyé* la grúa que recupera los cuerpos maltrechos debido al accidente se convierte en un «grand poisson des abîmes» (Nizan, 2005b: 139); a los ojos de su mujer, Antoine se asemeja a un arenque cuya actitud impide el posible ascenso burgués del matrimonio truncando así, las esperanzas de la esposa. Con dicha personalidad Bloyé solo puede ser tratado por un neurólogo cuyo consultorio se parece a un acuario (Nizan, 2005b: 285), sin olvidar –por fin- que uno de los objetos más entrañables de los Bloyé es la bola de cristal donde el paisaje «se retournait comme un poisson» (Nizan, 2005b: 256). Más allá de la primera novela de Nizan, la asimilación piscícola cobra una importancia singular en *Le cheval de Troie*. Si en una postura muy progresista el escritor interpreta la sexualidad de los obreros, sobre todo de sus mujeres, como factor de sujeción del individuo, el lector percibe la amargura de pasajes como el siguiente: «Dans un train, un jour, un homme qui avait dit être docteur racontait avoir vu à l'hôpital une femme qui avait un poisson dans le ventre, une carpe, disait-il; le chirurgien, en sentant cette présence insolite et froide sous sa main, avait poussé un cri». (Nizan, 2005: 98) Son numerosas las religiones antiguas en las que el pez simboliza la fecundidad (Cazenave, 2004: 543). El novelista recupera esa atribución para denunciar precisamente los efectos adversos que conlleva para los más desheredados: el paralelismo entre la historia colectiva y la de Catherine resulta manifiesto. En ambos casos los protagonistas llevan la extinción en sus entrañas: también Lange se convierte en pez cuando pierde su sombrero durante el combate...

El resto de la fauna marina contribuye a perfilar esa impresión de deglución: mencionábamos antes a Catherine descrita a imagen de una medusa. Dicha especie biológica regresa para colonizar los cielos parisinos el día en que Rosenthal conduce a sus amigos a casa de Régnier; en *Le Cheval* Bloyé recurre a la analogía entre los habitantes parisinos y las lombrices marinas para denunciar la actitud de los comerciantes símbolo de lo burgués y contra lo que el antihéroe expresa su indignación; en la *Conspiration* se adivina un sentido afín en la anémona de mar que Bernard utiliza para aludir a la naturaleza de su familia. Ese pólipo cuyos tentáculos sirven para apresar víctimas, atestigua el ahogamiento del círculo familiar sobre el hijo.

En general el agua aparece como una clave de lectura del aprisionamiento en que viven sumidas las criaturas nizanianas. Un claro ejemplo se percibe en *Le cheval de Troie* cuando escenifica las reuniones previas a la manifestación. Estas se enmarcan en espacios presididos por cuadros cuyo motivo central se basa en el agua: en el Café Coopératif se representa a una mujer de melena rubia, apoyada en una palmera y en actitud contemplativa frente al paisaje de un volcán humeante con el mar de fondo (Nizan, 2005: 101); en la Sala que reúne a los partidarios de la derecha los azulejos reproducen la galera de un faraón que desciende el Nilo, acompañado de flores de loto y de mujeres prácticamente desnudas (Nizan, 2005: 148). El parentesco entre ambas representaciones evoca la tragedia personal que, más allá de las convicciones políticas, concierne al individuo en cualquiera de sus posiciones y que culmina con el enfrentamiento posterior en plena calle: en ambos casos al individuo, hostigado por la muerte, le resulta imposible escapar a su drama.

Si existe un personaje femenino en *La Conspiration* que encarne la materia acuática, ése es Marie-Anne. Durante la visita de Bernard a su hermana predominan las referencias al mar. Sin duda la influencia geográfica justifica esas alusiones en pro de la verosimilitud. Sin embargo, la virtud marina de fomentar la ensoñación (Bachelard, 1987: 190) permite asimilar ese momento en la trayectoria del protagonista a su paraíso perdido. La felicidad del joven durante su periplo a las Cícladas añade además las connotaciones míticas atribuidas al mundo oriental. A lo anterior se le suma el hecho de que Bernard busque en ese desplazamiento la ocasión de reconciliarse con sus amigos y con su familia. El viaje adquiere un matiz iniciático en el sentido de que el protagonista se beneficia de una tregua para encauzar su futuro. Las islas parecen un medio apropiado puesto que, según Bachelard, el agua alberga la posibilidad de revelar al hombre su destino (Bachelard, 1987: 190). Por consiguiente, en compañía de Marie-Anne, Bernard «découvrait enfin qu'il était capable de se détendre:

on ne l'avait jamais tant aimé» (Nizan, 2005: 149). Elemento primordial de ese edén, el agua propicia la revelación del amor. Así se explica su presencia en pasajes posteriores donde el antihéroe prosigue su búsqueda metafísica en compañía de Catherine. Enmarcada por los acantilados que dominan la región de Brey, la residencia normanda de los Rosenthal se transfigura y adquiere la forma de un navío (Nizan, 2005: 154) susceptible de albergar a los amantes. No es la primera vez que Nizan remite al medio acuático como escenario para permitir al individuo concentrarse en su intimidad: también Paul, en *Le Cheval de Troie*, se había dirigido a la orilla del río para hallar el refugio apropiado y poder concentrarse en el recuerdo de la compañera a quien había tenido que abandonar...

En definitiva, la presencia de la materia acuática en la obra novelesca de Paul Nizan dista de ser un hecho fortuito. Cual eco de la imaginación del autor, ese Prometeo-Encadenado – expresión que tomamos de Pascal Ory (Ory, 1980: 260) el agua representa un pilar fundamental de la arquitectura narrativa. Dicha cualidad ofrece a las imágenes del universo líquido un alcance ontológico y contribuye a precisar la cadencia de la meditación filosófica llevada a cabo por el escritor.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (1987). *L'eau et les rêves*. Paris: Corti.
- CAZENAVE, Michel (2004). *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Générale Française.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- COHEN-SOLAL, Annie (1980). *Paul Nizan communiste impossible*. Paris: Bernard Grasset.
- DURAND, Gilbert (1990). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- FAKHFAKH, Amel (1996). *La lecture du réel dans l'œuvre de Paul Nizan*. Tunis: Alif, les Éditions de la Méditerranée et Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis.
- LECARME, Jacques (2002). «Le crime de M. Lange. Sartre dans le texte de Nizan» en *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 1, pp. 89-103.
- NIZAN, Paul (2003). *La Conspiration*. Paris: Gallimard, «Folio». [1938].
- NIZAN, Paul (2005). *Le Cheval de Troie*. Paris: Gallimard. [1935].
- NIZAN, Paul (2005b). *Antoine Bloyé*. Paris: Grasset. [1933].
- NOT, André (2003). «L'écriture du corps dans *Le Cheval de Troie*» en *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 2, pp. 146-149.
- ORY, Pascal (1980). *Nizan. Destin d'un révolté*. Paris: Ramsay.
- ORY, Pascal (2005). «Préface» en Nizan, P. *Le cheval de Troie*. Paris: Gallimard.

Du terrestre et de l'eau-delà, corruption et spiritualité de l'Inde : approche bachelardienne à l'ambivalence de l'eau dans *Le gardien du Gange* de Guy Deleury

Gallego-García, Tagirem

Universidad de Castilla-La Mancha, Tagirem.Gallego@uclm.es

Resumen

El interés por Oriente, los viajes y descubrimientos incita a varios franceses a formar parte de la Compañía Oriental de Indias. Entre ellos, Pierre Cuillier, o Perron, el primer francés que llegó a la ciudad india de Pune en 1777, es el protagonista de Le gardien du Gange (1994), del jesuita especialista de la India Guy Deleury (1922-2015). Asociada tradicionalmente a la espiritualidad por la mirada occidental, la India muestra sin embargo un doble rostro en Le gardien du Gange : La devoción y religiosidad conviven con la corrupción, inmoralidad y guerras. En este artículo, el enfoque de Bachelard hacia el simbolismo del agua permite reflexionar sobre la importancia de este elemento en la India. Presente en el mundo marino, medio del viaje, elemento purificador en el bautizo y ritual en las exequias, asociada a lo femenino y a la sensualidad, el agua no es simplemente un afluente geográfico, sino que está cargada de significado. Perron, un aventurero francés desplazado en la India, había construido su casa entre el Ganges y el Yamuna, dos ríos que incluyen aún connotaciones de espacios sagrados en el imaginario colectivo, que enlazan la vida y la muerte, y que son, en definitiva, un espejo social que refleja el devenir histórico y cultural de la India.

Palabras clave : Guy Deleury ; India ; Ganges ; Gaston Bachelard ; Agua.

Résumé

L'intérêt pour l'Orient, les voyages et la conquête mène nombreux Français à s'engager dans la Compagnie orientale des Indes. Parmi eux, Pierre Cuillier, dit Perron, le premier Français à arriver à la ville de Pouné en 1777, devient le protagoniste de Le gardien du Gange (1994), du prêtre jésuite spécialiste de l'Inde Guy Deleury (1922-2015). Traditionnellement associée à la spiritualité par le regard de l'Occident, l'Inde montre pourtant ses deux visages dans Le gardien du Gange : la dévotion et la religiosité côtoient la corruption, l'immoralité et les guerres. Dans cet article, l'approche bachelardienne au symbolisme de l'eau permet de réfléchir sur la place de cet élément en Inde. Présente dans le monde des marins, moyen de voyage, élément purificateur dans le baptême et rituel aux obsèques, associée au féminin et à la sensualité, l'eau n'est pas simplement un affluent géographique, mais elle est chargée de sens. Perron, un aventurier français arrivé en Inde, avait bâti sa maison entre le Gange et la Yamouna, deux fleuves qui restent toujours des espaces sacrés dans l'imaginaire collectif, qui lient la vie et la mort, et qui ne sont qu'un miroir social, des entités qui reflètent le devenir historique et culturel de l'Inde.

Mots-clés : Guy Deleury ; Inde ; Gange ; Gaston Bachelard ; Eau.

Abstract

The interest in the East, travelling and conquering led several Frenchmen to join the East Indian Company. Among them, Pierre Cuillier or Perron, who was the first Frenchman to reach the Indian city of Pune in 1777, becomes the main character of Le gardien du Gange (1994) by the Jesuit and Indianist Guy Deleury (1922-2015). Traditionally associated with spirituality through Western eyes, India nevertheless shows its two faces in Le gardien du Gange : devotion and religiosity lay alongside corruption, immorality and wars. In this paper, Bachelard's approach to the symbolism of water helps reflect on the role of this element in India. Present in the world of seamen, means of travel, purifying element in baptism and funeral rituals, associated with the feminine and sensual, water is not just a geographical tributary, but it is full of meaning.

Perron, a French adventurer arrived in India, had built his house between the Ganges and the Yamuna, two rivers which still remain sacred spaces in the collective imagination, which link life and death, and which are a social mirror that reflect the historical and cultural future of India.

Keywords : *Guy Deleury ; India ; Gange River ; Gaston Bachelard ; Water.*

Introduction

Le gardien du Gange (1994) du prêtre jésuite français Guy Deleury (1922 – 2015) romance l'histoire vécue de Pierre Cuillier, dit Perron, le premier français à arriver à la ville indienne de Pouné (Maharashtra) en 1777. Perron n'est qu'un parmi les nombreux Français qui ont voyagé en Inde pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle : « en ces temps-là on ne venait pas en Inde pour enseigner quelque chose aux Indiens, mais pour apprendre d'eux des recettes de progrès » (Deleury, 1991 : IV), explique l'ancien ambassadeur de l'Inde en France (1985 – 1988), Idris Hassan Latif, dans la préface de *Les Indes Florissantes* (1991) de Guy Deleury. Réédité en 2003 comme *Le voyage en Inde, Les Indes Florissantes* constitue une complète anthologie des voyageurs français arrivés en Inde entre 1750 et 1820. Le voyage de ces commerçants ou explorateurs français engagés dans la Compagnie des Indes orientales a comme but une quête et enrichissement personnels et pour la France. Le voyage en Inde en ce temps de Lumières ne répondait pas à un besoin de dépaysement ou d'apaisement ou détente exotique, comme on pourrait comprendre le tourisme aujourd'hui, mais « il s'inscrivait dans un projet universel de commerce international où la France et l'Angleterre revendiquait [sic] féroce ment la première place » (Deleury, 2003 : VIII).

C'est dans ce climat de concurrence pour la suprématie économique et politique en Europe que s'inscrit l'histoire de Pierre Cuillier en Inde. Son désir n'était tant de s'enrichir et rentrer en France après son épopée en Inde, mais ce jeune français est devenu un fidèle serviteur du général De Boigne qui avec l'armée marathe combattait les anglais. Perron a commencé ainsi à développer sa carrière militaire en appuyant le royaume Marathe contre le pouvoir colonisateur britannique. Le protagoniste de *Le gardien du Gange*, Perron, né à Luceau (Pays-de-la-Loire) en 1753, s'est fortement intéressé par la culture indienne : il en a appris des langues, il a épousé une femme indienne, la chrétienne Madeleine ou Madhou, et ils sont devenus aussi propriétaires d'un terrain au nord de l'Inde, entre le Gange et la Yamouna, deux fleuves de caractère sacré et d'une importance vitale pour la culture et la civilisation indienne.

Dans cet article, nous allons réfléchir sur le rôle de l'eau en Inde, dans le sens géographique et dans le sens symbolique, dans le roman *Le gardien du Gange*, qui illustre non seulement la vie du jeune français Pierre Cuillier, mais surtout l'intérêt (commercial, politique, militaire, spirituel, philosophique) des pays européens pour l'Inde. Déjà le titre du roman, avec sa référence au fleuve mythique indien, le Gange, qui doit son nom à la déesse hindoue Ganga, n'échappe pas au pouvoir évocateur de l'eau, notamment associé au féminin, à la pureté et la régénération. L'eau va être aussi l'élément central du voyage des explorateurs français : la mer, le monde des marins, la traversée maritime pour arriver au monde inconnu, l'Inde. Associée aussi aux rituels religieux de naissance (le baptême) et de mort (obsèques), l'eau porte une signification transcendante de passage entre le connu et l'inconnu. Sans oublier sa fluidité et son caractère fertilisateur et créateur en s'associant à la terre, l'eau des pluies, de la mousson indienne, permet l'apparition des fleurs, du monde végétal, de l'agriculture – pilier fondamental de l'économie en Inde. En considérant ces aspects « aquatiques » dans *Le gardien du Gange*, on va se servir de l'étude du philosophe Gaston Bachelard (1884 - 1962) *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942) pour aborder le caractère et symbolisme de l'eau en Inde. Pour ce faire, nous allons contempler trois axes thématiques. Premièrement, nous présenterons l'intérêt du voyage en Inde au XVIII^e siècle par les européens, leurs visions du pays asiatique et raisons pour s'y déplacer. Cette première partie s'associe plutôt aux aspects ou intérêts masculins (le nombre de voyageuses à cette époque était rare) : le monde des marins, les expéditions de la Compagnie française des Indes orientales, les habiletés du protagoniste Perron comme militaire et comme nageur, etc. En deuxième lieu, nous considérerons le rôle central du personnage féminin Madeleine, ou Madhou, qui est très liée à la nature maritime et fluviale, ainsi qu'à la religion chrétienne. Dans la troisième partie nous réfléchirons sur l'aspect naturel de l'Inde et l'importance de son climat et activités économiques, liées directement à l'eau ; nous songerons ainsi au fleuve Gange comme un miroir social, un reflet des mystères et des paradoxes de la culture indienne.

1. Les Français en Inde, « un saut dans l'eau ». Le rôle de Perron

La genèse de ce roman, *Le gardien du Gange*, surgit chez Deleury après son séjour à Pouné, où il avait rencontré par hasard le nom de Pierre Cuillier :

J'ai rencontré Perron par hasard, au coin d'une rue. La cité de Pouné, en 1950, offrait encore aux visiteurs la convivialité de ses ruelles populeuses et de ses échoppes où la campagne venait directement nourrir la ville. Un éminent historien, M. Potdar, me menait visiter l'Institut de recherche dont il était le directeur. Peu avant d'arriver à destination, nous eûmes à traverser une place.

Savez-vous le nom de ce croisement ? me demanda-t-il.

- La place Pérou, c'est-à-dire la place des Goyaviers, je crois.

- Oui, aujourd'hui. Mais quand j'étais enfant, elle s'appelait encore la place Perron. Cela devrait vous intéresser ! Perron fut le premier Français à visiter notre ville, à la fin du XVIII^e siècle » (Deleury, 1994 : 9).

Deleury était un jésuite spécialiste de l'Inde. Il y est parti en 1948 après une licence de philosophie. À Maharashtra il obtient en 1953 son doctorat pour sa thèse sur le pèlerinage hindou de Krishna à Pandharpour. Il reste en Inde jusqu'en 1973 quand il est rentré en France. De retour en sa Touraine natale il relit les *Amours* et les *Odes* de Pierre de Ronsard (1524 – 1585), dont les vers lui renvoient en Inde. L'épopée de Perron et des vers de Ronsard sur l'Inde inspirent Deleury à écrire sa célèbre anthologie sur les voyageurs français en Inde, pays invitant aux voyages et aux pèlerinages, et lieu de rencontre entre indiens et européens lors de l'expansion du colonialisme anglais.

Son anthologie des voyageurs français en Inde (*Les Indes florissantes* de 1991 ré-intitulée comme *Le voyage en Inde* en 2003) est dédiée « à Florence ». Ce ne peut être que Florence D'Souza, spécialiste aussi de l'Inde et professeur à l'Université de Lille III. D'Souza, d'origine indienne, a écrit aussi une importante étude sur les écrivains-voyageurs français en Inde de 1757 – 1818 : *Quand la France découvrit l'Inde* (1995). A cette époque, le siècle des lumières, les voyages de Christophe Colomb ou Vasco da Gama du XVI^e siècle ont commencé à inspirer l'Europe le désir d'explorer au-delà de leurs frontières, avec des intérêts commerciaux et scientifiques. En effet, à la fin du XVIII^e siècle s'est développé ce goût scientifique pour la flore et la faune, le climat, l'astronomie, les mythologies et cultures étrangères (D'Souza, 1995 : 7). Depuis 1665 jusqu'en 1798 la Compagnie française des Indes orientales a servi la France comme moyen de commerce international avec l'Asie et de concurrence contre les puissantes Compagnies européennes comme l'anglaise ou l'hollandaise. Aux intérêts politiques et économiques s'ajoute aussi le désir intellectuel et philosophique pour « l'Autre ». Ainsi, des philosophes comme Diderot et Voltaire soupçonnent une ancienne sagesse, tolérance et des valeurs idéales en Inde et en Chine, au-delà de l'Europe chrétienne (Danino, 2006). Ce ne sera jusqu'à plus tard, au XIX^e siècle, quand l'image de l'Inde sera associée à la spiritualité. Plusieurs écrivains des XIX^e et XX^e siècles, comme Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Gautier, Leconte de Lisle, Pierre Loti, Michaux, Alexandra David-Néel, ont représenté l'Inde comme un ailleurs invitant aux pérégrinations réelles et imaginaires, aux voyages à la source (Sharma, 2001 : 541). À la recherche de richesses matérielles du XVIII^e siècle s'ajoute la quête spirituelle, comme reflète le philosophe Jean Biès dans son œuvre *Littérature française et pensée hindou des origines à 1950* : « l'Occident malade se met en quête ; au commerce et à la consommation des biens matériels succèdent les pratiques et les gnosés, à la « route de la soie » succède la route du Soi. » (Biès, 1991 : 547).

Ceci est le contexte historique dans lequel s'encadre Pierre Cuillier dans *Le gardien du Gange*. Perron fait partie de la Compagnie des Indes orientales, un jeune inexpérimenté désireux d'aventures et sans connaissance de l'Inde : « Perron se faisait de l'Inde une idée fantasmagorique. Démuni d'informations puisqu'il n'avait rien pu lire sur le sujet » (Deleury, 1994 : 19). Il s'attendait à « un destin aux hiéroglyphes indéchiffrables » (Deleury, 1994 : 26). Alors la mer est un défi, un moyen d'aventure. Il s'est embarqué dans « le Sartine » pour pénétrer en navire l'Océan Indien. Traditionnellement associée à la mort, la mer est la fin, l'embouchure des eaux des rivières, le destin des eaux fluviales comparées à la vie. Pourtant, pour Perron, la mer est le début d'une nouvelle vie. Le marin est décrit par Bachelard comme un héros : « Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort » (Bachelard, 1942 : 88). Perron serait décrit comme un courageux marin en face de l'inconnu, du monde nouveau

indien. Il fait un saut dans le sens métaphorique et dans le sens littéral ; « le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau », explique Bachelard (1942 : 188).

D'un côté, Perron « saute » d'une partie du monde à l'autre. Il quitte la France pour arriver en Inde, en navire en traversée maritime : « *Le nom du Seigneur est un navire / Il m'a conduit sur l'autre rive du monde*. Quelqu'un venait de lui traduire en persan le psaume marathe » (Deleury, 1994 : 98). Son « saut » est aussi une insertion à la culture indienne, par laquelle il s'est intéressé en apprenant des langues :

Son artificier musulman murmurait des versets du Coran avec des intonations persanes. Perron s'était promis d'apprendre bientôt cette langue. Il parlait déjà assez couramment le marathe pour se dispenser d'interprète, le marathe de la cour et le marathe militaire, tous deux s'appuyant sur un nombre déconcertant de mots persans, vestiges de longs siècles d'administration musulmane. Le persan lui permettrait de converser avec les hommes du Nord, et le marathe des poètes avec les paysans (Deleury, 1994 : 56-57).

De l'autre côté, le « saut » littéral de Perron est lié à ses habilités comme artilleur et comme nageur expert : « Perron était un tireur instinctif et un nageur confirmé » (Deleury, 1994 : 25). Son arrivée en Inde est surprise par la vision d'un corps dans l'eau, près de la Côte de Malabar. Il n'hésite pas à sauter pour le sauver. C'est le corps d'une femme qui était tombée du rocher, dont les cheveux ondulaient comme des algues. La prouesse de Perron lui convertit en héros. Pour Bachelard, le nageur est un héros en tant qu'il se débrouille dans un moyen étrange, à rebours : « dans l'eau, la victoire est plus rare, plus dangereuse, plus méritoire que dans le vent. Le nageur conquiert un élément plus étranger à sa nature. Le jeune nageur est un héros précoce » (Bachelard, 1942 : 184). Sauver ce corps féminin de la mort dans la mer est le premier contact de Perron avec l'Inde, et il s'agit d'une rencontre décisive car il sauve la femme qui deviendrait son épouse : la chrétienne Madeleine ou Madhou.

2. Rencontre avec « l'autre », la femme aquatique. Le rôle de Madeleine

Madeleine Deridan, dite Madhou, d'origine franco-indienne (son père était un médecin français au service du baron marathe Shindé) incarne dans *Le gardien du Gange* plusieurs aspects aquatiques contemplés par Bachelard : la féminité, la sensualité et sexualité, le rêve, la maternité, la mélancolie, la pureté, la vie, la mort.

La première notion que le lecteur se fait d'elle est celle d'un être mystérieux, aquatique, d'une sirène même, proche de la flore (des algues) et faune (des tortues, des serpents) maritimes :

Madhou adorait les tortues et connaissait toutes leurs métamorphoses. Sa mère ne les aurait pas touchées, même avec le bout de sa longue écumoire ! C'était sa nourrice qui lui avait conté les antiques généalogies de ce reptile préhistorique. Madhou par contre n'aimait pas les serpents mais nageait comme eux, en ondulant. Elle progressait rapidement grâce à un imperceptible battement des mains et des pieds qui troublait à peine la surface de l'eau. À chaque vague, elle plongeait, laissant ses longs cheveux flotter derrière elle comme des algues » (Deleury, 1994 : 22-23).

Dans cette description prend de l'importance le motif de la chevelure avec son mouvement ondulant comme des algues. Pour Bachelard, la chevelure ainsi que la robe (ou la nudité) remportent des images de l'eau : « tout s'allonge au fil de l'eau, la robe et la chevelure ; il semble que le courant lisse et peigne les cheveux. Déjà, sur les pierres du gué, la rivière joue comme une chevelure vivante » (Bachelard, 1942 : 99) ; ainsi l'importance reste sur le mouvement ondulant : « sur le thème que nous développons, il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement » (Bachelard, 1942 : 101).

L'eau représente, selon Bachelard, la féminité et le désir sexuel. L'érotisation de l'eau est connue sous le nom de « Complexe de Nausicaa¹ » :

A la poésie assez superficielle des reflets s'associe une sexualisation toute visuelle, artificielle et souvent pédante. Elle donne lieu à l'évocation plus ou moins livresque des naïades et des nymphes. Il se forme ainsi un amas de désirs et d'images, un véritable complexe de culture qu'on désignerait assez bien sous le nom de *complexe de Nausicaa* (Bachelard, 1942 : 44).

Madhou est une Nausicaa qui attire l'étranger vers elle. Elle devient un désir dès que Perron l'observe : « l'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise : il est une *image* avant d'être un *être*, il est un désir avant d'être une image » (Bachelard, 1942 : 45). L'étranger français se sent attiré par cet être féminin même avant de sauter pour sauver son corps. Il perçoit la femme qu'il observe comme une « splendide naïade » (Deleury, 1994 : 29), une « princesse mythologique » (Deleury, 1994 : 29) ou même une « jolie sorcière » : « une jeune fille qu'il avait sortie de la mer, à qui il avait donné une nouvelle vie... Madhou aux longs cheveux, Madhou la jolie sorcière ! » (Deleury, 1994 : 75).

Toutes ces qualifications mythiques sensuelles associées à Madhou sont accompagnées de sa qualité morale. Dans le contexte guerrier, où les Français s'allient au royaume marathe pour combattre les anglais, Madhou travaille comme infirmière sans repos pour prendre soin des malades et blessés. Elle agit comme un baume, comme de l'eau qui nettoie et régénère. Elle, comme l'eau, est aussi un élément dynamique et connecteur ; elle est médiatrice entre les Français et les Indiens en servant de traductrice et interprète. En plus, elle fonctionne aussi comme médiatrice entre le christianisme et l'hindouisme grâce à sa perception fusionnelle des traditions religieuses. Elle est ainsi liée au sacré :

Madhou était chrétienne, mais plus encore indienne. Les légendes qui avaient bercé sa petite enfance racontaient des histoires de saintes et de saints, de héros, de dieux et de déesses qui ne s'embarrassaient pas des frontières religieuses dressées entre eux par les clergés. Dourga, Shanta Dourga, Ekvira, Yamaï, Yellama, autant de noms pour invoquer la vierge toute-puissante, l'étoile des matins du monde, la reine des espaces célestes et des palais abyssaux, la pucelle qui transfixait de son arme de feu les princes démoniaques (Deleury, 1994 : 70).

Madeleine étant orpheline de mère (qui était décédée en mettant au monde le frère de Madhou, Louis) trouve dans la bégum² Sombre une figure maternelle, sage et avec un fort caractère : « la célèbre bégum Sombre, gouvernait avec un courage obstiné depuis la mort de son mari » (Deleury, 1994 : 89). La bégum, même si elle est d'origine musulmane, décide de se baptiser et changer son prénom par la reine Jeanne (Deleury, 1994 : 110) en honneur de la pucelle d'Orléans. La bégum Sombre, ou la reine Jeanne, parle de la maternité avec Madeleine : « une femme ici, n'est reconnue comme être humain à part entière que lorsqu'elle devient mère. Nous ne valons que si nous procréons ! » (Deleury, 1994 : 142). La bégum critique ainsi la société indienne envers le rôle de la femme, parcellisée presque exclusivement à la maternité. Pourtant, Madeleine sera mère d'une « petite dauphine » qui gardera aussi le nom de la mère : Madeleine.

le 20 janvier, Madhou mettait au monde sur les coussins princiers de son divan un bébé à peau brune, qui manifesta dès son apparition une vitalité remarquable. C'était une fille, dont le père tomba aussitôt amoureux ! On l'appela Madeleine, comme sa mère (Deleury, 1994 : 318-319).

Ce prénom, Madeleine, porte des connotations symboliques religieuses et de mélancolie. Marie de Magdala ou Marie Madeleine serait la disciple de Jésus première témoin de la Résurrection et chargée d'en prévenir les apôtres. Elle est

¹ Dans le chant VI de l'*Odyssee*, Ulysse est jeté par la tempête sur l'île des Phéaciens, où la princesse Nausicaa et ses compagnes faisaient leur linge. Naussicaa offre des vêtements à l'étranger et le conduit au palais royal. De la même façon, Madhou agit comme initiatrice et médiatrice pour Perron aux mystères de l'Inde.

² « Bégum » est un titre d'honneur équivalent à « reine », qui était donné aux mères ou épouses des rois musulmans indiens ou « nababs ». Dans le contexte hindou, les titres sont « raja » ou « maharaja » pour l'homme et « rani » ou « maharani » pour la femme.

aussi symbole de la pitié, en pleurant la mort de Jésus. Pour Bachelard, l'eau est l'élément de la mélancolie. En effet, Madhou incarne aussi la mélancolie. Elle songe d'aller en France un jour avec son époux Perron, elle pleure pour la chute de l'Empire Mogol :

Les yeux de Madhou se rempliraient de larmes d'angoisse. L'Empire des Mogols avait pendant près de deux siècles bâti un monde merveilleux qui paraissait inattaquable par le temps. Combien de mois, ou même d'années, fleurirait le figuier aux pagodes d'or qu'ils avaient planté avec une belle insouciance entre le Gange éternel et la Yamouna limoneuse ? (Deleury, 1994 : 297-298).

Son état animique coïncide aussi avec le paysage aquatique ou fluvial. Madhou et Perron avaient bâti leur maison entre les deux fleuves considérés sacrés en Inde : « le Gange éternel » et « la Yamouna limoneuse ». Le limon est une matière que Bachelard considère à double égard : soit comme élément qui sale ou pollue l'eau, soit comme l'élément terrestre qui permet, associé à l'eau, la fécondité :

Le limon est la poussière de l'eau, comme la cendre est la poussière du feu. Cendre, limon, poussière, fumée donneront des images qui échangeront sans fin leur matière. Par ces formes amoindries les matières élémentaires communiquent. Ce sont en quelque sorte les quatre poussières des quatre éléments. Le *limon* est une des matières les plus fortement valorisées. L'eau, semble-t-il, a, sous cette forme, apporté à la terre le principe même de la fécondité calme, lente, assurée (Bachelard, 1994 : 127).

Finalement, si Madhou incarne la sensualité, la fécondité, la maternité, la mélancolie... elle, ainsi que la matière aquatique, incarne la mort et le complexe d'Ophélie, de la mort de la jeune belle et innocente. « Le 25 juillet 1804 naissait François-René » (Deleury, 1994 : 334). Madhou avait des terribles souffrances endurées pendant l'accouchement. Elle et Perron avec leurs deux enfants devaient fuir après la victoire des anglais sur les comptoirs français en Inde. En plus, depuis l'Angleterre on craignait l'expansion de l'Empire de Napoléon et on avait commencé une chasse aux Jacobins. Même si Perron n'en était pas un, lui et Madeleine ont décidé d'obtenir un laissez-passer pour s'embarquer à Calcutta (Deleury, 1994 : 328-329), depuis où ils pourraient partir pour l'Europe et rentrer en France. « La descente du Gange avait été pour lui un vrai calvaire, alors que Madhou n'y avait vu qu'un délicieux voyage s'ouvrant vers une terre nouvelle » (Deleury, 1994 : 332-333). En effet, Madeleine rêvait de connaître la France de son mari, mais elle n'y est jamais arrivée, car un mois après le baptême de leur fils François-René, « le curé dut revenir pour enterrer la mère » (Deleury, 1994 : 335). Madeleine est ainsi décédée pendant la traversée fluviale, comme une Ophélie :

Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, « son propre élément ». L'eau est l'*élément* de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'*élément* de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement « noyés de larmes » (Bachelard, 1942: 98).

3. L'Inde ophélisée et la saison des pluies

De la même façon que Madeleine devient un symbole de vie et de mort, l'Inde avec ses conditions climatiques et géographiques loge le paradoxe de l'eau : « l'eau, substance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente [...] La mort dans les eaux sera pour cette rêverie la plus maternelle des morts. » (Bachelard, 1942 : 87). Dans ce sens on pourrait considérer aussi l'Inde comme un pays *ophélisé*, dont les fleuves avalent les cadavres soit en cendre après la crémation du rite hindou, soit en corps décomposés servant de charogne pour les corbeaux. L'Inde est un pays où la vie et la mort cohabitent dans les eaux. Les fleuves ont ainsi des connotations ambivalentes de pureté et de pollution.

D'autres eaux très appréciées en Inde sont les pluies de la mousson. Le variable climat de l'Inde pendille entre la saison chaude et la saison de la mousson, des fortes pluies. Bachelard associe un caractère floral ou végétal à l'être humain qui

désire les pluies : « les signes précurseurs de la pluie éveillent une rêverie spéciale, une rêverie très végétale, qui vit vraiment le désir de la prairie vers la pluie bienfaisante. A certaines heures, l'être humain est une plante qui désire l'eau du ciel » (Bachelard, 1942 : 176). La saison de la mousson en Inde est liée aux temps pacifiques et de prospérité : « Toute la région, avec ses vergers opulents et ses champs préparés pour la mousson, respirait la paix et la prospérité » (Deleury, 1994 : 115). Quand la culture et la récolte sont bonnes, les villes s'en réjouissent : « Les champs et les rizières avaient été préparés pour la nouvelle mousson et Pouné faisait éclater des pétards le soir afin d'annoncer aux populations revenues la grande célébration prochaine » (Deleury, 1994 : 75). L'arrivée des pluies est ainsi célébrée comme un miracle divin du dieu Indra : « La mousson avait été bonne comme celle qui suivit, aux temps anciens, le sacre du dieu vénéré sur le trône d'Indra. La nature reflourissait, comme les cœurs » (Deleury, 1994 : 188). Le temps de mousson est considérée une époque harmonieuse : « la terre produirait d'abondantes moissons, et l'Inde entière retrouverait son visage cosmique » (Deleury, 1994 : 80-81). Perron lui-même comprend la dynamique de l'Inde et souhaite aussi recevoir les pluies pour la prospérité de la terre :

Pourquoi les Indiens regardent-ils les nuages de la mousson comme une armée d'éléphants conduite par un dieu guerrier ? Jamais Perron n'avait observé le ciel avec une telle inquiétude. En tant que responsable du développement économique d'une région, il retrouvait ses réflexes de villageois. Son œuvre pouvait être anéantie dans ses premiers bourgeonnements si les pluies n'arrivaient pas dans leur temps coutumier, ou se montraient avares. Plutôt qu'un dieu guerrier, Perron imaginait une déesse fantasque ! « Souvent femme varie, bien fol qui s'y fie ! » Indra, cette année-là, ne se fit attendre qu'un peu, pour mieux se faire désirer (Deleury, 1994 : 279).

Perron désire aussi la pluie car Madhou et lui s'occupent d'activités de culture et commerce. Puisque leur maison est entre les deux fleuves Gange et Yamouna, ils en utilisent les eaux et la mousson pour leurs champs de coton, d'indigo et de salpêtre :

Le darbar décida que la juridiction d'Aligarh serait divisée en trois zones de développements spécialisés : la région d'Hathras et de Jalésar se consacrerait à la culture du coton, celle de Tappal, d'Aligarh et d'Atrauli à l'indigo, et celle de Sikandraro, au sud-est, aux carrières de salpêtre » (Deleury, 1994 : 280).

L'eau est alors pour eux une source de prospérité économique, un symbole de pouvoir, car ils ont le monopole de l'agriculture d'une région du nord de l'Inde.

Conclusions. Le Gange comme miroir social

Comme nous avons pu observer, l'eau est un élément central dans *Le gardien du Gange* de Guy Deleury. Les deux protagonistes ont des attributs aquatiques. Perron est un nageur expert avec un esprit de quête et de fidélité (à sa carrière militaire, au baron Shindé, au général de Boigne, à sa femme), il devient aussi propriétaire d'un terrain et désire les pluies de la mousson pour irriguer ses champs de coton, d'indigo et de salpêtre. La femme mythique Madeleine ou Madhou incarne la sensualité, l'érotisation de l'eau ou *complexe de Naussica* ; elle devient mère et a le pouvoir de vie ou de mort en souffrant sur le fleuve comme Ophélie. Si Gaston Bachelard explique que « l'eau est vraiment l'élément transitoire » (Bachelard, 1942 : 12), toutes les propriétés associées à l'eau et son caractère métamorphosant sont présentes dans le roman *Le gardien du Gange*.

Il nous reste à poser une question pour laquelle nous n'avons pas de réponse précise. Pourquoi l'Inde, même de nos jours, un pays traditionnellement pacifique, dont le peuple est très attaché à la nature et la vénère d'une façon sacrée, dont l'agriculture est le soutien primordiale de l'économie, et dont les eaux des fleuves et des moussons sont reçues comme miraculeuses, permet-elle la pollution et corruption des fleuves, la saleté, les cadavres flottant sur les eaux à côté des baigneurs ? Il semble un paradoxe que l'eau « pure » du Ganges puisse être « polluée », et pourtant on associe la pureté à la propreté, et l'impureté à la saleté. Dans l'étude *Le Gange, miroir social* (2012) on nous en offre des réflexions du point de vue des spécialistes indiens en contrepartie à l'image peut-être *exotisée* de l'Occident vers l'Inde.

Références bibliographiques

- AUBRIOT, Olivia ; LANDY, Frédéric ; KAUR, Ravinder ; MISHRA, Anupam ; SHAH, Esha ; SHIVA, Vandana et VIGARELLO, Georges (2012). *Le Gange, miroir social*. Paris : La Dispute.
- BIES, Jean (1992). *Littérature Française et Pensée Hindoue des origines à 1950*. Paris : Klincksieck.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- DANINO, Michel (2006). « L'Inde dans la Littérature Française ». *Revue de l'Inde*, n°5. <<http://www.jaia-bharati.org/culture/inde-litteratur-fr-mi.htm>> [Consulté le 15 avril 2016].
- DELEURY, Guy (2003). *Le voyage en Inde. Anthologie des voyageurs français (1750-1820)*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- (1994). *Le gardien du Gange*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- (1991). *Les Indes florissantes. Anthologie des voyageurs français (1750-1820)*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- D'SOUZA, Florence (1995). *Quand la France découvre l'Inde. Les écrivains-voyageurs français en Inde (1757-1818)*. Paris : L'Harmattan.
- ISSUR, Kumari R. et HOOKOOMSING, Vinesh Y. (2001). *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala : Presses de l'Université de Maurice.
- MAJUPURIA, Trilok et MAJUPURIA, Rohit (2011). *Hindu, Buddhist and Tantric Gods and Goddesses*. Kathmandu: Scholar's Nest.
- SHARMA, Radha (2001). « Rêver l'Inde à travers la littérature française » dans Issur, Kumari R. et Hookoomsing, Vinesh Y. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala : Presses de l'Université de Maurice.

Les rencontres dans l'eau ou près de l'eau dans les lais merveilleux bretons

García Fernández, Manuel Ángel

Universidade de Vigo, manuelangel.garcia@uvigo.es

Resumen

El encuentro que tiene lugar en los lais maravillosos bretones de María de Francia y anónimos del siglo XII y XIII es el momento culminante de la narración. Se unen dos seres, humano y sobrenatural, de dos mundos diferentes en contacto a través de una frontera húmeda que garantiza la comunicación. Se lleva a cabo en un espacio silvestre cerca del agua en el fondo de un bosque y transforma el triste destino de algunos humanos excepcionales presos de un conflicto en relación con el amor. Estas imágenes llenas de sensualidad y deseo remiten a un ambiente de la lírica no cortesana, donde el amor se juega en términos de relaciones humanas de igual a igual a pesar de que el hada conserva una pequeña superioridad debido a su origen y no en términos de convenciones cortesanas que conciben el amor como una forma de relación social basada en la superioridad de la dama. Forman parte de los sueños de amor que se encuentran en ese más allá celta ideal al que aspira la sociedad cortesana femenina en busca de una literatura de evasión.

Palabras clave : agua ; encuentro ; lai bretón ; hada ; caballero.

Résumé

La rencontre qui a lieu dans les lais bretons dits merveilleux de Marie de France et anonymes du XII^e et XIII^e siècle est le moment culminant de la narration. Elle unit deux êtres, humain et surnaturel, de deux mondes différents en contact au travers d'une frontière humide qui permet la communication. Elle a lieu dans un espace sylvestre près de l'eau au fond de la forêt et change la destinée malheureuse de certains humains exceptionnels en proie à un conflit en rapport avec l'amour. Ces images pleines de sensualité et de désir renvoient à la conception de la lyrique non courtoise où l'amour se joue sur des bases de rapports humains sur un même pied d'égalité malgré la supériorité de la fée d'origine surnaturelle et non sur des conventions courtoises où l'amour est conçu comme une forme de relation sociale basée sur la supériorité de la dame. Ce sont autant de rêves d'amour qui se trouvent dans cet au-delà celta auquel aspire la société courtoise féminine en quête d'une littérature d'évasion.

Mots-clés : eau ; rencontre ; lai breton ; fée ; chevalier.

Abstract

The meeting held in the wonderful breton lay of Marie de France and the anonymous twelfth and thirteenth century is the climax of the narration. It unites two beings, human and supernatural, from two different worlds in touch through a wet border that allows access. It takes place in a woodland area near the water in the bottom of the forest and changes the unhappy fate of some exceptional human in conflict with love. These images full of sensuality and desires refers to the design of the no courtly lyric where love plays on equals humans relations and no in courtly conventions based in the superiority of the woman. These are all dreams of love that are in this beyond Celtic which aspires female courtly society in search of escapist literature.

Keywords : water ; meeting ; celtic lay ; fairy ; knight.

Les êtres féeriques, hommes ou femmes, mais plus fréquemment femmes, dotés de pouvoirs surnaturels et intervenant dans le monde des humains appartiennent à l'imaginaire de la mythologie celte dont le souvenir s'est maintenu à travers le temps grâce au colportage oral des conteurs et bardes bretons itinérants dans toute la Bretagne grande et petite. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux récits brefs représentés par les lais de Marie de France et ceux anonymes du XIIe-XIIIe siècle qui ont en commun l'apparition dans notre monde d'un être surnaturel offrant son amour à un humain. Bien identifiés par la critique, leurs motifs bien définis et bien étudiés aussi, nous avons retenus trois lais de Marie de France (*Lanval*, *Yonec* et *Guigemar*) et quatre lais anonymes datant de la fin du XIIe ou début du XIIIe siècle (*Graelent*, *Guingamor*, *Tydorel* et *Désiré*) dénommés merveilleux¹ à partir desquels nous nous proposons de faire quelques observations et rapprochements autour de la rencontre de deux êtres issus de deux mondes différents, merveilleux et humain, ce qui nous permettra d'offrir une réflexion sur l'amour à l'époque féodale.

La rencontre des humains avec ces êtres féeriques dans la littérature dite bretonne ou arthurienne en langue vernaculaire est en rapport avec la conception de l'autre-monde celte dont on a des échos dans les écrits des auteurs latins, la littérature irlandaise et galloise conservée avant l'évangélisation du pays au Ve siècle et les écrits des clercs chrétiens censurant ces légendes qui couraient le peuple. Les Celtes possédaient une vision complexe de l'au-delà qui a subsisté comme fond mythologique dans la matière de Bretagne médiévale. Cet autre-monde est un monde opposé au monde réel, bien différent du paradis chrétien, tous deux tenus cependant pour supérieurs au monde des humains. Dans la littérature, celui-ci commence à la limite d'une rivière, d'une mer, au fond d'un lac, ou encore au-delà d'une colline à travers un passage souterrain – c'est le cas dans *Yonec* –. Ces deux mondes sont différents mais ne sont pas clos sur eux-mêmes, il existe la possibilité de circuler entre eux. La circulation est cependant très limitée pour les humains qui peuvent traverser la frontière qui les séparent seulement à l'aide de la fée et grâce à leur persévérance et fidélité.

Le fond mythique celte représenté par ces êtres surnaturels s'échappant d'un au-delà apparaît mêlé à d'autres motifs d'origines diverses appartenant à la société courtoise de l'époque, à la littérature d'oc, d'oïl, à la bible et au folklore populaire, entre autres, de sorte qu'il en souffre une certaine transformation selon les intentions de leurs auteurs participant à une autre civilisation. Les auteurs anonymes ont vraisemblablement davantage respecté la donnée mythique initiale, leur but principal étant de transmettre les récits tout en préservant la source d'origine, alors que Marie de France présente une élaboration plus poussée pour offrir une réflexion sur l'amour humain de son point de vue d'écrivaine ayant une véritable conscience d'auteur tel qu'on peut en juger d'après le prologue de ces lais, une élaboration qui lui a valu bien des heures de veillée (*soventes feiz en ai veillié*, 42).

Cette dernière observation est fort visible dans les lais de *Yonec* et *Guigemar*. Les deux héros, dame mal mariée la première, chevalier indifférent à l'amour le second, vont faire la rencontre en quelque sorte de leur prince charmant. Dans *Yonec*, c'est une dame qui, belle et de grand mérite, est enfermée cependant dans une tour par son vieux mari jaloux selon un schéma bien connu de la lyrique courtoise. Dans son malheur, elle rêve de voir soulager sa souffrance par un amant qui viendrait à son secours comme dans les contes d'autrefois. Son souhait à ce moment-là s'exauce et par la fenêtre entre un oiseau qui se transforme aussitôt en un beau chevalier. Il devait, contrairement aux autres lais, attendre l'appel de la mortelle dans son malheur :

Jeo vus ai longement aimee
E en mun quer mult desiree ;
Unkes femme fors vus n'amai
Ne ja mes altre n'amerai.
Mes ne poeie a vus venir
Ne fors de mun país eissir,
Se vus ne m'eüssiez requis. (131-137)

Ils vivront un amour exceptionnel dans le secret avant qu'une vieille dame ne les découvre. Le chevalier-oiseau mortellement blessé alors par un piège placé dans la fenêtre d'entrée par le mari s'enfuit dans son monde et la dame

¹ Ces lais appartiennent au recueil de Marie de France (Laurence Harf-Lancner et Karl Wanke, *Lettres Gothiques*, 1990) et à l'édition des lais anonymes de O Hara Tobin (Droz, 1976). Nous avons volontairement laissé de côté le lai de *Bisclavret*, de Marie de France, et le lai de *Milon*, anonyme, mettant en scène le thème du loup-garou.

saute par la fenêtre pour suivre son amant jusqu'à la cité d'où il vient. Elle y accède en suivant les traces de sang et dans une colline elle trouve un passage souterrain obscur (*en cele hoge ot une entree, de cele sanc fu tute arusee* ; 351-352) dans lequel elle pénètre pour découvrir une cité au-delà d'une prairie. Celle-ci n'est autre qu'une ville médiévale en apparence plus somptueuse et la richesse des lieux contraste avec l'absence totale d'habitants. Il n'y manque pas l'élément aquatique :

Asez pres vit une cité.
De mur close tut en tur.
Ki ne parust tute d'argent ;
Mult sunt riche li mandement.
Devers le burc sunt li mareis
E les forez e li defeis.
De l'altre part vers le dunjun
Curt une ewe tut environ ;
Iloec arivoënt les nes,
Plus i aveit de treis cenz tres.
La porte a val fu desfermee,
La dame est en la vile entree
Tuz jurs après le sanc novel
Parmi le burc desqu'al chastel. (366-78)

Ce *chastel*, lui, est un lieu funéraire dans lequel la dame va trouver son chevalier moribond sur un lit à l'intérieur d'une chambre après en avoir traversée deux autres dans chacune desquelles *dorment* des chevaliers². Maldumarec, son amant, lui prédit à ce moment-là l'avenir : leur fils, Yonec, les vengera. Il lui remet aussi un anneau avant de mourir qui lui permettra de rentrer sans que son mari ne garde souvenir de son aventure. Beaucoup plus tard, Yonec devenu adulte connaîtra son origine lors d'une fête annuelle dans une contrée lointaine (*A la feste seint Aaron, qu'on celebrot a Karlion* 473-474). Il tuera son faux père alors que sa mère s'évanouit aussitôt et meurt. Dans sa mort elle rejoint son amant dans l'au-delà des morts pour conclure la boucle de son aventure merveilleuse. Le message de Marie de France nous semble évident : malgré la démesure qui trahit leur amour, c'est bien l'amour sans aucun lien ni contrainte qui triomphe, car le fruit mûr engendré par l'amour véritable tue le vieux mari jaloux.

Guigemar est un jeune homme indifférent à l'amour, c'est au cours d'une partie de chasse au fond de la forêt que notre héros tombe sur une biche aux bois de cerf³. Ses flèches ricochent sur lui et le blesse mortellement. L'animal merveilleux parle alors et lui prédit sa destinée. Le chevalier traverse le bois bouleversé et grièvement blessé, débouche sur une lande et parvient à la falaise où il aperçoit un port qui n'existait pas auparavant (*en la cuntree n'el país/n'out unkes mes oï parler/que nes i peüst ariver* 162-164) où se trouve la nef qui le transportera vers sa nouvelle destinée. La nef est vide, mais richement décorée à l'aide de matériaux très coûteux comme l'ivoire blanc, l'étoffe de soie brochée d'or, les draps de grande valeur ou la couverture de zibeline doublée de pourpre d'Alexandrie (170-186). Sur un lit et dans ce lieu d'un luxe exceptionnel il s'endort, la nef animée vogue maintenant en haute mer et avant la fin de l'après-midi le fait parvenir dans une contrée qui paraît lointaine, un soi-disant autre-monde :

Hui a trespasé le plus fort ;
Ainz la vespree arivera
La u sa guarisun avra,

² Cette cité combine l'ambiance d'une ville médiévale avec les richesses de l'autre-monde, le palais de la mort est à mettre en rapport avec le site funéraire celte, ainsi que les trois chambre et le passage souterrain (Dubost, 1995 : 56).

³ Dans Graelant, c'est une biche blanche (*en I boisson espés ramé/ voit une bisse toute blanche* 200-201) également qui dans un buisson attirera le chevalier vers la fée. Lanval, lui, est mené par deux demoiselles-messagères (*Eles en sunt alees dreit/la u li chevaliers giseit* 65-66), ainsi que Désiré, une seule cette fois-ci (*quant il erra vers la chapele./garda, si vit une pucele* 133-134), vers l'être surnaturel.

Leur blancheur, leur beauté, leur richesse, toutes apparentes, font eux des êtres, avatars ou messagers, venus de l'autre-monde.

Desuz une antive cité,
Ki esteit chiés de cel regné. (204-208)

Marie de France tergiverse quelque peu la donnée mythique primitive : ce n'est pas une fée, mais une dame malmariée ayant cependant sa beauté qui va faire sa découverte (*Guardent a val vers la marine ;/ la nef virent al flot muntant,/ qui el hafne veneit siglant* 276-268). De plus, cette *antive cité* n'a rien de cette autre-monde celte dont on connaît la somptuosité et les richesses, si ce n'est l'élément aquatique qui la baigne en partie. Elle joue cependant le rôle de l'au-delà, car le chevalier va y trouver la guérison et l'amour qui lui était étranger. La nef, tout en assurant l'accès aux deux contrées, en assure l'isolement car seuls ces deux êtres uniques peuvent voyager de l'une à l'autre. Celle-ci dans le voyage de la dame joue le rôle d'épreuve : elle ne la ramène pas directement dans la contrée de son amant, mais dans une contrée ennemie, il faut une dernière épreuve dans l'esprit de Marie pour prouver définitivement l'amour et démontrer la supériorité de celui-ci sur le mariage issu de convenances sociales.

Les lais de *Lanval*, *Graelant* et *Guingamor* sont indissociables en raison de la présence du motif biblique de la femme de Putiphar⁴ qui se trouve en guise d'épreuve à l'amour de la fée dans le premier, à l'origine de la déchéance du chevalier Graelant dans le second et conduira le jeune Guingamor à la rencontre de la fée du château dans le troisième. Nous rapprocherons de ces lais celui de *Désiré*, car nos quatre héros présentent un conflit en rapport avec l'amour qui les mènera à l'appel d'une fée. Poussés pour différentes raisons dans une aventure, les élus humains vont faire l'expérience du merveilleux au plus profond de la forêt par le biais bien d'avatars, des biches ou sanglier blancs, bien de messagères, demoiselles ou pucelles, là se trouve l'inconnu, là tout peut avoir lieu, là s'opère la métamorphose animale du loup-garou, là se trouve la voie de passage dans *l'autre* où s'opère la métamorphose du propre destin.

Les rencontres ont lieu dans le monde sensible, dans un lieu en consonance avec le moment qui va suivre de l'union d'un mortel et d'une surhumaine. L'expérience est d'abord annoncée par une série d'indices. Lanval, suite à l'oubli du roi Arthur, quitte la ville et s'enfonce dans la forêt. Dans une prairie, tout près d'une rivière, le tremblement de son cheval, la rêverie dans laquelle il tombe allongé sur l'herbe la tête reposée sur un manteau (44-52) annonce que l'expérience féerique est proche. Deux demoiselles, messagères de la fée munies de deux bassins d'or pur, l'invitent à les suivre. Les deux êtres ainsi que les objets, inhabituels pour leur beauté et richesse laissent entendre qu'ils viennent de l'au-delà. Un peu plus loin, sous un pavillon, notre héros va rencontrer la fée dont la description est telle que tous ses attributs de beauté et de richesse, font d'elle un être exceptionnel :

Un chier mantel de blanc hermine,
covert de purpre Alexandrine,
ot pur le chalt sur li geté ;
tut ot descovert le costé,
le vis, le col e la peitrine :
plus ert blanche que flurs d'espine (101-106)

Elle offre toute l'apparence d'une personne de haut rang, unique dans son monde, qui a, elle seule, le privilège de pouvoir en sortir, mais dans le seul but de s'unir à un mortel par amour. Le pavillon est comme un poste avancé dans lequel la fée peut faire don de sa personne au chevalier dans la clandestinité et l'intimité. Le cadre intérieur de la tente, l'aigle d'or en hauteur, les cordes, les piquets, le lit superbe sur lequel elle est allongée et ses draps, le tout d'une valeur exceptionnelle, sont un univers de luxe dans lequel la fée le torse à demi-découvert offre l'image même du désir. Lanval, ébloui par sa beauté et l'ensemble plein de raffinement et de volupté lui accorde immédiatement son amour à la demande de la fée (127-133).

L'on peut mettre en rapport la scène avec une cérémonie qui tient d'un rituel nuptial et initiatique à la fois. En effet, il se produit une union d'amour entre deux êtres uniques et, en même temps, Lanval est investi d'une destinée nouvelle:

⁴ La femme de Putiphar essayait de séduire le jeune homme Joseph, mais celui-ci la rejette en prétextant qu'il se trouve au service du mari. Se sentant méprisée, elle se venge en l'accusant du contraire, de sorte que le mari le jette en prison. Voir C. Segre (1959) qui propose l'ordre d'influence Lanval-Graelant-Guingamor, et F. Suard (1980).

d'un destin lié à la solitude et la déchéance, il passe au bonheur de l'amour et aux richesses. Si bien la relation s'établit sur un pied d'égalité, la fée semble garder une petite supériorité en raison de son origine et de l'interdit du secret qu'elle impose.

Le lai de *Graelant* est construit à peu près sur le même schéma, mais le motif biblique de la femme de Putiphar se trouve à l'origine de la pauvreté du chevalier auquel le roi retient sa solde. Loin de la ville, dans la forêt, il est appâté cette fois-ci par un avatar de l'être surnaturel : une biche, de couleur blanche comme neige, le conduit vers une pucelle. Le lai de *Guingamor*, lui, s'ouvre également sur le refus de la tentative de séduction de la reine, qui craignant d'être trahie le défie de partir à la chasse du blanc sanglier sachant qu'aucun chevalier n'est revenu. Tous deux sont dans la position de la victime agressée. Ce n'est pas le thème de l'exclusion, qui est traité dans *Lanval*, cette fois-ci il s'agit d'un conflit en rapport avec l'amour : Graelant à une si haute conception de l'amour qui l'amène à le rejeter; quant à Guingamor, il est totalement indifférent à l'amour.

Ainsi dans *Graelant* et *Guingamor*, les scènes de la rencontre vont prendre l'apparence d'une véritable épreuve pour ces jeunes hommes non désirant. Graelant, dans une lande, aperçoit une pucelle nue se baignant dans une fontaine dont l'iaue estoit e clere et bele (209) accompagnée de deux autres demoiselles sur le bord. Le contact du chevalier avec cet être exceptionnel se fait tout d'abord par la vue :

Graelens a celi veüe
 Qui en le fontaine estoit nue.
 Cele part va grant aleüre,
 De la bisse n'eut il puis cure
 Tant le vit graisle e escavie,
 Blancë e gente e colorie,
 Les ex rians e bel le front ;
 Il n'a si bele en tot le mont. (214-222)

La rencontre et l'échange qui s'ensuivent mènent directement à la consommation de l'acte sexuel non sans quelques réticences initiales de la part de la fée. Le désir violent ressenti par Graelant contraste avec sa situation initiale d'absence de désir :

En l'espece de la forest
 A fait de li ce que li plest.
 Quant il en ot fet son talent,
 Merci li prie dolcement,
 Que vers lui ne soit trop iree,
 Mais or soit e France e senee ;
 Si li otroit sa druerie,
 E il fera de li s'amie,
 Loialment e bien l'amera,
 Jamais de li ne partira. (281-290)

L'image de la fée nue dans la fontaine a pour fonction d'éveiller le désir chez un chevalier qui en est initialement indifférent. La rencontre a lieu dans un cadre propice, sauvage ou sylvestre, près de l'eau, un élément cher à la fée. Graelant succombe à l'épreuve et la fée lui révèle alors qu'elle savait ce qu'il allait lui arriver tout en anticipant le futur (313-317).

L'amour naît ainsi à partir du désir, et si bien le cadre est un véritable *locus amoenus* typique de la lyrique courtoise où le troubadour commence à chanter son amour, la scène se rapproche davantage de la lyrique non courtoise. Comme l'a remarqué M. Séguy (2014 : 428), elle s'oppose en regard à celle de la demande d'amour de la reine construite en termes de convenance de la société courtoise : « Que le chevalier repousse avec embarras ou dégoût les avances de la reine

alors qu'il succombe immédiatement aux charmes de la fée suffirait à disqualifier l'amour tel qu'il se conçoit et se dit dans l'espace de la cour comme un jeu de convenance sociale qui n'engage ni la vérité du cœur ni celle du corps ».

La disqualification de l'amour courtois basée sur la supériorité de la reine, en termes de valeur et condition sociale, envers un chevalier, vassal et subordonné à son seigneur, est confirmée par Guingamor qui découvre la fée dans la même situation que Graelant lors du défi de la chasse au sanglier blanc lancé par la reine en vengeance à son refus. Il la découvre également par la vue (*Desque Guingamor l'ot veue, / commeüz est de sa biauté*, 434-435) dans l'eau, il lui retient ses habits, ce que lui reproche la fée, il les lui remet alors et elle l'attire dans son royaume. Là il succombe à son exceptionnelle beauté :

Guingamor sivi la pucele,
Qant levee l'ot en la sele,
Puis est montez, sa resne prent.
De bon cuer l'esgarde sovent,
Molt la vit bele et longue et gente,
Volentiers i metoit s'entente
Qu'ele l'amast de druerie ; (485-491)

Il lui propose de devenir sa maîtresse, ce qu'elle accepte presque immédiatement, tout cela dans des propos forts naturels et directs. Nous avons de nouveau un échange propre à la lyrique non courtoise dans laquelle la relation se conçoit d'égal à égal.

La supériorité de cet amour féerique est confirmée par le palais sur lequel il tombe (361-371). Le royaume avec les activités, les mêmes que dans l'univers courtois, sont montrées comme un envers supérieur au monde courtois (507-514) :

Les chevaliers a fet monter
Et encontre lor dame aller
Por son ami qu'ele amot ;
Tex III C ou plus en i ot,
N'i ot celui n'eüst vestu
Bliaut de soir a or batu ;
Chascuns de ceus menoit s'amie,
Molt ert bele la compaignie. (507-514)

Le palais superbe, les divertissements nombreux, le service raffiné, éblouissent notre héros. La comparaison implicite avec l'univers courtois met en relief d'une part ses imperfections et ses mesquineries et soulignent ses limites face à ce nouveau monde idéal où notamment l'amour peut être réalisé sans contraintes. Comme les deux héros précédents, il part définitivement dans l'autre-monde. Tous trois terminent donc leur vie dans un autre-monde féerique situé au-delà d'une rivière et où ils peuvent donner libre cours à leur union amoureuse commencée dans leur propre monde où la fée est venue les chercher.

Quant à Désirée, la situation initiale du chevalier n'est pas une situation d'exclusion ou manque d'affection, quoique l'on puisse considérer son origine comme une situation anormale par rapport à l'amour : il est issu d'un couple ne pouvant pas avoir d'enfant, mais suite à leur voyage à Saint-Gilles le saint leur en accorde un (*La dame est d'un fiz enseintee / ainz qu'a mesun seit repeiree*. 49-50). Par ailleurs, le jeune homme une fois adulte ne connaissait rien à l'amour, sa vie était consacrée à la chasse et à la guerre lorsqu'un sentiment nouveau le surprend au fond de la forêt. Le désir éprouvé par notre chevalier est encore plus violent que celui ressenti par les précédents, puisque à la vue de la première pucelle il met pied à terre et l'envie lui prend de la posséder aussitôt. La pucelle le repousse et le mène vers sa maîtresse lui faisant apprécier sa beauté exceptionnelle (185-193). La fée s'enfuit de son abri de feuillage, Désirée la rattrape dans la forêt offrant une image de sensualité extrême qui vient renforcer le sentiment d'amour naissant du

chevalier et ils s'accordent aussitôt leur amour (215-220). Il revint maintes fois dans la Blanche Lande pour y retrouver sa maîtresse jusqu'au jour où la relation est révélée lorsque Désiré se confesse à un ermite. Il tombe à ce moment-là malade pendant un certain temps avant que la fée ne vienne le guérir, elle lui révèle alors qu'elle a eu deux enfants de lui et demande au roi de les marier. Désirée, finalement, à la demande de la fée, part avec elle directement dans l'autre-monde.

La supériorité de cet amour est ainsi nouvellement confirmée, un amour fondé sur la spontanéité du désir et l'accord volontaire de deux êtres sur un même pied d'égalité. Les héros partent définitivement dans cet autre-monde idéal pour vivre le véritable amour, le seul qui compte, qui n'est pas l'amour humain, qui n'est pas l'amour courtois, c'est simplement un amour sublime qui sort de l'ordinaire, ce qui confirme une critique extrême aux relations qui s'établissent au sein de la cour basées sur le statut social et non sur la pureté du désir humain.

Dans le lai de *Tydorel*, finalement et en dernier lieu, il s'agit d'un chevalier qui intervient pour le bonheur de la reine qui ne pouvait pas tomber enceinte. En été après le repas dans un verger, la reine s'était quelque peu assoupie sous une ramée avec une jeune fille auprès d'elle (*Se la roïne fu pesanz, la pucele fu qatre tanz ; endormi soi, son chief clina*, 33-35). C'est le signe, tout comme dans *Lanval*, du début de l'aventure. Sa suite s'étant retirée, elle est seule témoin de la venue d'un grand, beau et fort chevalier qui lui offre immédiatement son amour (*Dame, fet il, ci sui venuz / por vos que molt aim e desir*. 58-59). Il possède de plus un attribut de l'autre monde : son destrier *fu blanc comme fleur* (83). Après avoir douté un instant, subjuguée par sa figure et sa beauté, celle-ci est prise d'un violent amour. Exceptionnellement, c'est la reine qui impose sa condition (*otroie li qu'el amera / s'ele seiüst qui il estoit, / comment ot non e dont venoit*. 72-74) et le chevalier lui démontre son origine (99-109). Ils se retrouvent au même endroit et ont une relation d'une vingtaine d'année jusqu'au jour où ils sont découverts par un chevalier. Cette découverte implique la mort de ce dernier, mort peut-être nécessaire car il est le seul qui aurait pu informer de l'adultère, ce qui nous indique que cet amour est tout à fait condamnable aux yeux du monde courtois, surtout parce qu'il offre un enfant qui n'est pas du seigneur du royaume. Ce dernier, devenu adulte, le chevalier *Tydorel*, une fois découverte son origine féérique, partira vivre dans l'autre-monde s'enfonçant dans le lac d'où était venu son père et dans lequel il est reparti à jamais. Cette fois-ci, sa nature féérique, issue d'une union mixte, l'empêche de vivre pleinement dans le monde des mortels car il ne pouvait trouver le repos, il pourra le faire dans le monde surnaturel de son progéniteur et épanouir ainsi sa nature.

Les rencontres féériques ont lieu au plus profond de la forêt, dans une lande, une prairie ou un verger, près d'un lac ou d'une rivière ou d'une fontaine, la nature sylvestre étant le cadre privilégié de ces aventures. Il s'agit en tout cas d'un lieu humide où non seulement croissent les plantes et mûrissent les fruits, symboles de vie, un espace ouvert et éclairé à une époque du début du printemps, en mai ou en été, où le soleil rayonne le plus, une époque propice à l'amour. La fée se trouve au fond de la forêt tout près de la frontière aquatique qu'elle a traversée, souvent dans l'eau même, ou sortant d'un abri de feuillage, dans une tente, exceptionnelle de beauté dans tous les cas, elle offre l'image même du désir et suite à un rituel, une épreuve ou un bref échange, elle fait don de son amour. Exception faite de *Yonec* ou *Tydorel* où ce sont des chevaliers-fées qui apparaissent à des dames –malmariée et reine– se trouvant dans une situation de besoin d'amour ou de manque de maternité.

L'eau est celle qui coule par rapport à l'eau qui dort, celle de la fontaine où se baigne la fée, symbole de désir. L'eau est aussi celle de la frontière, sa fluidité signifie la séparation et l'indépendance de deux mondes qui coexistent côte à côte. Cette fluidité permet en même temps l'accès dans les deux sens, non pas sans certaines contraintes pour l'humain, car l'eau peut être aussi périlleuse, seuls ceux qui en ont le mérite pourront surpasser cet obstacle, suivre les fées et vivre l'amour éternel.

Ses lais sont pleins de rêves d'amour à l'image de la beauté exceptionnelle et éblouissante de la fée. Ces images d'amour sont autant de rêves d'évasion de la société courtoise féminine rêvant ainsi de l'amour véritable qui se trouve au-delà de l'amour courtois, dans un au-delà celtique auquel elle aspire tout au moins au fond de son cœur.

Références bibliographiques

- DUBOST, Francis (1995). « Les motifs merveilleux dans les lais de Maris de France », dans Dufournet, Jean, *Amour et merveille, les lais de Marie de France*. Paris : Champion, 41-80.
- DUFURNET, Jean (éd.) (1995). *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*. Paris : Honoré Champion, Collection Unichamp.

- FRAPPIER, Jean (1976). « À propos du lai de Tydorel et de ses éléments mythiques ». Dans *Histoire, Mythe et symboles*. Genève : Droz, 219-244.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984). *Les fées au Moyen-âge, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris : Honoré Champion.
- HARF-LANCNER, Laurence et WARNKE, Karl (1990). *Les Lais de Marie de France*. Paris : Librairie Générale Française, Lettres Gothiques.
- LE GOFF, Jacques (1985). « Le merveilleux dans l'Occident médiéval ». Dans *L'Imaginaire médiéval*. Paris : Gallimard, 1985, 17-39.
- MICHA, Alexandre (1992). *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*. Paris : Flammarion.
- MIHAILLOVA, M. (1997). « L'espace dans les Lais de Marie de France: lieux, structure, rhétorique », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 158, 145-157.
- O'HARA TOBIN, Prudence Mary (1996). *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons*. Genève : Droz.
- RAYNAL GOUST, Sylvie (1998). « Le merveilleux dans les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles » dans *Thélème, Revista complutense de Estudios Franceses*, 13, 103-119.
- SANCHEZ I VAQUE, Oriol. (1998). « La structure narrative de l'expérience féerique dans les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles », dans Garcia-Sabell *et aliii*, Actes du Coloque de la APPFUE, *Les Chemins du Textes*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 369-386.
- SEGRE, Cesare (1959). « Lanval, Graelant et Guingamor », dans Gerardi Marcuzzo, Guiseppina, *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Modena : Società Tipografica Editrice Modenese, 756-770.
- SEGUY, Mireille (2014). « Le désir des lais. Mise en aventure du désir et désir du récit dans les lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles », dans *Le désir: or se cante, or se conte, Revue des Langues Romanes*, 2, 425-446.
- SIENAERT, Edgart (1978). *Les lais de Marie de France : Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*. Paris : Honoré Champion.

La femme au colt 45 : **un parcours dans l'imaginaire aquatique de Marie Redonnet**

González Hernández, Ana Teresa

Université de Salamanca, anat@usal.es

Resumen

Bajo la apariencia de una escritura límpida y una narrativa sin artificios, Marie Redonnet (1948) presenta un universo ficcional complejo, con personajes solitarios y desvalidos -femeninos en su mayor parte-, sometidos a grandes tensiones sociales, anclados en un marco espacio-temporal indefinido y, por lo general, inmersos en un estado de abandono existencial, de estancamiento emocional al que viene a contribuir la presencia de un componente clave del imaginario redonnetiano : el elemento acuático. En Redonnet, las diferentes manifestaciones del agua : océanos, mares, ríos, lagos, cascadas, pantanos etc, se convierten en verdaderas metáforas recurrentes, incluso obsesivas, de rico significado. Tomando como punto de partida de nuestro estudio la trilogía : Splendid Hôtel, Forever Valley y Rose Mélie Rose, novelas publicadas entre 1986 y 1987, nos proponemos analizar, en un primer momento, el papel que desempeña la presencia recurrente de la temática del agua en dicha trilogía. Fijaremos, después, nuestra atención en el estudio de la última novela de Marie Redonnet : La femme au colt 45, publicada en 2016. En ella, con un estilo depurado y minimalista, cercano al lenguaje dramático, la autora plantea, a través de la experiencia vital de Lora Sander, una actriz que huye de la dictadora de su país, para iniciar una nueva vida en otro lugar, del « otro lado del río ». El análisis de la presencia recurrente del agua en esta obra, sus distintas manifestaciones, así como el significado de los distintos elementos asociados a la misma, nos permitirá trazar la evolución del tratamiento del imaginario acuático en la creación literaria de Redonnet.

Palabras clave : *escritura minimalista ; imaginario acuático ; río ; isla ; arca.*

Résumé

Sous l'apparence d'une écriture dépouillée et une narration dénudée, Marie Redonnet (1948), nous présente un univers fictionnel complexe, peuplé de personnages démunis et solitaires -féminins pour la plupart-, soumis aux grandes tensions sociales, ancrés dans un cadre spatio-temporel flou, et fréquemment plongés dans un état d'abandon existentiel, de stagnation émotionnelle, auquel vient contribuer la présence d'une composante clé de l'imaginaire redonnetien : l'élément aquatique. Chez Redonnet, les différentes variantes de l'eau : océans, mers, fleuves, lacs, cascades, marécages, etc, deviennent de véritables métaphores récurrentes, voire obsédantes, riches de signification. Prenant comme point de départ de notre parcours la trilogie : Splendid Hôtel, Forever Valley et Rose Mélie Rose, publiée entre 1986 et 1987, nous nous proposons d'analyser, dans un premier temps, le rôle et la signification de la présence récurrente de la thématique de l'eau dans cette trilogie. Nous dresserons, ensuite, le tableau des différentes manifestations de l'eau et des divers aspects de la symbolique aquatique dans son dernier roman : La femme au colt 45, paru en 2016. Dans ce roman, utilisant une langue épurée et minimaliste, proche du langage dramaturgique, Marie Redonnet nous pose la problématique de la précarité des réfugiés, pour recommencer une nouvelle vie ailleurs, de « l'autre côté du fleuve », à travers l'expérience vitale de Lora Sander, une comédienne qui fuit la dictature de son pays. L'étude dans ce dernier roman de la présence de l'eau, sous toutes ses manifestations, ainsi que la signification des différents éléments qui lui sont associés, nous permettra de nous interroger sur l'évolution du traitement de l'imaginaire aquatique dans la création littéraire de Marie Redonnet.

Mots-clés : *écriture minimaliste ; imaginaire aquatique ; fleuve ; île ; arche.*

Abstract

Under the look of a clean way of writing and a fireworkless narrative, Marie Redonnet (1948) unveils a fictional and complex universe, inhabited by lonely and damageable characters- most of them female-subjected to big social stress, in an unknow place or time and, usually put to an existential abandonment. To this adjoins the presence of a key component in the redonnetian worldview : water bodies. Since with Redonnet, oceans, seas, rivers, lakes, waterfalls, swamps etc... become real and iterative, even obsessive metaphors full of significance. Taking as starting point the trilogy : Splendid Hôtel, Forever Valley and Rose Mélie Rose (published between 1986 and 1987), in this study we intend to analyze, first of all, the importance of the recurrent appearance of water in Redonnet's work. After that, we will focus on her last novel : La femme au colt 45, (published in 2016), where we find a pure and minimalist style, close to the dramatic language. Throughout the life of Lora Sander, an actress who flees of the dictatorship of her country, to begin a new life in another place « across the pond ». The study of the repeated reference to different water bodies, along with the meanings of other elements related to them, will let us to draw the evolution of the aquatic imaginarium in Redonnet's literary creation.

Keywords : *minimalist writing ; waterly imaginarium ; river ; island ; ark.*

Marie Redonnet (Paris, 1948) appartient à la génération d'écrivaines qui ont contribué au renouvellement du roman autour des années 80. Elle fait partie du contexte littéraire classé sous l'étiquette d'« écritures féminines », registre refuté par de nombreuses auteures revendiquant une écriture qui transcende les sexes. En tant que romancière Marie Redonnet débute avec la trilogie : *Splendid hotel* (1986), *Forever Valley* (1987) *Rose Mélie Rose* (1987), aux éditions *Minuit*. En 2000 elle publie *L'accord de paix*, en 2005 *Diego*. Après dix ans de silence, elle revient sur la scène littéraire avec *La femme au colt 45*, un roman centré sur le destin d'une femme ayant choisi la liberté à la dictature.

L'univers romanesque de Marie Redonnet se caractérise par une écriture fluide et minimaliste qui cache des significations sous-entendues qui demandent un décryptage attentif de la part du lecteur. Cet univers allusif est chez Redonnet modulé par un système narratif qui ne permet pas au lecteur de se distraire avec la construction d'une intrigue complexe; au contraire, elle tient à ce que toute l'attention soit concentrée sur la découverte du caractère identitaire des personnages, de la valeur symbolique d'un geste anodin, d'une attitude nonchalante ou bien de la présence d'un objet banal, comme le pistolet dans *La femme au colt 45*. Dans ce roman Redonnet nous raconte d'une voix limpide, douée d'une immense force, l'existence d'une femme, Lora Sander, qui doit quitter son pays et subir le sort des réfugiés.

La structure narrative de *La femme au colt 45* est atypique; le lecteur a l'impression de lire un long monologue –celui de Lora racontant son expérience vitale–, entrecoupé d'une sorte de voix off, nous explicitant les coordonnées spatio-temporelles. Cette structure nous fait penser à une pièce de théâtre où les déclamations à la première personne de l'actrice alternent avec les didascalies qui situent les lieux de l'action, le contexte. D'ailleurs, la dramaturgie occupe une place d'exception dans le récit puisque, en Azirie, Lora était comédienne au théâtre dirigé par son mari. Avant de quitter son pays, cet espace était une sorte de cocon douillet à l'intérieur duquel Lora se sentait protégée. La fermeture du théâtre et sa fuite sont perçus comme l'expulsion du paradis: « Le seul monde que je connaissais, c'était celui du Magic Théâtre. Je ne m'intéressais pas à ce qui se passait à l'extérieur. Et me voilà soudain lancée seule dans une vie inconnue et une histoire qui me dépasse » (2016 : 13).

L'incipit du roman situe notre protagoniste dans un ancrage spatio-temporel stratégique, assise au bord d'une falaise à pic, au moment de partir vers l'exil. À son départ, pour tout bagage, Lora ne porte qu'un pistolet, légué par son père: « Elle sort de son sac un vieux colt 45. Elle l'essuie précautionneusement avec un mouchoir, l'examine comme si elle voulait vérifier qu'il est en bon état » (2016 : 9). Ce cadeau joue le rôle de fil conducteur à caractère ambivalent. D'un côté, sa présence récurrente au long du roman, rattache Lora à son existence antérieure: « À quoi pensait-il en me le donnant? Il m'a appris à tirer quand j'étais petite. C'était comme un jeu qu'il partageait avec moi, le seul qu'il m'autorisait » (2016 : 77); de l'autre, cet objet fétiche la protège et lui procure une identité : « Les chauffeurs des camions frigorifiques du camping, ils sont tous là dans le noir à me mater. Ils restent à distance et ne font pas un geste car ils savent que mon colt est chargé et que s'il y a en avait un qui s'avancait je n'hésiterais pas à tirer. Pour eux je suis la femme au colt 45. J'ai réussi à gagner leur respect » (2016 : 53).

À côté de ce leitmotiv, un autre thème récurrent va accompagner le parcours de Lora tout au long du roman: il s'agit de l'élément aquatique. Cette présence obsédante de l'eau ne surprend pas le lecteur des romans de Marie Redonnet, puisque dans tous ses ouvrages nous découvrons l'image de l'eau avec une régularité surprenante. *Diego* commence et finit près de la crique d'Ambres ; l'intrigue d'*Accord de paix* se déroule au port; dans *Rose Melie Rose* et *Forever Valley* la mer y est toujours présente. Le marécage est le responsable de tous les malheurs dans *Splendid Hotel*. Pourquoi Marie Redonnet choisit-elle d'écrire des œuvres dont l'histoire se déroule près de l'eau? Pourquoi dans ses récits nous trouvons toujours des bateaux, des ports, des pêcheurs ? Est-ce que leur présence n'est qu'une étrange coïncidence ? Chez Redonnet l'eau assume le rôle de personnage par excellence. Le marais, les cascades, le fleuve, la mer participent directement aux histoires; leur présence regorge de significations qui exigent un décryptage de la part du lecteur.

Dans son étude *L'eau et les rêves* (1942 : 13) Bachelard signale : « l'eau est la métamorphose ontologique essentielle. L'être voué à l'eau est un être au vertige ». Cette caractéristique de l'élément liquide justifie la fascination que l'eau exerce sur l'imaginaire des écrivains. L'eau, en tant que composant des forces imaginantes est particulièrement manifeste dans *la femme au colt 45*, tous les événements importants de la vie de Lora ont comme témoin le milieu aquatique sous ses différentes manifestations.

Le fleuve est beaucoup plus large que là où je l'ai traversé. Il se mélange avec la mer. Au loin j'aperçois le phare. À chaque marée, les eaux du fleuve montent. Santaré est situé à la rencontre du fleuve et de la mer. Quand je suis assise au bord du fleuve, je sens l'odeur de la mer, une odeur de vase et d'algues qui me pique la gorge. J'entends au loin les sirènes des bateaux qui quittent le port et tout près de moi les cris des muettes qui remontent le fleuve. Je regarde le ciel presque toujours voilé à cause de la brume qui arrive de la mer (Redonnet, 2016 : 54).

Concernant l'élément aquatique, il est important de signaler que dans l'incipit du roman, Marie Redonnet ne fait pas référence à l'eau de façon explicite, elle est évoquée par le biais de l'allusion à la falaise à pic qui suggère indirectement la présence de la mer ou du fleuve. Assise au bord de la falaise, Lora réfléchit sur sa vie passée, pense à son avenir. Le vide qui s'ouvre sous ses pieds au bord de la falaise préfigure le gouffre baudelairien qui donne le vertige¹.

J'ai besoin de me reposer avant de commencer la descente en direction du fleuve: Le sentier est escarpé et à pic. Moi qui ai le vertige, je vais être obligée de dominer ma peur. Il ne faut surtout pas que je glisse car je n'aurais rien pour me rattraper. Cette descente est bien plus périlleuse que la traversée de la forêt. Si je veux atteindre le fleuve, je ne peux pas l'éviter. C'est le seul passage (Redonnet, 2016 : 14).

Pour atteindre son pays d'accueil, il lui faudra quitter cette perspective d'en haut et retrouver le sentier qui descend jusqu'au fleuve qui sert de frontière naturelle entre les deux pays. Cette descente constitue la première étape de ce que nous pouvons considérer comme un véritable voyage initiatique, plein des péripéties et des embûches qui attendent Lora dans sa nouvelle existence; car, même si elle est déjà entrée dans la maturité, elle a toujours vécu sous la protection des hommes:

Je vais commencer une nouvelle vie toute seule hors de mon pays. Je ne m'y suis jamais sentie bien. C'est pour ça que je ne sortais pas du Magic Théâtre. Zuka était toujours à mes côtés comme mon ange gardien. C'est mon colt maintenant qui est mon ange gardien. [...] sous l'aile protectrice de Zuka, Giorgio ne pouvait pas s'affirmer, comme moi qui suis restée une petite fille même si je suis une femme de presque cinquante ans! Il est temps que je devienne enfin moi-même (Redonnet, 2016 : 27-28).

¹ D'après G. Durand (1992: 124) « le vertige est l'image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychophysiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre ».

Chaque étape de son parcours est perçue par l'héroïne comme une nouvelle épreuve à surmonter pour conquérir sa liberté et acquérir une autre personnalité. La première épreuve est la plus difficile, puisque elle doit couper les liens avec l'espace sécurisé du *Magic Théâtre*, un microcosme virtuel, à l'abri des intempéries du monde extérieur, qui la maintenait attachée à une réalité trompeuse : « C'est maintenant que j'apprends à vivre [...] Je suis obligée de réformer mon caractère pour m'adapter à ma nouvelle situation. [...] À Santaré, contrairement à ce que croyait Zuca, le Magic Théâtre n'est pas une référence. Je ne peux pas compter sur mon CV » (2016 : 76).

Le passage vers ce nouvel état se fait à travers l'eau. Le fleuve, symbole de vie et de mort, de purification et de renouvellement, est un élément à dépasser pour atteindre l'autre monde. Difficile à franchir et gardé par des créatures cauchemardesques, le passage du fleuve est une épreuve incontournable pour atteindre la vie éternelle (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 449). Dans *la femme au colt 45*, le fleuve joue le rôle de frontière naturelle entre deux pays; mais pour Lora il symbolise, la naissance à un mode de vie différent. De ce point de vue, l'acte de se dépouiller des vêtements, devient une cérémonie du passage à un nouvel état : « Elle a enlevé son manteau, son bonnet et ses gants. Elle est debout sur un talus dominant le fleuve. [...] Dans la brume on entend le bruit des rames. On devine la barque du passeur en train de regagner l'autre rive au pied de la falaise » (2016 : 17).

La barque, symbole par excellence de la traversée, du passage qui relie deux rives, deux mondes différents, et qui en principe devrait conduire Lora au monde de la liberté, la mène, en réalité, au royaume des ombres et de la nuit. La figure du passeur, moderne représentation du personnage mythologique de Caron, est l'emblème de la mort: « Tout ce que la mort à de lourd, de lent, est aussi marqué par la figure de Caron. Les barques chargées d'âmes sont toujours sur le point de sombrer. [...] La barque de Caron sera ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes » (Bachelard, 1942 : 94). Dans *la femme au colt 45* le passeur concentre en lui toute la méchanceté et la cruauté dont est capable l'être humain:

Quelle traversée désagréable! Quand je suis arrivée à bout de forces au bord du fleuve, le passeur m'attendait avec exaspération. [...] J'étais sa dernière passagère, il était pressé d'atteindre l'autre rive. Il y avait déjà douze femmes à bord. Toutes avaient subi des violences avant d'atteindre le fleuve. Elles en portaient les marques sur le corps et sur le visage. J'avais préparé une enveloppe avec la somme demandée pour la traversée du fleuve (Redonnet, 2016 : 18).

Lora va vite découvrir que le pays d'accueil ne s'avère pas être la terre promise, mais un lieu d'exploitation où les sans-papiers, se trouvent confrontés à la pauvreté et à la précarité du travail, avec la connivence impassible du fleuve.

Un homme armé nous attendait sur l'autre rive du fleuve. Un pick-up était garé devant l'embarcadère. L'homme y fit monter les femmes. [...] il me demanda ma bague de fiançailles en échange de ma liberté. Grâce au diamant, j'ai échappé à l'usine où ces malheureuses ont été conduites pour y travailler comme des esclaves. La Santarie a beau être le pays de la liberté, les règles internationales du travail dans les usines situées le long du fleuve ne sont pas respectées (Redonnet, 2016 : 19).

L'image saisissante de Santaré, décrite comme « le point de rencontre des errances et des naufrages d'une humanité à la dérive » (2016 : 59), nous donne une idée de l'ampleur du drame des migrants : « À partir de maintenant je vis dans la clandestinité comme tous les étrangers sans papiers qui arrivent à Santaré par la mer encore plus que par le fleuve. Cette ville est comme un aimant qui les attire » (2016 : 59). Marie Redonnet dénonce cette situation en nous montrant le périple d'une femme qui se retrouve toute seule en terre inconnue, où elle devra prendre en main son destin, la solitude étant une condition nécessaire dans tout voyage initiatique : « Mes premiers pas au pays de la liberté. C'est un grand jour! Mais je n'ai personne avec qui fêter » (2016 : 21). Toute seule Lora devra développer des stratégies de survie, se réinventer chaque jour sans l'influence enrobante de son mari. Seule la compagnie de son colt 45, qui lui sert de blindage, « c'est mon colt maintenant qui est mon ange gardien » (2006 : 27) et la présence apaisante du fleuve lui tiendront compagnie.

Même si je suis fatiguée, je retarde le moment d'aller dormir parce que j'aime être assise au bord du fleuve. C'est un moment de détente que j'attends avec impatience. Je pense à Zuca et à Giorgio comme si je les avais connus dans une autre vie dont le souvenir s'éloigne chaque jour un peu plus. Je m'accroche à ce souvenir pour garder la mémoire de ce que j'ai été. Sans cette mémoire, je serais perdue (Redonnet, 2016 : 54).

Ils sont les témoins muets de la transformation que Lora va subir; son parcours initiatique exigeant non seulement un changement de vêtements, mais également une transformation physique et l'oubli de l'héritage affectif de son existence antérieure, dont il est si difficile de se défaire : « Il y a des rides sur le front et à la commissure des lèvres. La peau commence à se flétrir. Le teint a perdu de son éclat. Le regard est grave et inquiet. Les traits du visage sont harmonieux, des sourcils épais, des lèvres charnues. L'expression est tendue. Cette femme que je ne reconnais pas, sans aucun fard, c'est moi » (2016 : 14).

S'il existe un espace privilégié pour l'isolement et le recueillement, nécessaires pour se retrouver soi-même, cet endroit est bien une île. Par excellence symbole d'un centre spirituel (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 519), l'île est essentiellement un lieu de ressourcement et de découverte de l'inconscient. Dans la symbolique de l'île, à l'idée de rupture avec le monde antérieur vient se joindre la notion d'abri, de paradis perdu, protégé, entouré d'eau pour aboutir à l'image du retour au giron maternel et de la re-naissance. La thématique de l'île a inspiré depuis l'Antiquité l'histoire littéraire. Dans des récits mythiques, comme *l'Odyssée* d'Homère, l'île s'associe naturellement à l'expérience initiatique qui attend Ulysse, avant de parvenir à Ithaque. L'île devient lieu d'aventures avec *Robinson Crusoé* de Defoe ou *l'île au trésor* de Stevenson. Ce n'est pas un hasard si Marie Redonnet situe juste en face de la ville de Santaré une île dont le nom est significatif : *l'île aux oiseaux*. Pour Lora habiter cette île représente une étape essentielle de son voyage personnel. Depuis son arrivée, Santaré a été pour elle une terre hostile où elle a vécu tous les malheurs de sa condition d'étrangère : « désormais je ne pourrais plus dire que je ne connais rien de la précarité ni des dangers que court une étrangère en situation irrégulière » (2016 : 1483). *L'île aux oiseaux*, au milieu du fleuve, qui est devenu son plus cher confident, prend la signification d'un lieu magique cachant un trésor : un bateau au nom emblématique : *L'Arche de Noé*. « Lora est assise au bord du fleuve. En face d'elle, un bateau est amarré à l'île aux oiseaux, au milieu du fleuve. Sur la coque, le nom du bateau : L'Arche de Noé. Lora a coupé ses cheveux très courts. Elle porte un vieux jean et un pull marin » (2016 : 87).

Si la barque du passeur est un instrument d'exploitation des migrants qui cherchent une vie meilleure à l'étranger, *l'Arche de Noé* dirigée par Nina Pratz, une femme « habitée d'une flamme qui réchauffe et éclaire loin autour d'elle » (2016 : 88) se revêt de toutes les connotations positives d'un microcosme, à l'intérieur duquel les migrants trouvent le refuge et le soulagement qu'ils ne trouvent pas ailleurs.

Elle a enfin trouvé sa vocation et son projet, offrir un bateau, l'Arche de Noé, et une île aux jeunes naufragés de Santaré. Après avoir écouté son histoire et appris que j'allais bientôt être à la rue et sans travail, elle m'a proposé de participer à l'aventure de l'Arche de Noé. J'y apporterai mon expérience du Magic Théâtre en animant un atelier et en montant des spectacles. Elle rêve de créer un théâtre sur l'île. J'ai accepté sa proposition sans réfléchir et sans hésiter (Redonnet, 2016 : 88).

Lora a changé de perspective, à présent elle se trouve à *l'île aux oiseaux*, elle a devant elle la mer pour poursuivre son parcours initiatique, c'est de là qu'elle va prendre son essor et commencer à devenir elle-même.

Lora à l'extrémité de l'île, face à la mer.

J'aime regarder la mer depuis la pointe de l'île. L'estuaire est dangereux à cause des courants et des tourbillons. Les bateaux ne s'y risquent pas. Je fais le vide. Cette extrémité de l'île est le domaine des oiseaux. Leur vol et leur chant me grisent. Face à eux je ressens ma difficile et douloureuse condition humaine. J'ai fait un long voyage pour arriver jusqu'ici. Pour la première fois j'essaie d'exister par moi-même (Redonnet, 2016 : 93).

C'est grâce au projet de *l'Arche de Noé* que Lora va commencer à voir la lumière au bout du tunnel ; dans l'espace sécurisé de l'île, à l'intérieur du bateau, elle est à l'abri de tous les dangers, entourée d'eau, liquide amniotique qui la protège du chaos de Santaré : « C'est une occasion inespérée et inattendue de refaire du théâtre. J'étais seule à Santaré et je vais me faire des amis dont je partagerai le projet. Je suis logée à bord du bateau. Dans ma cabine, j'ai l'impression de vivre entourée d'eau loin du chaos de Santaré » (2016 : 89).

La vie nouvelle qui se profile à l'horizon pour Lora acquiert toutes les caractéristiques d'une nouvelle étape dans cet itinéraire initiatique qu'elle poursuit. La libération à travers le théâtre est conçue comme une nouvelle cérémonie de renaissance à un nouvel état. L'image du néophyte balbutiant qui fait ses premiers pas est riche de signification. « Le travail théâtral tel que je le conçois serait à la fois une remémoration et une tentative de libération. Ce travail nous confronte chacun à nos résistances et à nos limites. Comme les jeunes de l'atelier, j'ai l'impression de balbutier et de manquer d'équilibre » (2016 : 94).

Mais le voyage n'est pas encore achevé. Pour se libérer et devenir elle-même, pour garder son équilibre et prendre son essor, Lora devra, -pour employer une image associée à la navigation-, jeter du lest, se débarrasser de tout ce qui la rattache à son passé, son colt 45 inclus. À mesure qu'elle grandit dans son nouvel état, le lien qui la rattache à cet objet évolue aussi. Marie Redonnet retrace l'évolution personnelle de Lora à travers le rapport qu'elle entretient avec son pistolet. Au début de sa vie clandestine, nous l'avons vu, le colt est pour elle un objet totémique qui la protège et lui donne une identité, même si elle est consciente que c'est aussi un objet dangereux : « Mon colt est autant un danger qu'une protection. Le marchand à qui je l'ai proposé n'a pas hésité à me l'acheter [...] C'est ainsi que je me suis séparée de mon colt. J'avais besoin de cet argent pour me louer une chambre. C'était ma priorité » (2016 : 65). Cependant, cette vente, n'étant pas un acte volontaire, est ressentie par Lora comme une trahison à la figure paternelle, qui la plonge dans le désespoir : « Je ressens un vide depuis que j'ai vendu mon colt. Rien ne peut le remplacer. C'est comme si j'avais perdu mon père une deuxième fois » (2016 : 77).

Le lecteur est tout à fait conscient que Lora tient encore à cet objet, quoiqu'elle commence à entrevoir l'effet nocif de ce cadeau. « Il ne suffit pas que j'aie vendu mon colt. Même absent, comme la jambe d'un amputé, il continue de me faire du mal. Le cadeau de mon père ne pouvait être qu'empoisonné » (2016 : 90). Mais, grâce à sa forte détermination, petit à petit elle parviendra à se débarrasser du fardeau, de même qu'elle a su se passer de la protection de son patron et protecteur, Guido Rizi : « Les rendez-vous du jeudi soir, c'est fini ! À partir de maintenant je me passerai d'un protecteur comme je me passe de mon colt pour survivre à Santaré » (2016 : 84). Seulement, Lora ignore que pour rompre définitivement avec son passé, un dernier acte initiatique est nécessaire pour qu'elle puisse parachever son parcours. Le colt, comme un fantôme du passé, apparaît de nouveau en scène, véhiculant la catharsis qui délivrera définitivement notre protagoniste :

Elle se précipite sur Niko pour le désarmer et s'emparer du colt. Au même instant Pipo se retourne et tire sur Nina qui s'effondre. Elle tire sur Niko puis sur Pipo. Il s'effondrent à côté de Nina. [...]

Elle s'enfuit en courant, son colt à la main. Elle s'arrête au bout du ponton où sont amarrées les barques. [...]

Elle regarde fixement son colt.

- Il devait me servir une dernière fois pour faire de moi une meurtrière. [...]

Elle jette son colt dans le fleuve.

- Maintenant que mon colt a accompli sa dernière mission, qu'il aille rouiller et pourrir au fond du fleuve. Et que j'en sois à jamais débarrassée (Redonnet, 2016 : 102).

Encore une fois le fleuve joue un rôle essentiel dans cette scène cathartique : l'effet corrosif de ses eaux, détruira définitivement le pistolet, débarrassant ainsi Lora des liens qui la maintenaient rattachée à son passé et à son influence maléfique. Une fois de plus, l'eau, associée maintenant au brouillard, sera l'élément purificateur qui accueille Lora après son meurtre :

Elle monte dans une des barques amarrées au ponton.

Je dois aller à la police raconter ce qui vient de se passer. J'ai tiré en état de légitime défense pour sauver les jeunes de l'Arche de Noé. Je n'avais pas le choix. Maintenant je dois vivre avec le poids de mon geste. [...] Le brouillard est tombé d'un seul coup. La barque dérive. Le courant l'emporte vers la mer. Tout est-il déjà fini pour moi ? (Redonnet, 2016 : 103)

La question que se pose Lora, le lecteur se la pose aussi. À la fin du récit, il la retrouve à l'Aéroport. Qu'est-ce qui s'est passé depuis qu'elle devient une meurtrière jusqu'à ce moment-ci ? Comme Moïse, elle a été sauvée des eaux qui l'emportaient à la dérive. Après six mois à la prison des femmes, elle sera acquittée parce qu'elle avait tué en état de légitime défense pour sauver la vie des jeunes de l'Arche de Noé. En récompense de son acte héroïque elle obtiendra un permis de séjour pour vivre à Santaré. Dans cet intervalle, son mari est sorti de prison, après le renversement du dictateur de l'Azarie, et la réclame, mais sa décision est prise :

Je ne retournerai pas au Magic Théâtre jouer "la Reine de cœur" sous la direction de Zuca. Je ne suis plus celle que j'ai été. Je ne peux pas revenir en arrière comme si rien ne s'était passé. À Santaré j'ai commencé à me construire toute seule une nouvelle vie et une nouvelle personnalité [...]. C'est un choix personnel. Sans mon colt 45 maintenant qu'il rouille au fond du fleuve, je dois apprendre toute seule à devenir Lora Sander. Si je réussis j'aurai fait mes preuves.

Elle donne au chauffeur sa destination: l'embarcadère de l'île aux oiseaux (Redonnet, 2016 : 112).

Avec cette décision, Lora finit son parcours initiatique ; tout ce qui la rattachait à son passé reste derrière elle. L'embarcadère de l'île aux oiseaux symbolise le point de départ d'une nouvelle vie pour une nouvelle Lora qui voit se profiler à l'horizon un avenir sans peur, sans attaches, rempli de nouveaux projets personnels.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston. (1942) *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : R. Laffont/Jupiter.
- COTEA, Lidia (2005) *Entre minimalisme et quête identitaire. L'imaginaire du corps dans l'œuvre de Marie Redonnet*. Université de Bucarest : Edition Arvin.
- DAMBRE, Marc et BLANCKEMAN, Bruno (sous la direction) (2012). *Romanciers minimalistes (1979-2003)* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- DEMOULIN, Laurent (1999). « SCHOOTS (Fieke), "Passer en douce à la douane". *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint* », *Textyles* [En ligne] <<http://textyles.revues.org/1276>> [Consulté le 15 juin 2016].
- DESANTI, Jean-Toussaint (2004) *La Peau des mots: Réflexions sur la question éthique. Conversations avec Dominique-Antoine Grisoni*. Paris : Seuil.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunond.
- Entretien avec Marie Redonnet*. 2016. Marie Redonnet discute de *La Femme au colt 45* avec Arno Bertina à l'invitation de la bibliothèque de Romainville et de l'Association des Bibliothèques en Seine Saint Denis dans le cadre des Matinées plateaux, préparatoires au festival Hors Limites. [En ligne], URL : <<http://balises.bpi.fr/litterature/la-femme-au-colt-45-de-marie-redonnet>> [Consulté le 15 juin 2016].
- REDONNET, Marie (1986a). *Splendid hotel*. Paris : Éditions de Minuit.
- REDONNET, Marie (1986b). *Forever Valley*. Paris : Éditions de Minuit.
- REDONNET, Marie (1987). *Rose Mélie, Rose*. Paris : Éditions de Minuit.
- REDONNET, Marie (2016). *La femme au colt 45*. Paris : Le trypode.
- SARREY-STRACK, Colette (2002). *Fictions contemporaines au féminin: Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris : Harmattan.

Fontis nympha sacri. Deidades del agua en el arte y en la literatura francesa

Gonzalo-Santos, Tomás

Universidad de Salamanca, tgonzalo@usal.es

Resumen

La leyenda Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco figura en las variaciones que sobre el motivo de las ninfas pintara Lucas Cranach el Viejo en el segundo cuarto del siglo XVI. El texto en latín ilustra a la perfección una de las escenas más repetidas de cuantas atañen a estas deidades del agua: la ninfa de la fuente o la ninfa dormida. En efecto, los pintores y grabadores del Renacimiento recrearon una y otra vez esta escena inspirándose en la mitología, la coartada cultural necesaria para llevar temas eróticos al arte. A partir de estas imágenes, comenzaron a proliferar distintas recreaciones literarias, muy cercanas en un principio a las representaciones icónicas. Nos detendremos aquí en algunos escritores franceses que, desde el siglo XVII hasta el XX, aportaron su contribución al motivo de la ninfa dormida o la ninfa en el baño; principalmente en los diferentes subgéneros novelescos que fueron sucediéndose en el favor del público: novela pastoril o heroica, sentimental o campestre. Autores como Honoré d'Urfé, La Calprenède, La Fontaine, Marivaux, George Sand, Marguerite Yourcenar e incluso Marcel Pagnol van reelaborando la escena y se apartan con ello, paulatinamente, del tratamiento inicial, lo que supone perder –al menos aparentemente– toda referencia mitológica.

Palabras clave: ninfas; mitología; género pastoril; pintura y literatura.

Résumé

La légende Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco apparaît dans les variations peintes par Lucas Cranach le Vieux sur le motif des nymphes dans le deuxième quart du XVI^e siècle. Le texte en latin illustre à la perfection l'une des scènes les plus répétées parmi celles qui concernent les déités de l'eau: la nymphe de la source ou la nymphe endormie. En effet, les peintres et les graveurs de la Renaissance ont recréé à plusieurs reprises cette scène s'inspirant de la mythologie, l'alibi culturel nécessaire pour transposer des sujets érotiques dans l'art. À partir de ces images, on a vu proliférer différentes créations littéraires, très proches à l'origine des représentations iconiques. Nous nous arrêterons ici sur quelques écrivains français qui, du XVII^e jusqu'au XX^e siècle, ont apporté leur contribution au motif de la nymphe endormie ou de la nymphe au bain; à commencer par les différents sous-genres romanesques qui se sont succédés dans la faveur du public: bergeries, roman héroïque, sentimental ou champêtre. Des auteurs tels qu'Honoré d'Urfé, La Calprenède, La Fontaine, Marivaux, George Sand, Marguerite Yourcenar et même Marcel Pagnol réélaborent la scène en s'écartant peu à peu du traitement initial, ce qui revient –apparemment au moins– à perdre toute référence mythologique.

Mots-clés: nymphes; mythologie; bergeries; peinture et littérature.

Abstract

The inscription Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco appears in the variations that Lucas Cranach the Old took on nymphs' motive in the second quarter of the fourteenth century. The text in Latin illustrates perfectly one of the most repeated scenes amongst those who concern such water deities: the nymph of the spring or the sleeping nymph. Indeed, Renaissance painters and engravers recreated once and again this scene drawing on mythology, the necessary cultural alibi to introduce erotic subjects in art. From these images, different literary recreations very close to iconic representations at the beginning, started to emerge. We will stop now in some French writers who, from the seventeenth century to the twentieth, made their contribution to the sleeping nymph or the bathing nymph motive; mainly in the different novelistic subgenres that have been undertaken in favour of the public: pastoral or heroic

romance, sentimental or rural novel. Authors like Honoré d'Urfé, La Calprenède, La Fontaine, Marivaux, George Sand, Marguerite Yourcenar and even Marcel Pagnol have been reworking the scene and this makes them progressively deviate from the initial treatment, which implies the loss of any mythological reference – at least apparently.

Keywords: nymphs; mythology; pastoral; painting and literature.

Entre las deidades del agua que proliferan en distintas leyendas y tradiciones (Molina Foix, 2005), me detendré en las que ofrece la mitología grecolatina y, en particular, en las ninfas. Ahora bien, los griegos distinguían perfectamente, dentro de ese término genérico, muchas categorías aunque no siempre bien sistematizadas (Larson, 2001: 359-364). Simplificando mucho, diremos que estaban, por un lado, las ninfas de los bosques: Dríades –que por ellos erraban libremente– y Hamadríades –asociadas a un solo árbol–; por otro, las ninfas acuáticas: las Náyades, de agua dulce, y las Oceánides; y, dentro de estas, las Nereidas. De las ninfas del agua trataré, ya que el agua nos ha traído hasta aquí, hasta esta ribera.

En primer lugar están, por lo tanto, las referencias mitológicas. Pero es muy probable que una de las primeras fuentes icónicas modernas venga de la obra alegórica *El sueño de Polifilo*¹ impreso en Venecia en 1499, pues en ella se halla descrita una bella ninfa dormida y el texto va acompañado de una imagen que parece haber hecho escuela. Así, en la excelente versión francesa de 1546 y también en la reimpression de 1554², se encuentra un grabado –atribuido a Jean Goujon– que mejora en mucho el original gracias a las innovaciones técnicas que se producen en esos años.

En él queda fijada la postura de la durmiente que, con distintas variantes, se perpetuará en la pintura. De hecho, aunque muchos artistas recreen una y otra vez escenas de ninfas, estas se contaminarán muy pronto con imágenes de Afrodita-Venus, o incluso de Artemisa-Diana, pero con ello no hacen sino seguir la estela marcada por los mitos, que se cruzan y superponen entre sí, o con otros próximos. Así, uno de los primeros y más bellos cuadros pintados sobre el tema, precisamente en Venecia, es el conocido como la *Venus dormida* de Giorgione que se ha datado hacia 1510 y se conserva en la Gemäldegalerie de Dresde. Tiziano seguirá sus pasos de cerca y hará de ella uno de los motivos principales de su arte, llevándola a escenas de interior, como la *Venus de Urbino* (Galería Uffizi, Florencia), y a lo alegórico.

Adormecidas, despiertas o simplemente recostadas, han de tomarse como recreaciones del motivo de las ninfas pues solo en ellas es propio quedarse dormidas en medio de la naturaleza, con frecuencia al lado de un caudal de agua, que no en vano son las deidades de esos lugares.

No es casual tampoco que sean rescatadas en el Renacimiento. El espíritu humanista que lo caracteriza trajo, junto a la recuperación de los clásicos y consiguientemente de la mitología, el desarrollo de una doctrina que marcará de manera indeleble el pensamiento y el arte –también la literatura–, en el siglo XVI y buena parte del XVII: el neoplatonismo, que hará de la búsqueda de la belleza uno de sus temas capitales. Este ideal es el que reproducen esas imágenes, que son más que un mero pretexto para disponer de escenas eróticas. Giorgione, que participó de esos círculos intelectuales, lo refleja perfectamente.

Desde el punto de vista estético, el canon de belleza femenina plasmado por Giorgione es el que parece haberse impuesto y no el de Lucas Cranach el Viejo, quien hizo de ellas prácticamente una especialidad. Cuando empecé esta búsqueda, hace ya muchos años y con muchos menos medios, pensaba que Cranach había pintado dos cuadros de ninfas dormidas, el de la National Gallery de Washington y el de la colección Thyssen-Bornemisza de Madrid. Ahora sé que se conocen al menos dieciséis versiones: o mucho le gustaba el tema o tenía mucha demanda, o ambas cosas a la vez. Y tuvo imitadores, empezando por su propio hijo, Lucas Cranach el Joven, con menos arte.

La leyenda «Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco» figura en las distintas variaciones que sobre el motivo de las ninfas pintara Cranach el Viejo en el segundo cuarto del siglo XVI (Ruiz de Elvira, 1999: 177-180). El texto en latín –que podríamos traducir como «[Soy] la ninfa de la fuente sagrada, no interrumpas mi sueño: descanso»– ilustra a la

¹ Considerada la primera obra de arte de la tipografía y atribuida a Francesco Colonna, salió del taller de uno de los impresores más famosos de todos los tiempos, Aldo Manuzio.

² *Hypnerotomachie ou Discours du songe de Poliphile* (f.23). Paris, Jacques Kerver, 1554.

perfección una de las escenas más repetidas de cuantas atañen a estas deidades del agua: la *ninfa de la fuente* o la *ninfa dormida*. Cabe preguntarse, con Goyet (2012), si es una verdadera ninfa o una dama que juega a serlo, pues en alguna de las versiones –como la *Ninfa de la fuente* de la National Gallery– lleva alhajas y hay un palacio en las proximidades. Además, la presencia, común a todas, del arco y la aljaba induce a confusión por asociarse estos a Diana cazadora y a las ninfas que la acompañan, que son dríades y no acuáticas; claro que podrían relacionarse también con Cupido.

En todo caso, la inclusión de las dos tórtolas en el cuadro es significativa por cuanto simbolizan la fidelidad: creo que remiten a ese ideal de belleza y amor que es la razón de ser del neoplatonismo. Máxime si se considera que del taller de Lucas Cranach salieron también dos cuadros, por lo menos, con el tema de *La Edad de Oro* (Galería Nacional de Oslo y Alte Pinakothek de Múnich). Esta utopía –conocida también como el siglo de la diosa Astrea, una era cíclica de justicia y paz– resurgió con fuerza en el Renacimiento y será reivindicada una y otra vez por los libros de pastores, en los que la doctrina amorosa mencionada ocupa un lugar preponderante. Bien se puede deducir que los artistas de esa época estaban al tanto del marco teórico en el que se inscribían sus representaciones.

Lo cierto es que, conforme pasen los años y los estilos pictóricos, la ninfa, que inicialmente se había metamorfoseado en Venus, se transformará en odalisca o cortesana y acabará no solo despierta, sino mirando descaradamente al espectador; y, una vez liberado el arte de sus ataduras morales, en simples desnudos femeninos, lo que los hace progresivamente más provocativos, desprovistos ya del pretexto mitológico. Sorprende, no obstante, descubrir hasta qué punto muchos de ellos se atienen a la postura consagrada desde un principio, dando lugar a un juego de hipericonicidad de los más palmarios en las artes plásticas: desde un Tiziano (*La bacanal de los Andrios*, 1523-1526, Museo del Prado) a un Poussin afincado en Italia que multiplicó este tipo de imágenes y fue objeto de innumerables copias³. Ingres es, no obstante, el artista perfecto para ilustrar las sucesivas versiones de este motivo⁴, que va a actualizar homenajando a artistas anteriores como Poussin, quien había tomado a su vez el tema y el tratamiento mismo de Tiziano.

La tradición reza que, si no hay sátiro en el cuadro, el sátiro es uno y, si lo hay, también, pero convertido doblemente en *voyeur*. En la versión de Ingres de 1851, *Ninfa y sátiro* (Museo de Orsay), reaparece este personaje inquietante, que ya figuraba en el grabado del *Sueño de Polifilo*. Con él se rompe el equilibrio que irradian las ninfas dormidas, pues trae consigo –aunque sea de manera latente– toda la violencia del instinto sexual (Lavocat, 2005). Entre el sinfín de cuadros que se han dedicado a tal asunto, destacan *Venus y Amor sorprendidos por un sátiro*, de Correggio (1524–1525), y *Ninfa y sátiro*, de Antoine Watteau; ambos en el Museo del Louvre y ambos conocidos durante mucho tiempo –al igual que el de Ingres– como *Júpiter y Antíope*. Buena prueba de la dificultad que entraña identificar el motivo exacto; dificultad que deriva de la doble hibridación: la que llevan inscrita los mitos y la propia de la pintura.

¿Qué hacen entretanto los escritores a partir de estos precedentes mitológicos y pictóricos?

Analizaré aquí a algunos franceses que, desde el siglo XVII hasta el XX, aportaron su contribución al *topos* de la *ninfa dormida* o de las *ninfas en el baño*; principalmente en los distintos subgéneros novelescos que fueron sucediéndose en el favor del público: novela pastoril, heroica, sentimental o campestre (Gonzalo Santos, 1986: 149-156). Autores como Honoré d'Urfé, La Calprenède, La Fontaine, Marivaux, George Sand, Marguerite Yourcenar o incluso Marcel Pagnol van reelaborando la escena y se apartan con ello, paulatinamente, del tratamiento inicial, lo que supone perder –al menos aparentemente– toda referencia mitológica.

Honoré d'Urfé es el primero, entre los franceses, en servirse de manera sistemática del juego que estas escenas proporcionaban para atraer la atención de los lectores, poniendo pastoras donde antes había ninfas. Y lo hace en su magna obra, *L'Astrée*, de la que se publicaron tres gruesos volúmenes en vida del autor, entre 1607 y 1619, y dos más tras su muerte⁵. D'Urfé mantiene la postura *canónica* de la ninfa dormida y aunque la viste, por razones de decoro, conserva una cierta desnudez y la visión furtiva de la misma, que acrecientan su carga erótica; no en vano representan, respectivamente, los dos componentes básicos del erotismo, en palabras de George Bataille (1957: 40), lo prohibido y la transgresión:

³ *Ninfa dormida*. Dibujo a partir de Nicolas Poussin. Escuela francesa. INV 32549, recto. Museo del Louvre, Fondo de dibujos y miniaturas.

⁴ Como la *Odalisca con esclava* (1839-1840). Harvard University Museums, Cambridge, Massachusetts.

⁵ Las ediciones conjuntas de *L'Astrée* constan pues de cinco partes. Cada una de ellas va dividida en doce libros y, en las referencias a los ejemplares que manejamos, unas y otros van en caracteres romanos: aquellas, en normales y estos, en versalitas. Esta edición moderna incluye las ilustraciones de 1632-1633 y 1733.

Elle avoit un mouchoir dessus les yeux qui luy cachoit une partie du visage, un bras sous la teste et l'autre estendu le long de la cuisse, et le cotillon, un peu par mesgarde, ne cachoy pas entierement la beauté de la jambe. Et d'autant que son corps de jupe la serroit un peu, elle s'estoit deslassée, et n'avoit rien sur le sein qu'un mouchoir de reseul au travers duquel la blancheur de sa gorge paroissoit merueilleusement... (Urfé: II, VIII, 329-333).

En realidad, antes de llegar a *pintar* ese cuadro exquisito, d'Urfé ya se había iniciado en el género con varios esbozos: uno en la Primera Parte, donde Astrée finge hallarse dormida para ser besada por Céladon (I, IV, 118-120); otro de la pastora Diana, atacada mientras duerme por un bárbaro extranjero (I, VI, 226-235) –léase sátiro–; y uno de los cuadros de que se compone la secuencia pictórica de Damon y Fortune, donde retrata a esta pastora dormida (I, XI, 451). No contento con esto, retomará el tema al menos en otra ocasión llevándolo a una escena de interior: en la Tercera Parte, Astrée es sorprendida en el lecho por un Céladon, travestido de mujer (III, X, 549-552). Incluso invertirá los papeles, haciendo que sean las ninfas las que sorprendan al pastor dormido; y los ilustradores dieron buena cuenta de ello en las ediciones de *L'Astrée* de 1632-1633 y 1733. Además, d'Urfé creó escuela: Jean Mairet introduce el tema de la durmiente en su tragicomedia pastoril, *La Silvanire ou La morte-vive*, lo que supone llevarlo a la escena; y el mismo grabador de *L'Astrée* de 1632, Michel Lasne, tuvo a bien dedicarle una de las láminas en la edición impresa (Marsan, 1969: Apéndice).

En un ejercicio más de intertextualidad, La Calprenède copia fielmente la escena en su novela *Cassandre* (1645), deudora de *L'Astrée* pero en registro heroico, colocando –según el gusto del momento– princesas donde había encontrado pastoras: «La Princesse avoit la tête appuyée sur sa main, l'autre bras découvert jusqu'au coude était négligemment étendu sur sa cuisse, sa gorge alors dans la perfection n'était cachée qu'à moitié par un voile d'une gaze légère» (1752: I, 153). Y debió complacerse en ella pues la repitió con menos gracia en *Faramond* (1753: II, 10-11).

La Fontaine, que era otro erotómano *avant la lettre* –como el propio d'Urfé–, se deleitaba también en estas escenas que entresacaba y coleccionaba de sus lecturas preferidas, y desgrana en su *Ballade des livres d'amour*; ya fueran estas el *Orlando furioso* de Ariosto: «Et même quelquefois j'entre en tentation / Lorsque l'ermite trouve Angélique endormie, / Rêvant à tel fatras souvent le long du jour⁶», o *L'Astrée*, de la que se declaraba devoto⁷ y a la que remiten estos versos de la *Ode pour la Paix*: «Fais qu'avecque le berger / On puisse voir la bergère, / Qui court d'un pied léger, / Qui danse sur la fougère // Et qui du berger tremblant / Voyant le peu de courage/ S'endorme ou fasse semblant / De s'endormir à l'ombrage». El fabulista no se engaña: esas pastoras –antes ninfas– no siempre están dormidas; bien se puede sospechar que solo lo fingien, lo que aviva el deseo y el sueño simulado pasa a formar parte de un juego erótico de seducción (Leroux, 2011: 15-35).

Y, al pasar de la lectura a la escritura, se las arregla para introducir su escena favorita. Primero, en *Les Amours de Psyché et Cupidon* (La Fontaine, 1965: 450-451) que data de 1669. Luego, en la ensoñación poética, a medio camino entre prosa y verso, *Le Songe de Vaux*, publicada póstumamente y deudora por cierto del *Sueño de Polifilo*:

Cette belle Nymphe était couchée sur des plantes de violettes, sa tête à demi penchée sur un de ses bras, et l'autre étendu le long de sa jupe. Ses manches, qui s'étaient un peu retroussées par la situation que le sommeil lui avait fait prendre, me découvraient à moitié ces bras si polis. Je ne sus à laquelle de leurs beautés donner l'avantage, à leur forme ou à leur blancheur, bien que cette dernière fit honte à l'albâtre. [...] Je n'entreprendrai de décrire ni la blancheur ni les autres merveilles de ce beau sein, ni l'admirable proportion de la gorge, qu'il était aisé de remarquer malgré le linomple, et qu'une respiration douce contraignait parfois de s'enfler (La Fontaine, 1967: 189-192).

Marivaux recoge en sus novelas de juventud el motivo en cuestión, que convierte en escena de amor a primera vista a los ojos de Frédélingue, el protagonista masculino de *Les Effets surprenants de la sympathie*, de nítidas resonancias neoplatónicas: «Il vit la plus aimable femme qu'on puisse voir, couchée sur un lit de repos semé de fleurs. Cette personne était endormie; la manière dont elle était couchée se joignant à sa beauté naturelle la rendait encore plus touchante; elle

⁶ Véase el cuadro de Rubens, *Angélica y el ermitaño* (1626-1628). Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁷ Como bien recoge de nuevo la *Ballade des livres d'amour* «Non que monsieur d'Urfé n'ait fait une oeuvre exquise. / Étant petit garçon je lisais son roman, / Et je le lis encore ayant la barbe grise».

était penchée; elle soutenait sa tête d'une de ses mains, et laissait voir le plus beau bras du monde...» (Marivaux, 1972a: 116-118). Y volverá sobre el asunto en *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques* –publicado en 1737 pero compuesto, como el anterior, entre 1712 y 1713–, haciendo del entorno un jardín, en lugar de la naturaleza abierta, y de la doncella una lectora soñadora, variante muy común a partir del siglo XVIII (Marivaux, 1972b: 396-403).

George Sand, apasionada por el arte y amante de la novela pastoril de la que se decía especialista, relaciona en los prefacios de sus novelas campestres ambos géneros (Gonzalo Santos, 1987: 103-113). En su primera tentativa, *Jeanne* de 1844, representa a su protagonista, una cabrera, sorprendida por tres jóvenes mientras duerme al aire libre, retomando así un tema muy querido de sus lecturas:

Puis, sans ouvrir les yeux, elle prit à son insu une pose incroyablement gracieuse. Son bras était rejeté au-dessus de sa tête, et sa main brune, mais effilée et petite, rejeta en arrière sa coiffe de toile grise, et resta entr'ouverte sur ses cheveux d'un blond cendré magnifique. C'était bien le plus frais visage humain qui eût jamais bravé sans voile et sans ombrelle les ardeurs du soleil de midi [...] La dormeuse était donc blanche comme l'aster des prés et rosée comme la fleur de l'églantier. [...] Les lignes les plus pures et un calme angélique dans la physionomie lui donnaient une ressemblance frappante avec ces beaux types que l'art grec a immortalisés [...]; elle était vêtue de haillons qui, dans leur désordre pittoresque, ne la déparaient nullement (Sand, 1978: 41).

La imagen es, naturalmente, mucho más recatada que la de sus modelos pero guarda, en esencia, los rasgos fundamentales, que se mantendrán en el grabado para la célebre colección Hetzel (Sand, 1978). Además, la autora va a recrear la escena al final de la novela, añadiendo a la primera infracción la premonición sutil de una muerte inminente: «[sir Arthur] découvrit Jeanne abritée contre une grosse roche, et profondément endormie. Cette apparence de langueur et de paresse était bien contraire aux habitudes de Jeanne, et à ce préjugé rustique qu'il est dangereux de s'endormir aux champs. [...] Sa quenouille était encore attachée à son côté; son fuseau avait roulé à terre, et le fil était rompu» (Sand, 1978: 187).

Y luego están las ninfas raptoras de quienes osan acercarse a sus dominios, especialmente ríos y fuentes, a determinadas horas del día. Se podría afirmar que la mejor ilustración dentro de la mitología se encuentra en la historia del joven y agraciado Hilas, argonauta a la fuerza y arrebatado hacia las aguas por las náyades, que lo hacen inmortal. Ya fue muy celebrado en la antigüedad (Teócrito, 1986: 35-54) y el arte lo ha repetido hasta la saciedad: desde los mosaicos romanos (como el de Quintana del Marco, Museo Arqueológico Provincial de León), donde queda fijada también la postura *canónica* del héroe a su pesar (Regueras Grande, 1994: 33-37); a la pintura moderna, como *Hilas y la Ninfa* de François Gérard (Musée d'Art et d'Histoire Baron Gérard, Bayeux); o a la escultura, como la múltiples recreaciones de *Hilas y las ninfas de las aguas* por Bertel Thorvaldsen (Museo Thorvaldsen, Copenhague.).

En la literatura, una de las mejores recreaciones, por lo elaborada, está en *L'Astrée*, en el comienzo *in medias res* precisamente (Urfé, 1966: I, 1, 13-17). En él tres ninfas –de nombre solamente, pues son damas de alcurnia– salvan oportunamente a Céladon, el protagonista, de su ahogamiento en el río Lignon⁸. Aparentemente, la escena mítica ha sido trastocada, pero no hay tal si tenemos en cuenta que las *ninfas*, atraídas por la belleza del jovencísimo pastor, lo mantienen en un dulce encierro y lo quieren para sí (Gonzalo Santos, 1991: 365-373).

No cabe extrañarse de la pervivencia del mito pues, según supersticiones vigentes en la Grecia rural de 1930 –en palabras de Marguerite Yourcenar (1982: 148), que le dedicó el relato *L'Homme qui a aimé les Néréides*–, contemplar la belleza de las ninfas a determinadas horas podía provocar la desaparición del *voyeur* o acarrearle la locura. Esto último es lo que le ocurre al pastor griego de la historia, que enloqueció tras su encuentro con unas supuestas ninfas: «Ce Panégyotis (il s'appelle ainsi) est devenu muet à dix-huit ans pour avoir rencontré les Néréides nues» (Yourcenar, 1982: 80-81):

A pesar de la actualización que imprime Yourcenar a su relato de 1938, da sobradas muestras de no haber perdido la filiación con el mito de base: al igual que Hilas y Céladon optaban a una condición superior en brazos de las ninfas, Panégyotis habría hecho otro tanto en los de sus nereidas, que bien podrían resultar... turistas americanas: «Les Nymphes

⁸ Las ediciones ilustradas de 1632-1633 y 1733 reprodujeron fielmente el salvamento de Céladon en sendas láminas (Urfé, 1966: I, 1).

l'ont abêti pour mieux le mêler à leurs jeux, comme une espèce de faune innocent [...] Il est sorti du monde des faits pour entrer dans celui des illusions» (1982: 86-87).

Vayamos a Marcel Pagnol. Este había dirigido ya en 1953 un film sobre su Provenza natal con el título revelador de *Manon des sources*. Algunos años más tarde, en 1960, volverá sobre el tema con una novela, *L'Eau des collines*, que consta de dos partes: *Jean de Florette* y *Manon des sources*, y amplía en papel lo realizado en el cine. Pagnol conjuga aquí el drama rural y los temas de honda raigambre mitológica, en la estela de George Sand y sus novelas campestres. Y el texto tendrá su reflejo icónico, pero no será ya pictórico, sino fílmico: además de la incursión previa de Pagnol, Claude Berri pondrá en imágenes la novela de Pagnol en su díptico cinematográfico de 1986, y Manon presenta en él los rasgos de Emmanuelle Béart.

El personaje de Manon remite, como he señalado en otro lugar (Gonzalo Santos, 2014: 121-128), al mito de las ninfas. Al igual que estas, resulta ser una deidad del agua desde un principio y así se muestra a la jovencísima cabrera bañándose desnuda mientras es espiada por el campesino Ugolin –que hace aquí de sátiro–: «Assise au bord d'un grand trou rond, les jambes pendantes vers l'eau, qu'elle égratignait du bout de l'orteil, elle était nue». Ugolin sale de esta visión hechizado, loco de amor, convencido de haber visto a una diosa: «il sentait obscurément que cette dançante fille, encore fraîche de l'eau lustrale de la pluie, était la divinité des collines, de la pinède et du printemps» (Pagnol, 1972: II, 65-66).

También hay escena de *bella durmiente* en el texto de Pagnol y el mirón es de nuevo Ugolin: «[Manon] remonta vers la roche plate. Là, elle bourra sa musette d'herbe sèche, la plaça sur la pierre en guise d'oreiller, et s'endormit. Il la regarda longtemps, bouleversé par ce spectacle, à cause d'une vieille berceuse, qui parlait du "sommeil de l'innocence"» (Pagnol, 1972: II, 108-109). En cambio, la *dormeuse* cambiará de *voyeur* de la novela a la película de Berri: del campesino, que no la merece, al maestro y rival, que la desposará al final.

Como se ha comprobado, estos autores, pintores o dibujantes, novelistas o poetas, son reincidentes: no se limitan a proporcionar una sola escena, sino que vuelven reiteradamente sobre ella. Entre todos ilustran la evolución del motivo de la ninfa sorprendida en el sueño o en el baño. Los pintores convertirán esas deidades menores, espiadas –o no– por sátiros, en diosas, como Venus o Diana, para rebajarlas luego a cortesanas u odaliscas; mientras que los escritores harán de ellas pastoras, que se tornarán princesas o damas con la transformación de los géneros; y los sátiros serán sustituidos por pastores, príncipes o caballeros que dejan traslucir a menudo la lascivia de aquellos. Unas y otros recuperarán formas más simples cuando el arte –y, por ende, la literatura– vuelva a ocuparse de trasuntos más humanos. Así y todo, tanto el tratamiento formal de las manifestaciones plásticas como la estructura profunda de las recreaciones literarias ponen de relieve la persistencia de los mitos, siempre cambiantes y, al tiempo, imperecederos.

Referencias bibliográficas

- BATAILLE, Georges (1957). *L'Érotisme*. París: Union Générale d'Éditions, col. 10/18.
- GONZALO SANTOS, Tomás (1986). «La 'belle dormeuse' de d'Urfé à Marivaux (recréations d'une scène érotique)», en *Estudios Franceses*, II, p. 149-156.
- GONZALO SANTOS, Tomás (1987). «Jeanne de George Sand ou la tentation irrépressible de la pastorale», en *Estudios Franceses*, III, p. 103-113.
- GONZALO SANTOS, Tomás (1991). «De pastores y ninfas, del mito de Hilas al mito de Céladon». En Dengler, Robert (ed.). *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 365-373.
- GONZALO SANTOS, Tomás (2014). «El universo mítico de Marcel Pagnol: *Jean de Florette* y *Manon des sources*, en la versión cinematográfica de Claude Berri». En: Pardo, Pedro Javier y Sánchez Zapatero, Javier (eds.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 121-128.
- GOYET, Francis (2012). «"La nymphe de la source" de Cranach l'Ancien : quelle nymphe ? quelle source?», en *Transitions*. Rúbrica: «Intensités»: *Contresens*, nº 5, 5-9-2012. <<http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/le-contresens/sommaire-des-articles-deja-publies/526-qla-nymphe-de-la-sourceq-de-cranach-lancien>> [Consultado el 14 de marzo de 2016].
- LA CALPRENEDE, Gautier de Coste de (1752). *Cassandra*. París: Chez Bauche. Edición abreviada. 3 vols.
- LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste de (1753). *Faramond*. París: Chez Bauche. Edición abreviada. 4 vols.
- LA FONTAINE, Jean de (1965). *Les Amours de Psyché et de Cupidon* en *Œuvres complètes*. París: Seuil.

- LA FONTAINE, Jean de (1967). *Le Songe de Vaux*. Ginebra: Droz. Edición de E. Titcomb.
- LARSON, Jennifer (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press.
- LAVOCAT, Françoise (2005). *La syrinx au bûcher: Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*. Ginebra: Droz.
- LEROUX, Virginie (2011). «L'érotisme de la belle endormie», en *Seizième Siècle*, Vol. 7, nº 1, p. 15-35.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1972a). *Les Aventures de *** ou Les Effets surprenants de la sympathie*, en *Œuvres de jeunesse*. París: Gallimard, col. «La Pléiade». Edición de Frédéric Deloffre.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1972b). *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, en *Œuvres de jeunesse*. París: Gallimard, col. «La Pléiade». Edición de Frédéric Deloffre.
- MARSAN, Jules (1969). *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Ginebra: Slatkine Reprints; reimpr. de la edición de París, 1905.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (ed.) (2005). *Ondinas: las ninfas del agua*. Madrid: Siruela.
- PAGNOL, Marcel (1971-1972). *L'Eau des collines*. I: *Jean de Florette*. II: *Manon des sources* [1960]. París: Le Livre de poche, 2 vols.
- REGUERAS GRANDE, Fernando et al. (1994). *Rapto y rescate del héroe. El Mosaico de «Hilas y las ninfas»*. Museo de León. [Valladolid]: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1999). «Ninfa de la fuente», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 17, p. 177-180.
- SAND, George (1978). *Jeanne*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. Edición de Simone Vierne.
- TEÓCRITO (1986). *Idilios*. En: *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos, p. 35-54.
- URFE, Honoré d' (1966). *L'Astrée*. Ginebra: Slatkine Reprints. Reimpresión de la edición de Lyon, 1925-1928. 5 vols.
- YOURCENAR, Marguerite (1982). *L'homme qui a aimé les Néréides*, en *Nouvelles Orientales*. París: Gallimard, col. L'imaginaire, p. 79-88.

La thématique de l'eau dans l'œuvre de Driss Chraïbi

Guijarro-Cebrián, María Cristina

Academia de Ingenieros del Ejército, mguiceb@et.mde.es

Resumen

Por lo general, los escritores francófonos del Magreb tienen una relación muy importante con el agua puesto que sus países de origen son ribereños del mar Mediterráneo y del océano Atlántico. El escritor que les presento, Driss Chraïbi, es oriundo de El Jadida, una pequeña ciudad situada en las orillas del Atlántico, en la embocadura del Oum-er-Bia, el río más grande de Marruecos. Para él, la presencia del agua es importante no sólo en su vida sino también en su obra. Una de sus novelas, La Mère du printemps, tiene como subtítulo el nombre del río cerca del cual nació. Una perspectiva postcolonial y simbólica puede desvelarnos todas las representaciones del agua en el imaginario de este escritor del Magreb y es el enfoque que propongo para esta comunicación.

Palabras clave : Francofonía ; postcolonialismo ; identidad ; autobiografía.

Résumé

En général, les écrivains francophones du Maghreb ont une liaison très forte avec l'eau étant donné que leurs pays d'origines sont riverains de la mer Méditerranée et de l'océan Atlantique. L'écrivain que je vous présente, Driss Chraïbi, est originaire de El Jadida, une petite ville située au bord de l'Atlantique à l'embouchure de l'Oum-er-Bia, le plus grand fleuve du Maroc. Pour lui, la présence de l'eau est importante non seulement dans sa vie mais aussi dans son œuvre. Un de ses romans, La Mère du printemps, a comme sous-titre le nom du fleuve auprès duquel il est né. Une perspective postcoloniale et symbolique peut nous dévoiler toutes les représentations de l'eau dans l'imaginaire de cet écrivain du Maghreb et c'est l'approche que je propose pour cette communication.

Mots-clés : Francophonie ; postcolonialisme ; identité ; autobiographie.

Abstract

Francophone Maghreb writers usually have a very important relationship with water since their home countries border the Mediterranean Sea and the Atlantic Ocean. The writer I am presenting to you, Driss Chraïbi, comes from El Jadida, a small town by the Atlantic Ocean just where the Oum-er-Bia River, the largest river in Morocco, flows into the Ocean. According to him, the presence of water is important not only in life, but also in his work. One of his novels, La Mère du Printemps, bears the name of the river he was born nearby. This post-colonial and symbolic approach can unveil all the water representations in this Maghreb writer's imagery, and this is the insight I am submitting in this lecture.

Keywords : Francophony ; postcolonialism ; identity ; autobiography.

Introduction

L'eau, comme le reste des éléments nécessaires à la vie, renferme une forte puissance symbolique. Dans le cas des écrivains francophones d'origine maghrébine l'eau représente une source d'inspiration scripturale inépuisable ; la plupart des fois, il s'agit d'un élément qui sert à transmettre les différents états émotionnels de l'auteur. Chez Driss Chraïbi, l'eau apparaît dans presque tous ses romans et contribue à la caractérisation des personnages les plus remarquables. En tant qu'écrivain francophone du Maghreb, une recherche suivant les préceptes postcoloniaux pourra nous dévoiler le symbolisme de son écriture ; l'aide des théories bachelariennes sera une importante contribution à cette prospection.

1. L'eau : élément d'identité chez les écrivains maghrébins

L'identité a été toujours un sujet d'étude primordiale dans la littérature francophone du Maghreb. Les recherches sur les aspects identitaires de la langue et de la thématique sont nombreuses, la particularité de ces littératures ne se trouve pas seulement dans la forme mais aussi dans le contenu ; ce n'est pas seulement ce qu'on dit mais comment on le dit. Les écrivains francophones se trouvent dans une lutte permanente entre la culture de leurs pays d'origine et celle de leurs pays d'adoption, entre leur langue maternelle et leur langue de formation. Ils ont des caractéristiques en commun comme la présence de certains thèmes qui se répètent, parmi lesquels la thématique de l'eau occupe une place remarquable.

Si on consulte la base de données du site Limag on trouve de nombreux romans où le mot « eau » apparaît dans les titres ; en guise d'exemple, on peut citer les pièces de théâtre *Seuls comme l'eau* de Thérèse Aouad Basous, *La Fiancée de l'eau* de Tahar Ben Jelloun, les recueils de poèmes *Le Sud de l'eau* de Ahmed Awled, *La femelle de l'eau* de Amel Moussa et les romans *L'eau et le puisatier* de Mohammed Ghazi et *L'Accent de l'eau* de Hamid Nassiri. Il s'agit, dans ce cas, d'un simple échantillon pour montrer l'importance de l'élément aquatique chez les écrivains du Maghreb.

2. L'eau : élément d'inspiration

L'eau est un élément de survie pour l'homme mais, pour l'écrivain c'est une source d'inspiration sans limites. Il faut souligner que la Terre est connue comme la planète bleue à cause de la vision qu'on a d'elle si on la regarde depuis l'espace extérieur ; le 71 % de la surface terrestre est recouverte par l'eau. Pour cette raison, la thématique de l'eau apparaît fréquemment dans la littérature universelle et d'une façon particulière dans les littératures francophones du Maghreb. Si on analyse l'œuvre de Driss Chraïbi suivant les principes de la critique postcoloniale (Moura, 1999 : 130-131), on peut affirmer que ses romans sont le résultat de sa double identité : occidentale et orientale. On peut parler d'un double héritage et c'est la raison pour laquelle on doit faire référence aux influences qu'il reçoit, d'un côté la tradition occidentale et de l'autre la tradition musulmane.

2.1. Tradition occidentale

Dans l'imaginaire occidental, l'eau reçoit une influence décisive du christianisme et de la philosophie grecque, selon Mattias Aronsson « Ces deux traditions de pensée ont favorisé une conception bipolaire de l'eau » (2008 : 25). D'un côté elle représente la purification, la guérison et de l'autre elle évoque le châtement divin sous forme de déluge, de cataclysme et d'engloutissement ; par conséquent, l'eau symbolise en même temps la destruction et la renaissance. Dans l'Ancien Testament, la mer est utilisée par Dieu pour montrer son pouvoir, pour punir les ennemis du peuple sacré ; par contre, dans le Nouveau Testament, l'eau représente la purification, c'est à travers l'eau du baptême que le péché originel disparaît.

Pour la philosophie grecque l'eau était à l'origine de toute vie, c'est la raison pour laquelle les associations évoquées par l'eau sont plutôt positives. Mais l'eau est aussi un élément essentiellement bipolaire dans la tradition grecque, son côté négatif apparaît à travers les fleuves de l'au-delà où se situent les âmes perdues, le mythe de Charon transmet cette tradition.

2.2. Tradition musulmane : l'eau dans le Coran

L'Islam naît et se répand dans une région presque désertique où l'eau a une importance fondamentale, pas seulement du point de vue de survie mais aussi comme élément de purification.

Mohammed, le prophète de l'islam, est né dans le désert d'Arabie, un endroit où, s'en doute, l'eau se fait souvent rare. L'eau est d'ailleurs un thème récurrent dans la poésie et la littérature arabes et a influencé l'art et l'architecture islamiques. Les villes musulmanes, qui se sont le plus souvent développées autour d'une mosquée principale, mettaient à la disposition des habitants des bassins pour les ablutions (obligatoires avant chaque prière), des fontaines publiques et des abreuvoirs pour les bêtes. Ces bassins et fontaines étaient souvent ornés de versets coraniques faisant allusion à l'eau afin de rappeler la tradition aux fidèles. Le Coran parle de l'eau comme d'une substance de vie mais aussi de purification et pour accomplir ce précepte, les musulmans construisent le hammam, un endroit dédié au lavage et à la méditation.

3. Driss Chraïbi, son origine

L'eau est présente dans l'œuvre de Driss Chraïbi mais aussi dans sa vie, cet élément apparaît dans sa biographie mais aussi dans ses romans où les références à sa réalité existentielle sont nombreuses. François Mauriac reconnaît l'importance des lieux vécus dans les romans autobiographiques et aussi dans les romans de fiction (1994 : 105). Pour Driss Chraïbi, l'élément aquatique apparaît dans presque tous ses ouvrages et d'une façon spéciale l'océan Atlantique.

Il est né à El Jadida, une ville marocaine située au bord de l'Atlantique mais aussi à l'embouchure de l'Oum-er-Bia, le plus grand fleuve du Maroc ; c'est pourquoi il a la double inspiration de la mer et de la rivière. Un de ses plus beaux romans, dédié à sa mère, *La Civilisation, ma Mère !...*, commence par une longue description, très poétique, de son lieu de naissance, El-Jadida (j'utilise la graphie du roman) :

Voilà le paradis où je vivais autrefois : mer et montagne. Il y a de cela toute une vie. Avant la science, avant la civilisation et la conscience. Et peut-être y retournerai-je pour mourir en paix, un jour...

Voilà le paradis où nous vivions autrefois : arbre de roc, la montagne plongeant abruptes ses racines dans les entrailles de la mer. La terre entière, humanité comprise, prenant source de vie dans l'eau. L'océan montant à l'assaut du ciel le long de la falaise et, jusqu'aux cimes, le long des cèdres hérissés (Chraïbi, 1972 : 13).

À l'âge de 19 ans, son père l'envoie en France afin de continuer ses études universitaires. Pour quitter son pays d'origine, il doit traverser l'Atlantique et il arrive à Paris, une ville baignée aussi par les eaux d'un grand fleuve, la Seine. Lorsqu'il connaît Catherine, qui deviendra sa première épouse, elle lui découvre un lieu paradisiaque : l'île de Yeu, une île de l'océan Atlantique. En rédigeant ses mémoires, il se souvient de cet endroit et de cette époque et, encore une fois, c'est l'eau qui occupe une place importante dans ses souvenirs lorsqu'il écrit : « Et c'est dans l'océan que nous fîmes l'amour pour la première fois » (Chraïbi, 2001 : 40).

Vingt-neuf ans plus tard, il y retourne avec sa deuxième épouse Sheena pour y rester pendant une longue période. Driss Chraïbi, suivant la coutume de nombreux écrivains, cherche l'isolement et la solitude pour écrire. Certains chercheurs ont souligné l'influence des lieux dans la production littéraire ; c'est le cas d'Hélène Jaccopard quand elle remarque l'importance des « scénarios d'écriture » dans l'autographie qui se manifestent par une tentation érémitique : « Le retrait du monde, la solitude, le choix du silence sont des exigences vitales pour l'autobiographe » (1993 : 450) et, dans le cas de Driss Chraïbi, il écrit une grande partie de ses romans à Yeu, un lieu isolé et éloigné de la civilisation.

Un autre moment très important dans sa vie c'est quand il se sépare de sa première épouse pour aller au Canada enseigner à l'Université de Laval, une fois encore c'est l'océan Atlantique qui sépare ses deux mondes : sa famille et son travail. Au Canada, il connaît Marie, une de ses élèves, de laquelle il tombe amoureux. C'est un moment difficile pour l'écrivain, il vient de se séparer, il est désorienté, confondu et c'est Marie qui lui rend l'envie de vivre et d'écrire. Et dans ses mémoires il garde encore son souvenir, employant un lexique aquatique : « Qu'importe même l'âge que j'ai aujourd'hui – soixante-quatorze ans – alors que remontent à flots les souvenirs ! Je l'ai connue, je l'ai rêvée, je l'ai aimée. Je l'écris » (Chraïbi, 2001 : 130).

Finalement, l'océan Atlantique sera aussi le scénario de la demeure éternelle de sa mère : « Elle a été enterrée dans notre ancienne ferme d'Aïn Kadid, au bord de l'océan Atlantique, comme elle l'avait souhaité » (Chraïbi, 1998 : 20).

4. L'imaginaire aquatique

Je me suis servie des théories de Bachelard pour classifier les différents types d'eaux qui apparaissent dans l'œuvre de Driss Chraïbi. Selon Bachelard, la matière est un élément d'inspiration pour les écrivains, il distingue quatre types d'imagination matérielle attachée à quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu.

Certaines recherches ont la terre comme objet d'étude, c'est le cas des études réalisées par Violeta Baena Galle (1994) à propos des structures narratives et symboliques dans la trilogie tellurique de Driss Chraïbi.

Cependant, l'élément aquatique, comme on verra dans la présente communication, apparaît tout le long de la production chraïbienne. Pour cette étude, je me servirai de la méthodologie développée par Bachelard dans *L'eau et les rêves* (1942).

4.1. L'eau symbole de passage, de voyage, de transformation

L'eau a toujours été le symbole du voyage, du passage et de la transformation. Les rivières, les océans et les mers ont été utilisés comme voies de communications pour arriver à une autre rive, à un autre pays, à un autre continent.

Driss Chraïbi, de la même façon que le personnage principal de son premier roman *Le passé simple*, quitte le Maroc et traverse l'océan Atlantique pour trouver une nouvelle vie, pour accéder à une formation différente, pour s'intégrer au monde et à la culture occidentale.

Le personnage de la mère dans *La Civilisation, ma Mère !...*, trouve sa libération quand elle embarque pour laisser derrière elle son passé d'oppression et de soumission.

Les personnages de *Les Boucs*, comme dans l'actualité les réfugiés et les immigrants, traversent la Méditerranée à la recherche d'un futur plein d'espoir qui n'arrive pas toujours à bon terme. Dans ce cas, l'eau sert à rassembler les différentes civilisations ; la mer a toujours été utilisée comme élément qui rapproche les habitants des deux rives, elle représente aussi le radeau de sauvetage pour les immigrants qui cherchent une nouvelle opportunité. Cette traversée implique un changement, une transformation, l'accès à un nouveau monde, à une nouvelle formation, à une nouvelle culture.

4.2. L'eau symbole de fécondité

L'eau, dans l'imaginaire universel, a toujours été associée à la vie, pour cette raison elle symbolise la fécondité. Cette association est présente dans la Bible mais aussi dans le Coran, elle est à l'origine de la création du monde.

Dans *La Mère du printemps*, l'auteur qualifie l'Oum-er-Bia comme « la Mère nourricière » (1982 : 94), celle qui allaite les poissons des rivières et des mers, celle qui alimente les animaux à travers les arbres et les fruits. L'eau est indispensable à la vie et dans les tribus du désert, chez les Berbères le manque d'eau entraîne la mort ; raison pour laquelle l'eau ne peut être utilisée ni comme produit de nettoyage : « *Lavage, rien du tout !* » (1982 : 101).

Le général Tariq, personnage de *Naissance à l'aube*, établit un parallélisme entre l'eau et la foi, toutes les deux sont nécessaires à la vie, mais il faudra creuser jusqu'au fond de la terre ou du cœur des personnes pour les trouver. Pour Tariq l'eau était « la source de la vie » et la foi « la moelle de la vie » (1986 : 54). Les deux éléments seront fondamentaux pour accomplir la conquête du monde occidental, pour répandre les croyances de l'Islam et pour créer la Oumma¹.

4.3. L'eau violente

Il y a eu toujours une association très forte entre l'eau et la mort, l'origine de cette image se trouve dans la mythologie grecque : le voyage menant à Hades, le royaume des morts se fait en traversant un fleuve dans la barque de Charon. Cette

¹ La Oumma c'est la communauté des musulmans, il s'agit d'une notion qui reste indépendante à la nationalité, à la famille, aux liens sanguins et aux pouvoirs politiques.

association est présente chez Driss Chraïbi à plusieurs reprises. L'eau apparaît comme un élément violent, effrayant, terrible et doué d'un pouvoir destructeur.

Dans sa Trilogie berbère, les combats les plus violents entre Arabes et Berbères se produisent toujours près de l'eau mais aussi à cause de l'eau, puisque les Arabes viennent d'une terre presque désertique et l'eau représente pour eux la plus grande des richesses. L'eau est le symbole de la vie, mais elle est aussi le symbole de la mort. Au bord du fleuve trouve la mort Hineb, son fils risque aussi de mourir sous l'épée des Arabes, il sera sauvé par le nom qu'il porte : « Yassin ». Dans ce même fleuve, l'Oum-er-Bia, Azwaw, le patriarche berbère, se suicide :

Le même jour, Azwaw Aït Yafelman entrait dans l'Oum-er-Bia, presque au moment où les premières pelletées de la terre d'Andalousie tombaient sur le cadavre de sa fille, au rythme des voix graves qui entonnaient le Cantique des Morts [...].

Un pied devant l'autre, l'ancêtre du peuple antique se mit à descendre vers le lit profond, là où les eaux bouillonnantes de la Mère du printemps se mélangent encore à celles de l'océan comme dans un acte d'amour, en un gouffre rugissant. Il savait nager comme nul poisson au monde – mais il ne fit pas un geste de conservation [...].

Parvenu au centre du gouffre, il se laissa couler telle une pierre. Bouche ouverte. L'eau du fleuve éternel se précipita dans sa bouche, submergea ses poumons, purifia ses ultimes doutes. A la différence des adultes qui quittent la vie les mains ouvertes, lui, Azwaw Aït Yafelman mourut les poings fermés, comme un nouveau-né. Il étreignait encore le monde (Chraïbi, 1986 : 136-137).

Ce passage met en rapport, dans un même espace, la naissance et la mort ; dans ce fleuve, Azwaw meurt mais son corps adopte la position d'un nouveau-né. À travers cette image, l'écrivain fusionne le début et la fin d'une vie.

4.4. L'eau pure

Pour certaines civilisations l'eau symbolise la pureté. Dans le cas du Christianisme, c'est à travers l'eau du baptême qu'on efface le péché originel et qu'on renaît à une nouvelle vie. Le baptême représente une cérémonie de mort et de résurrection, la mort du péché et la résurrection à une nouvelle vie. Dans la tradition musulmane, le rite des ablutions est présent dans les cinq prières quotidiennes, le général Tariq témoigne cette coutume :

Il fit ses ablutions dans un baquet en corde tressée, puis sa première prière de la journée. D'ici à la nuit noire, il y en aurait quatre autres. Il les accomplissait toutes, en pratiquant sincère. Avant chacune d'elles, il se mélangeait avec la femme et répandait en elle sa semence d'homme. La terre avant, le ciel après ! (Chraïbi, 1986 : 57).

4.5. L'eau et la musique

Dans l'œuvre de Driss Chraïbi, la musique n'est pas un élément supplémentaire de la structure narrative, c'est un élément très important puisqu'elle fait partie de sa formation culturelle et de sa vie. La musique, comme il a confirmé dans ses entretiens avec Abdeslam Kadiri, lui provoquent des sentiments très particuliers : « La musique m'apporte bienfait et réconfort. Parfois je m'effondre en écoutant de la musique classique » (2008 : 49). La musique arabe lui sert d'inspiration pour écrire *Naissance à l'aube*, mais aussi pour se rappeler du visage de sa fille : « c'est comme l'expression vivante de "La Mer" de Debussy, le flux et le reflux, le calme et la tempête » (Chraïbi, 1972 : 34). Dans un paragraphe de *Naissance à l'aube* se mélangent la musique, le Coran et l'eau à travers les paroles prononcées par le général Tariq :

Je veux que la lumière des sept cieux entre à flots dans ma ville de Cordoba et que la vie de chacun de ses habitants, présents ou à naître, soit bercée jour et nuit par la musique des eaux – tout comme la musique de Dieu chante de la première à la dernière sourate du Livre qui remue les âmes et qui nous a mis en mouvement depuis le désert arabe. « *De l'eau, Nous avons...* » (Chraïbi, 1986 : 18).

Eau et musique s'entremêlent par le lexique (« à flots », « bercée », « la musique des eaux », « en mouvement ») et le rythme du texte. Le paragraphe se termine avec l'expression « *De l'eau, Nous avons...* », que l'auteur laisse inachevée, pour la terminer quelques lignes plus bas : « *De l'eau, Nous avons créé toutes choses vivantes* », qui appartient à la sourate XX, verset 30 du Coran.

5. L'eau dans *La Mère du printemps*

Le roman le plus « aquatique » de Driss Chraïbi c'est *La Mère du printemps*, il porte comme titre le nom d'un fleuve marocain. Dans l'embouchure de ce fleuve se trouve El Jadida, la ville d'origine de Driss Chraïbi. Le titre apparaît en français et le sous-titre en arabe. Dans la dédicace du livre, il écrit d'abord le nom arabe suivi du nom français entre parenthèse : « Ce livre est dédié à l'Oum-er-Bia (*la Mère du printemps*), le fleuve marocain à l'embouchure duquel je suis né » (1982 : 9). Pourtant dans toutes les cartes géographiques consultées, le nom est toujours en arabe, même dans la carte que l'auteur inclut au début du roman.

Ce roman fait partie d'une trilogie berbère composée par *Une enquête au pays* et *Naissance à l'aube*. *La Mère du printemps* aborde le thème de l'invasion du nord de l'Afrique par les Arabes au VII^{ème} siècle et celui de l'intégration des Berbères à l'Islam pour éviter leur destruction. Les personnages principaux appartiennent à une tribu berbère, les Aït Yalfelman, connus comme les Fils de l'Eau ; encore une fois l'élément aquatique sert de fil conducteur à l'histoire. Le roman est divisé en deux parties qui portent un titre avec une charge sémantique très importante : *Première marée* et *Deuxième marée*. La *Première marée* pose son point d'intérêt sur les Berbères tandis que la *Deuxième marée* se centre sur les Arabes ; dans les deux cas, l'écrivain se met à la place soit du vainqueur soit du vaincu, même si la ligne entre les uns et les autres ne reste pas toujours claire.

Les lieux qui apparaissent dans les romans, souvent ce sont des espaces vécus par l'écrivain. Mais aussi, comme on a déjà vu, l'espace de la création est très important. Dans ce sens, Driss Chraïbi nous donne normalement les dates et les lieux du commencement et de la fin de ses romans, dans le cas de *La Mère du printemps*, il se montre énigmatique quand il écrit :

Vécu à l'embouchure de l'Oum-er-Bia.
3^e décade du printemps, an 681.
Écrit dans une île de l'Atlantique en 1982. (Chraïbi, 1982 : 214)

Mais ce qui est évident c'est la présence de l'eau dans l'épilogue du roman à travers un fleuve et un océan.

6. Finalement, c'est l'eau

Plusieurs sont les romans qui se terminent par une allusion à l'eau. Le premier roman où Driss Chraïbi emploie cette technique c'est dans le deuxième roman de sa trilogie familiale, *Succession ouverte*. Le père utilise la symbolique aquatique pour laisser un message à son fils ; grâce à l'effort, au travail et à la persévérance il trouvera la sagesse, c'est son héritage et son testament vital : « Le puits, Driss. Creuse un puits et descends à la recherche de l'eau. La lumière n'est pas à la surface, elle est au fond, tout au fond. Partout, où que tu sois, et même dans le désert, tu trouveras toujours de l'eau. Il suffit de creuser. Creuse, Driss, creuse. » (1962 : 185). Avec ce dernier paragraphe en italique, l'écrivain souligne l'importance des derniers mots du père.

Le roman qui clôture sa trilogie familiale, *La Civilisation, ma Mère !...*, résume le bonheur que la mère éprouve lorsqu'elle se trouve finalement dans la cabine du paquebot qui va l'éloigner de la prison, de la domination, de l'autorité et de la violence du père. À ce moment-là, son futur se trouve de l'autre côté de la mer, il ne faudra que traverser l'océan pour saisir la liberté souhaitée. Une fois encore, l'eau est employé pour symboliser le passage vers un monde nouveau, un

monde différent, un monde plein d'espoir ; cet esprit est résumé dans la dernière phrase du roman : « Que son rire était cristallin, mon Dieu, répercuté par le hublot ouvert sur toute l'étendue de la mer ! » (1972 : 181).

Mort au Canada raconte l'histoire d'un divorce, malgré l'image froide et dure que Chraïbi nous donne de la vie en couple, avec ses déceptions mais aussi avec ses moments de grand bonheur, le roman nous transmet tout le sentiment poétique de l'écrivain comme on peut le constater dans le dernier paragraphe du livre : « Le ciel était ouvert. Sans fin et sans frontière, la mer reprenait de sa grande voix d'orgue la symphonie de la vie que les hommes avaient interrompue, détruite au nom de ce qu'ils appelaient l'amour » (1975 : 197). Dans ce cas, la mer représente ce que le romancier attend de la vie, même s'il s'agit de la déception amoureuse.

Deux romans de la Trilogie berbère finissent aussi avec une référence aquatique. Dans *La Mère du printemps* l'eau constitue un des éléments de base nécessaire à la vie : « Les peuples passeront comme une caravane le long du temps. Et, au bout du temps, il y aura toujours la terre, la lumière et l'eau de mon pays » (1982 : 214). Finalement, l'épilogue de *Naissance à l'aube* a comme titre *L'eau* et son personnage principal est un porteur d'eau, une profession qui se maintient actuellement dans les pays du Maghreb mais à des fins uniquement touristiques.

Conclusion

On peut conclure en disant que si l'identité est une caractéristique des écrivains maghrébins, l'eau dans le cas de Driss Chraïbi est une partie essentielle de cette identité. L'eau apparaît dans presque tous ses romans, même dans ses romans policiers, approche qu'on laissera pour une future communication.

Les personnages les plus représentatifs ont une forte relation avec l'eau, soit d'une façon collective comme dans le cas des Aït Yalfelman qui portent le surnom des *Fils de l'eau*, soit d'une façon individuelle comme il arrive avec le général Tariq, avec Azwaw ou même avec Driss Ferdi.

Chraïbi utilise le motif aquatique pour aborder les thèmes majeurs de son œuvre : la création, la naissance, l'érotisme, la religion, la transformation, la destruction et la mort. Il utilise l'eau pour échapper de son pays, de sa culture, de son origine mais cette même eau lui sert de moyen de transport pour retourner à ses ancêtres, à sa tradition, à sa religion. L'eau représente pour lui le principe et la fin de tout voyage.

Références bibliographiques

- ARONSSON, Mattias (2008). *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Thèse de doctorat. Göteborgs universitet.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- BAENA GALLE, Violeta (1994). *Estructuras narrativas y simbólicas en la trilogía telúrica de Driss Chraïbi*, Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- CHRAÏBI, Driss (1954). *Le passé simple*. Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (1955). *Les Boucs*. Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (1962). *Succession ouverte*. Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (1972). *La Civilisation, ma Mère !* Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (1975). *Mort au Canada*. Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (1981). *Une enquête au pays*. Paris : Seuil.
- CHRAÏBI, Driss (1982). *La Mère du printemps*. Paris : Seuil.
- CHRAÏBI, Driss (1986). *Naissance à l'aube*. Paris : Seuil.
- CHRAÏBI, Driss (1998). *Vu, lu, entendu*. Paris : Denoël.
- CHRAÏBI, Driss (2001). *Le monde à côté*. Paris : Denoël.
- JACCOMARD, Hélène (1993). *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève : Droz.

KADIRI, Abdeslam Kadiri (2008). *Une vie sans concessions. Entretiens avec Driss Chraïbi*. Casablanca : Tarik Éditions.

LIMAG. <<http://www.limag.com>> [Consulté : le 12 de avril 2016]

MAURIAC, François (1994). *Le romancier et ses personnages*. Paris : Buchet-Chastel.

MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.

El agua en el jardín inglés dieciochesco

Ibeas-Altamira, Juan Manuel

Universidad del País Vasco (UPV-EHU), juan.ibeas@ehu.es

Resumen

Pintoresco, pastoral, agradable, metafórico, delicioso - he aquí algunos de los adjetivos que describen el jardín paisajístico inglés, que triunfó en Europa en el siglo XVIII superando el modelo del jardín a la francesa. Era la expresión de una época, que seguía al barroco y que soñaba con el romanticismo y con la libertad. Dichos espacios presentan una naturaleza ideal inspirada en las pinturas de Nicolas Poussin y Claude de Lorraine así como en los jardines chinos clásicos descritos por los viajeros. En todos ellos el agua es el elemento principal, no solo en su estado líquido: arroyos, estanques, torrentes, cascadas, lagos, sino también gaseoso creando toda una atmósfera.

Palabras clave: agua; jardín inglés; literatura; siglo XVIII.

Résumé

Pittoresque, pastoral, agréable, métaphorique, délicieux- voilà quelques adjectifs qu'on emploie pour décrire le jardin paysager anglais, qui triompha en Europe au XVIIIème siècle laissant de côté le 'jardin à la française'. C'était l'expression d'une époque, qui suivait le baroque et qui rêvait de romantisme et de liberté. Ces espaces présentent une nature idéale inspirée par les peintures de Nicolas Poussin et Claude de Lorraine ainsi que par les jardins chinois classiques décrits par les voyageurs. Dans tous ces espaces l'eau est l'élément principal, non seulement à l'état liquide: ruisseaux, bassins, torrents, chutes, lacs; mais aussi gazeux créant une atmosphère.

Mots-clés: eau; jardin anglais; littérature; XVIIIème siècle.

Abstract

Picturesque, pastoral, pleasant, metaphorical, delightful -these are some of the adjectives that describe the eighteenth-century English landscape garden that spread across Europe, replacing the symmetrical jardin à la française. It was an expression of a period in time, following baroque and looking ahead to romanticism in its freedom from strict rules. Inspired by de drawings of Nicolas Poussin and Claude Lorraine and by the Chinese classic gardens described by travelers it presented an idealized view of nature. In all of them water is the most important element, but not only liquid: streams, lagoons, watercourses, falls, lakes; also as gas creating an atmosphere.

Keywords: Water; english garden; XVIIIth century.

El jardín del siglo XVIII se halla marcado por un regreso al paisaje arcádico de los antiguos griegos, al paisaje de la roma clásica y a la mitología que aparecía retratado en las pinturas de Claude Lorrain o Poussin. Iluminada por la luz de la filosofía y la pintura toda Europa se entusiasma con los jardines: los filósofos meditan en ellos, los poetas los cantan y los aristócratas los cultivan. Es en Inglaterra donde nace el nuevo modelo de jardín que redescubre la naturaleza a través de la pintura: es lo que se va a denominar el jardín paisajista, o jardín inglés, o chino o incluso anglo-chino. Si toda Europa está de acuerdo en el deseo de cambio, la cronología demuestra que el nuevo estilo irregular apareció al otro lado de La Mancha. Ya en 1734 podemos leer una carta de sir Thomas Robinson que afirma que toda la isla se halla entusiasmada imitando los caprichosos jardines del príncipe de Gales (Brownell, 1978: 175).

Además de a la irregularidad, en este nuevo espacio se da una particular importancia a los puntos de vista teatrales (no sorprende por lo tanto que muchos de sus iniciadores tuvieran vinculaciones con el teatro), a perspectivas sobrecogedoras sobre una naturaleza desbordante, sin cercar y, en apariencia, no domesticada; y así se hará destacar los elementos particulares del lugar original, como un árbol curioso, un césped deslumbrante, una gruta o unas rocas, y el modo en que todo ello se ha de subrayar es recurriendo a un elemento clave de dicho universo: el agua, que como no podía ser de otro modo va a ser tratada de un modo muy particular, para conseguir unos novedosos efectos. Por ello Alexander Pope (1688-1744) en su epístola a Burlington aconsejaba dejarse guiar por el genio del lugar, es decir poner de relieve la esencia propia del lugar, ya que ese «genio» había de dibujar mientras plantábamos:

Consult the *Genius* of the *Place* in all,
That tells the Waters or to rise, or fall,
Or helps th' ambitious Hill the Heav'ns to scale,
Or scoops in circling Theatres the Vale,
Calls in the Country, catches opening Glades,
Joins willing Woods, and varies Shades from Shades,
Now breaks, or now directs, th' intending Lines;
Paints as you plant, and as you work, *Designs* (Pope, 1731: 7).

En el origen se trató de un movimiento esencialmente literario y así, las primeras condenas a la artificialidad de los jardines franceses las encontramos en los textos de John Milton (1608-1674), del conde de Shaftesbury (1671-1713), de Joseph Addison (1672-1719) y del poeta Alexander Pope (1688-1744). Pensemos en ese célebre fragmento del *Paraíso perdido* de Milton, de 1667, que nos presenta un jardín del Edén en nada regular y abundantemente regado por un inmenso río; no puede ser visto más que como una apertura al nuevo jardín del XVIII:

Por el lado del Mediodía, y a través del Edén, pasaba un anchuroso río, que no variaba su curso, sino que se sepultaba bajo la escarpada montaña. Dios había colocado aquella montaña, como el suelo de su elevado jardín, sobre la rápida corriente. La onda atraída hacia lo alto por la dulce sed de la tierra porosa, brotaba de sus venas como límpida fuente y se desparramaba por el jardín (Milton, 1667: 98)¹.

La literatura, y en particular la poesía recurren a la descripción del paisaje como una de las simbologías más poderosas para expresar las subjetivas experiencias de la condición humana²; y podemos decir que la literatura inglesa en particular, se ha focalizado en la naturaleza para conformar una producción volcada en el medio ambiente que rodea al ser humano. Una poética curiosa e interesada en el entorno y que dio la mano a los nuevos cambios políticos dictados por la Cámara de los Comunes ('Inclosure Acts') que permitía vallar terrenos comunales como compensación a la pérdida de derechos

¹ «Southward through Eden went a river large,/ Nor changed his course, but through the shaggy hill/ Passed underneath ingulfed; for God had thrown/ That mountain as his garden-mould high raised/ Upon the rapid current, which, through veins/ Of porous earth with kindly thirst up-drawn,/ Rose a fresh fountain, and with many a rill/ Watered the garden».

² Desde la tradición grecolatina encontramos obras donde el *locus* conforma la esencia de los personajes y el *Beatus ille* siempre ha sido recurrente en poesía.

comunales de los pequeños propietarios³: extensas superficies se destinaron a la creación de parques. Paradójicamente se trataba de los primeros pasos de la Revolución Industrial cantados por poemas eco-pastoriles. Las mejoras en técnicas en el transporte propias de la época animaron a los propietarios a acondicionar sus residencias campestres favoreciendo el movimiento. Además la nueva concepción de la propiedad privada dictada por John Locke, según la cual el hombre es propietario de lo que adquiere por su propio trabajo y el de sus criados, y que fue llevada por Joseph Addison al terreno de la jardinería paisajística, refuerza estas ideas, pues hasta las zonas pantanosas inundadas por el agua habían de ser provechosas:

Pero ¿por qué no convertir una propiedad en una especie de jardín con plantaciones frecuentes que acrecentaran los beneficios y el placer de su propietario? Una marisma en la que se planten sauces o una montaña bañada por la sombra de los robles no solo son más bellos sino que también resultan más rentables que si se dejan desnudos y abandonados (Addison, 1712)⁴.

Los nuevos parques no debían ya presentar un entorno sometido a la gloria de un hombre, sino que habían de ser los espacios de la nueva libertad y cantar subrepticamente a los tiempos modernos, a la floreciente economía agraria que debía ser representada simbólicamente en los diferentes elementos que lo configuran: praderas que evocarán la ganadería, bosquillos que recuerdan la madera para calentarse, el arroyo que sugerirá el espacio de pesca y el lago que será el mar que rodea a Inglaterra y la enriquece por el comercio.

Incluso las ruinas que encontramos a menudo sobresaliendo encima de lagos y rocas eran un emblema pintoresco de los valores políticos del nuevo régimen las góticas evocaban la herencia de los saxones y las libertades nórdicas y las romanas la pureza de la época clásica. Y todo este conjunto recorrido por el agua, como idea de ciclo vital, con una vida resplandeciente y una idea de muerte placida y poética: un ecosistema en aparente armonía en el que el hombre forma parte del todo. Como vasos sanguíneos los caminos y arroyos serpenteantes, recorren el tejido vivo de un jardín que siente y palpita como su público. Un espacio perfecto para la reflexión filosófica del siglo durante un paseo errático por un recorrido aleatorio.

Pero todo ello, como digo, sin caer en lo evidente pues por encima de todo reinara el espacio natural a gran escala donde se privilegia el aspecto salvaje y poético de una naturaleza que no se intenta controlar sino disfrutar. Hasta entonces la línea recta había encarnado un despotismo de rigidez extrema, y en oposición, la línea zigzagueante, la línea serpentina cantada por Hogarth en su *Análisis de la Belleza*, ha de ser la de las libertades. Pese a la apariencia caricaturesca por la simpleza de la idea tuvo mucho eco. Así lo vemos en Addison que en *The Tatler* al narrar un sueño durante el que visita Suiza (tierra de libertad donde no hay monarquía) descubre un río, el Ródano, que transcurre lento por sus numerosos meandros, regando los campos, hasta detenerse en un amplio lago; entonces, al llegar a las regiones en que reina la servidumbre, elige el camino más corto, las atraviesa con una rapidez increíble, y desemboca lo antes posible en el mar⁵.

Romper con formas geométricas de historia reciente para cultivar la irregularidad y encontrar el paisaje real con sus características propias modeladas por el tiempo, las lluvias y los ríos. Los teóricos del nuevo estilo no se hicieron esperar y, en 1715, Stephen Switzer (1682-1745) publicó su manual *Gardener's Recreation* (que sería reeditado años más tarde como *Iconographia Rustica*) dando respuesta la demanda social. Poco después le seguía Batty Langley (1696-1751) con *A Sure Method of Improving Estates* (1728) y *New Principles of Gardening* (1728) un canto a lo salvaje, a lo tortuoso y al recurso al medio acuático para poetizar el conjunto.

Los primeros grandes paisajistas ingleses: Charles Bridgeman (1690-1738), William Kent (1685-1748), Lancelot Brown (1716-1783) o sir John Vanbrugh (1664-1726) se pusieron pronto manos a la obra y las primeras creaciones importantes

³ Si bien el movimiento había nacido en el siglo XV, es a partir del XVIII cuando se intensifica. Este cambio explica el paso a una agricultura intensiva y de tipo capitalista al forzar a los agricultores a emplear nuevas técnicas y cultivos y al fomentar la propiedad privada. Muchos campesinos se vieron forzados a abandonar el campo y a instalarse en la ciudad (Verley, 1985: 204).

⁴ «But why may not a whole estate be thrown into a kind of garden by frequent plantations, that may turn as much to the profit as the pleasure of the owner? A marsh overgrown with willows, or a mountain shaded with oaks, are not only more beautiful, but more beneficial, than when they lie bare and unadorned.»

⁵ «This river after having made progress through those free nations stagnates in a huge lake at the leaving of them and no sooner enters into the regions of slavery but runs through them with an incredible rapidity and takes its shortest way the sea» (Addison, 1710).

surgieron en las dos primeras décadas del siglo con los jardines de Castle Howard (1725), Clarendon (1715-1727), Chiswick (1720-1727) y Blenheim (1764). La nueva corriente pronto se unió a la ola neopaladiana que, daba una importancia fundamental al agua, ya que su inspirador, el manierista Palladio⁶, consideraba que era un elemento que reforzaba las simetrías y delimitaba las líneas, y a menudo estructuraba sus Villas en función a la misma.

A mediados del XVIII el redescubrimiento de la China, de la mano de las cartas de los padres jesuitas que se hallaban allí como misioneros supuso el impulso definitivo a esta pasión en toda Europa. El emperador Yuanming Yuan, en su palacio de Pekín gozaba del «jardín de los jardines», un espacio creado ante todo para el placer pero que, como nos recuerda en su carta el padre Jean-Denis Attiret (1702-1768) que lo visitó, también fomentaba el comercio en los alrededores. En este nuevo Paraíso terrenal el agua fluía por doquier y regaba cada rincón:

Pour les maisons de plaisance, elles sont charmantes. Elles consistent dans un vaste terrain, où l'on a élevé à la main de petites montagnes, hautes depuis vingt jusqu'à cinquante et soixante pieds, ce qui forme une infinité de petits vallons. Des canaux d'une eau claire arrosent le fond de ces vallons, et vont se joindre en plusieurs endroits pour former des étangs et des mers. On parcourt ces canaux, ces mers et ces étangs sur de belles et magnifiques barques [...]. Dans chacun de ces vallons, sur le bord des eaux, sont des bâtiments parfaitement assortis de plusieurs corps de logis, de cours de galeries ouvertes et fermées, de jardins, de parterres, de cascades, etc., ce qui fait un assemblage dont le coup d'œil est admirable. On sort d'un vallon, non par de belles allées, droites comme en Europe, mais par des zigzags, par des circuits, qui sont eux-mêmes ornés de petits pavillons, de petites grottes, et au sortir desquels on retrouve un second vallon tout différent du premier, soit pour la forme du terrain, soit pour la structure des bâtiments.

Toutes les montagnes et collines sont couvertes d'arbres, surtout d'arbres à fleurs, qui sont ici très communs. C'est un vrai paradis terrestre. Les canaux ne sont point comme chez nous bordés de pierres de taille tirées au cordeau, mais tout rustiquement avec des morceaux de roche, dont les uns avancent, les autres reculent, et qui sont posés avec tant d'art, qu'on dirait que c'est l'ouvrage de la nature. Tantôt le canal est large, tantôt étroit : ici il serpente, là il fait des coudes, comme si réellement il était poussé par les collines et les rochers. Les bords sont semés de fleurs qui sortent des rocaïlles, et qui paraissent y être l'ouvrage de la nature ; chaque saison a les siennes. Outre les canaux, il y a partout des chemins, ou plutôt des sentiers, qui sont pavés de petits cailloux, et qui conduisent d'un vallon à l'autre. Ces sentiers vont aussi en serpentant ; tantôt ils sont sur les bords des canaux, tantôt ils s'en éloignent (Vissière, 2001: 230-231).

Un agua libre y desbocada que no solo aparece en su esencia líquida sino también gaseosa, es decir que, para trabajar la perspectiva atmosférica se busca generar efectos de profundidad a través de la bruma, que difumina lo más alejado y se entremezcla con el follaje graduando las tonalidades del verde: la humedad ambiente distorsiona la luminosidad generando una sensación de profundidad . Al igual que en las pinturas chinas que inundan el mercado europeo muestran bosques envueltos en brumas los jardines paisajísticos anhelan una niebla que dibuje sus contornos cambiando sin cesar. La técnica atmosférica, aunque se empleara ya en los frescos pompeyanos, se toma de la pintura inglesa, donde tal práctica es recurrente⁷. Con estos recursos se conseguirá el tan ansiado efecto «pintoresco»; como apuntaba pues como explicaba William Kent (1685-1748) el arte de los jardines será la pintura del paisaje, es decir, buscan plantar cuadros.

Aunque tras la Guerra de los Siete Años (1763) los viajeros empiezan a cruzar la Mancha en ambos sentidos, y en el Hexágono se deja a un lado definitivamente el restrictivo jardín a la francesa sublimados por Le Notre en Vaux-le-Vicomte, las Tullerías o Versalles donde las perspectivas debían ser extremadamente claras y las líneas lo más puras posibles y se buscan efectos nuevos. El público de los jardines franceses se había saturado de ese artificio que únicamente buscaba someter a la naturaleza, harto de estanques que continuaban el Salón de los Espejos y de fuentes ritmadas al paso del rey sol. Había quedado atrás la época de la «Nueva Rom que ansiaba imitar las hazañas de ingeniería de los romanos. Así vemos a modo de ejemplo que la máquina de Marly, ese artilugio ideado para subir el agua del Sena a las fuentes del palacio y que en la época había causado furor⁸, se empieza a contemplar con espanto. Hasta en poesía encontramos

⁶ Andrea Palladio, en su obra *Los cuatro libros de la arquitectura* (en italiano, *I quattro libri dell'architettura*) de 1570 subrayaba esta idea.

⁷ Se había descubierto que el polvo y la humedad en el ambiente causaban la dispersión de la luminosidad; siendo la luz de longitud de onda corta (azul) más diseminada y la luz de longitud de onda larga (roja) menos esparcida. El nombre de perspectiva atmosférica le viene de Leonardo da Vinci.

⁸ Existe un poema de M. Cassan, publicado en el *Mercure galant* de 1699, que canta la llegada de la ninfa del Sena al palacio de Marly, y expone como esta es tranquilizada por Apolo y acogida por Luis XIV: «Ainsi se voit de loin la machine effroyable./ Ouvrage de nos jours, qui paraît incroyable.[...]/ Quoi ! dit-elle en voyant la machine étonnante./ Serai-je donc contrainte à poursuivre ma pente ./ Et me faire rouer parmi tous les ressorts/ Que je vois remuer par de si grands efforts!/ Non, non, dit-elle alors,

ejemplos de tal cambio cuando leemos lo que escribió Elizabeth-Francoise-Sophie de la Live, condesa de Houdetot, en 1778 en el castillo de Fourqueux:

SUR LA MACHINE DE MARLY

Cet appareil de fer et ces grands mouvements,
Ces efforts redoublés et ces gémisséments
Offrent partout aux sens la nature offensée;
Elle semble gémir d'avoir été forcée,
Et, cédant à regret aux entraves de l'art,
Aux caprices des rois se plaint d'avoir en part (Buffenoir, 1901: 63).

A partir de la década de 1770 Francia se lanza a la nueva moda con entusiasmo y llega incluso al gran público generando un amplio debate. El influjo de Rousseau (1712-1778) Schiller y Goethe acabaría de inclinar la balanza dando el triunfo a un paisaje sublime que debía invitar a la reflexión. A ambos lados del canal surge toda una literatura con grandes nombres como Chambers, Chabanon, Le Rouge, Girardin, Watelet, More, Monville etc. El nuevo universo paisajístico inunda poco a poco Alemania, Italia, Polonia y Rusia extendiéndose poco a poco esos microecosistemas regados por arroyos que acogían un palpitante lago en su interior.

En Francia marcarán tendencia el nada desértico Desierto de Retz (de Monville), Ermenonville (de Girardin) con su isla-tumba de Rousseau diseñada por Hubert Robert, el parque Monceau con su Naumaquia (un estanque ovalado rodeado por columnas corintias) (de Carmontelle), la Aldea de la Reina de Versalles y la Folie de Saint-James (de Bélanger). En todos estos espacios el agua se vuelve indispensable para una bella composición hasta el punto en que tanto las grandes extensiones agrícolas como los pequeños espacios ciudadanos no pueden entenderse sin tenerla como protagonista, invitando tanto a la melancolía como sobrecogiendo los ánimos. Acomodándose a todas las situaciones se vuelve el elemento más interesante del paisaje, y como esencia vital que recorre estos jardines contribuye a la tranquilidad y a la meditación de sus visitantes. Son color y sombra, fuente de destellos y de frescor, son canto y son silencio.

Referencias bibliográficas

- ADDISON, Joseph (18-20 de abril de 1710). En *The Tatler*, n° 161.
- ADDISON, Joseph (25 de junio de 1712). «On the Pleasures of the imagination» en *The Spectator*, n° 424.
- BROWNELL, Morris R. (1978). *A. Pope and the Arts in Georgian England*. Londres: Oxford University Press.
- BUFFENOIR, Hippolyte (1901). *La Comtesse d'Houdetot*. París: Calmann Lévy.
- CASSAN, Marly (1699). *La nymphe de Chanceaux, ou L'arrivée de la Seine au château de Marly*. París: A. Chrétien.
- MILTON, John (2007). *Paradise Lost*. Londres: Blackwell Publishing.
- POPE, Alexander (1731). *An epistle to the Right Honourable Richard Earl of Burlington. Occasion'd by his publishing Palladio's designs of the baths, arches, theatres, &c. of ancient Rome*. Londres: L. Gilliver.
- VERLEY, Patrick (1985). *La révolution industrielle*. París: MA éditions.
- VISSIERE, Isabelle y Jean-Louis (2001). *Lettres édifiantes et curieuses des jésuites de Chine (1702-1776)*. París: Desjonquères.

la nymphe de la Seine/ Se mêlera plutôt avec l'eau qui l'entraîne./ Et, par son changement, saura bien éviter/ Les outrages cruels qu'elle voit apprêter» (Cassan, 1699: 10-11).

Neige ardente ou les métamorphoses des éléments dans les littératures maghrébines d'expression française

Labra-Cenitagoya, Ana Isabel

Universidad de Alcalá, anai.labra@uah.es

Resumen

La literatura magrebí, en general, y argelina, en particular, mantienen una estrecha relación con la naturaleza y los elementos (tierra, agua, fuego, aire). Sería posible ver en esta tendencia la huella de una visión ancestral del mundo, de una aproximación a lo real que podríamos calificar de mística en un sentido amplio del término. Entre los diferentes elementos que componen cuanto existe, hay que señalar en el caso de estas literaturas la omnipresencia de los elementos fuego y agua declinados en todas sus variantes y combinados de las formas más sorprendentes. La presencia constante del sol en los paisajes magrebíes y la escasez, que de ella se deriva, del agua imprescindible para la vida condicionan desde hace siglos el imaginario artístico en estas latitudes. Los escritos y escritores no escapan a esta dinámica creadora. En efecto, en las producciones literarias magrebíes abundan las imágenes elaboradas a partir de estos dos elementos, oponiéndolos o fusionándolos para dar lugar a metamorfosis que ofrecen a sus lectores una visión diferente de la realidad, otra lectura del mundo y de los seres. Este artículo ofrece una aproximación a esta tendencia de la poética magrebí antes de pasar al análisis detallado de algunos ejemplos tomados de las novelas de los escritores argelinos Mohamed Dib y Assia Djebar.

Palabras clave : literaturas magrebíes de expresión francesa ; elementos naturales ; metamorfosis ; Dib ; Djebar.

Résumé

La littérature maghrébine, en général, et algérienne, en particulier, entretiennent un rapport étroit avec la nature et les éléments (terre, eau, feu, air). Il serait possible d'y déceler des traces d'une vision ancienne du monde, d'une approche du réel que nous pourrions qualifier de mystique dans le sens large du terme. Parmi les différents éléments qui composent l'existant, il faudrait souligner dans le cas de ces littératures l'omniprésence des éléments feu et eau déclinés dans toutes leurs variantes et combinés des façons les plus surprenantes. La présence constante du soleil dans les paysages maghrébins et la rareté conséquente de l'eau nécessaire à la vie conditionnent depuis des siècles l'imaginaire artistique de ces contrées. Les écrits et les écrivains n'échappent pas à cette dynamique créatrice. En effet, les productions littéraires maghrébines foisonnent d'images élaborées à partir de ces deux éléments, les opposant ou les fusionnant pour donner lieu à des métamorphoses qui offrent aux lecteurs une vision différente de la réalité, une lecture autre du monde et des êtres. Cet article offre un panorama de cette tendance de la poétique maghrébine avant de passer à l'analyse détaillée de quelques exemples extraits des romans des écrivains algériens Mohamed Dib et Assia Djebar.

Mots-clés : littératures maghrébines d'expression française ; éléments naturels ; métamorphose ; Dib ; Djebar.

Abstract

Maghrebian literature in general and Algeria in particular have a close relationship with nature and natural elements (earth, water, fire, air). A reading of this trend could make possible for readers to identify a mark of an ancient worldview and of a mystical way to approach the real, in a broad sense of the term. Among the different elements that shape the world, the pervasiveness of fire and water in its different variations and most unexpected combinations is particularly meaningful in Maghrebian literature. The constant presence of the sun in the Maghreb landscapes and its derived absence of nurturing water seem to have shaped the artistic imagination for centuries in these latitudes. Writings

and writers do not escape these creative dynamics. Indeed, images inspired in the two elements abound in Maghrebian literary productions, either opposing or merging fire and water to trigger a metamorphosis that offers readers a different view of reality, a new reading of the world and its peoples. This article focuses on this Maghrebian poetic trend before thoroughly analysing a selection of examples from novels by Algerian writers, Assia Djebar and Mohamed Dib.

Keywords : maghrebian francophone literatures ; natural elements ; metamorphose ; Dib ;Djebar.

Je me battrai avec du sable et de l'eau.
De l'eau fraîche, du sable chaud.
(Kateb Yacine, *Nedjma*, 1956 : 53-54)

Introduction

Dans la communication intitulée « Lumière sur lumière » que je présentais en 2013 au XXII Colloque de l'APFUE sur les fonctions de la métaphore lumineuse dans la narrative des écrivains algériens Mohamed Dib et Assia Djebar j'avais que :

Les motifs eau et lumière privilégiés par ces deux auteurs pendant la première période sont toujours présents dans les romans de cette deuxième période mais, nous allons le voir, Dib et Djebar vont finir par les fondre en un seul au moyen d'images rassemblant, par exemple, le ciel et la mer, l'homme et la femme, les animaux-les plantes-les choses et l'être humain. C'est ainsi que, dans les analogies dont se servent ces deux auteurs, le principe mystique de la fusion/dissolution dans l'Absolu, dernière étape d'une vision mystique du réel, semble s'imposer progressivement (sous presse).

Mais cette analyse se consacrant aux métaphores basées sur le sème lumière, j'ai dû alors passer sur la présence fondamentale et constante de l'élément aquatique dans ces deux auteurs et ses rapports avec d'autres éléments naturels comme la terre et l'air.

Pour comprendre l'utilisation que les auteurs maghrébins en général et ces deux auteurs en particulier font de la nature, il faut rappeler que l'espace est une composante définitoire des littératures postcoloniales Selon Jean-Marc Moura, dans son essai *Littératures francophones et théorie postcoloniale* :

[L]'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation: c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales et postcoloniales. L'œuvre qui choisit de gommer ses relations à cet espace vise en effet rien moins qu'une inscription dans la tradition européenne, en effaçant toute trace linguistique, thématique, formelle de son origine (1999 : 129).

Le rapport à l'espace serait ainsi l'une des déclinaisons de la thématique postcoloniale par excellence : l'identité personnelle et collective. Au point que l'écrivain algérien Mohamed Dib se demande « Suis-je mon paysage ? »

1. L'écriture maghrébine entre le désert et la mer

Les littératures maghrébines naissent dans le cadre méditerranéen, caractérisé par des paysages qui vont des zones côtières où la mer impose une végétation et un climat doux au cœur du désert chaud le plus grand au monde, le Sahara (dont le nom signifie *désert* en arabe), tout en passant par la chaîne montagneuse de l'Atlas avec des sommets enneigés qui dépassent les 4000 mètres. Le Maghreb se situe, sur les cartes mais aussi dans les imaginaires, entre le désert et la mer, tel que le présente l'historien amoureux de l'Algérie Emilio Sola, dans un intéressant essai éponyme. De l'eau à la neige pour finir dans le sable, toujours sous le soleil africain siégeant implacable dans un ciel d'un bleu méditerranéen.

Une évolution des éléments se dessine déjà dans cette simple approche du paysage maghrébin. Et c'est ce même trajet imaginaire que je m'appête à réaliser ici guidée par quelques auteurs maghrébins qui essaient de dessiner dans leurs ouvrages une vision du réel et de l'identité personnelle dans toute leur complexité.

Il y a quelques années, l'écrivain algérien Amin Zaoui affirmait dans un article publié par le journal *Liberté Algérie* :

La littérature maghrébine et arabe, écrite dans les trois langues : l'arabe, le tamazigh et le français, est entourée de milliers de kilomètres d'eau. Des montagnes de vagues ! De partout il y a que des mers et des océans. Mais cette eau ne parle pas aux écrivains. [...] Nos textes littéraires sont à sec. Ils sont en bois ou presque ! Sablés ! Nous écrivons comme sur le dos d'un chameau. Selon les rythmes des pas des chameaux, sont nés nos poèmes ! Nous traversons encore l'ère du sable. Beaucoup de sable dans les pages de nos livres. Nos poètes ont le regard braqué sur le Sud. La mer est un espace d'échange, d'ouverture et d'attente. Le désert lui aussi a son sens d'évasion et d'aventure. Combien de romanciers algériens, maghrébins ou arabes ont-ils les pieds dans l'eau de la mer ? Ont-ils des ailes aquatiques ? (2008).

Et d'insister encore : « Le rapport à la mer, exprimé dans nos quelques textes littéraires ou picturaux, demeurera marginal ou superficiel. Dès que l'image de la mer est présente dans la littérature maghrébine d'aujourd'hui, elle est directement liée au phénomène d'"el-harga". Une autre forme de suicide. La mer est vidée de sa beauté. » (Zaoui, 2008)

Il paraîtrait donc que le désert l'importe finalement sur la mer. Comme le dit si bien Mohamed Dib dans son essai-roman *Simorgh* : « Le désert qui se dresse à notre horizon géophysique se dresse à notre horizon mental » (2003a : 91).

Mais le jugement de Zaoui est peut-être un peu hâtif ou trop absolu car il est aisé de trouver dans les littératures du Maghreb d'autres auteurs donnant à l'eau, à la mer, une place privilégiée dans leurs écrits. Et toujours, chez eux, ce va-et-vient entre la mer et le désert, entre l'eau et le sable.

Selon Ana Monleón dans son article « L'interculturalité dans l'univers poétique de Tahar Bekri », l'eau, la lumière et la terre sont trois axes symboliques majeurs qui traversent toute l'œuvre du tunisien Tahar Bekri. La mer Méditerranée est, sans aucun doute, le centre qui structure cette architecture imaginaire où « le poème est une mer qui prend feu » (2007 : 185) et un attribut indissociable de l'identité de l'auteur. C'est ainsi par exemple que son recueil *La brûlante rumeur de la mer* se structure autour de ce thème de la mer.

Dans le cas de l'algérienne Malika Mokaddem, le mouvement est l'inverse. *N'zid*, son sixième roman, a été publié en 2001 aux Editions du Seuil. Il relate l'histoire d'une jeune femme, Nora Carson, qui se trouve en pleine mer Méditerranée sans mémoire, sans passé. Et c'est à travers des rencontres au milieu de cette étendue maritime quelle pourra constituer/reconstituer sa véritable identité. Après avoir centré toutes ses intrigues précédentes autour d'un désert d'énigmes, ce n'est qu'avec *N'zid* que Malika Mokaddem change de décor, situant la mer¹ au centre du roman.

Ce recours obsédant à ces deux espaces apparemment contradictoires, le désert et la mer, pour métaphoriser l'identité autant personnelle que collective est également de mise dans les romans des deux grands noms de la littérature algérienne, Mohamed Dib et Assia Djebar. Les exemples sont trop nombreux et nous n'avons pas ici la possibilité de les évoquer tous, mais nous pourrions par exemple évoquer l'utilisation du sable et de l'eau (avec sa variante la neige) pour se référer à la mémoire, la parole et l'écriture, ces outils dont se servent les écrivains postcoloniaux pour lutter contre l'oubli et l'acculturation dérivés de l'expérience coloniale:

Revient en nous le lent, l'obsédant bruit de l'eau, à vous de savoir s'il s'agit de l'antienne effrénée de la mer, peuples des rives méditerranéens, ou seulement de l'eau tassée, assourdie, des maigres rigoles, des puits à demi desséchés

¹ Cette transition est analysée par le professeur Zoubida Belaghoueg dans son article « Malika Mokaddem. Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie ». L'importance de cette dimension spatiale ainsi que l'identification des deux espaces (désert-mer) résultent évidentes dans ce roman de Mokaddem : « Elle naviguait sur une mer déchainée. Des lames croisées menaçaient de disloquer le bateau. De gros nuages crevaient le ciel. Les vents tournants de l'orage soufflaient, soulevant de monstrueuses tornades d'eau. Peu à peu, toute cette fureur liquide a commencé à devenir rouge, un rouge sang. La tempête s'est muée en vent de sable. La mer s'est coagulée en désert » (Mokaddem, 2001 : 65).

[...] des oueds égarés dans les franges désertiques, déplacement inéluctable non du passé au présent, plutôt du nord au sud [...] Mémoire de l'eau, plutôt mémoire des sables, silence... (Djebar, 1999 : 158).

2. Les valeurs de l'eau dans l'imaginaire maghrébin

L'eau est un symbole avec une nature ambivalente, en même temps positive et négative, profane et sacrée. Comme le rappelle Carine Bourget dans son essai *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine* reprenant les mots de Chebel dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, « l'eau est un élément à la symbolique double. [...] L'eau dans le Coran est source de vie, mais dans l'imaginaire populaire certains lacs et eaux stagnantes sont maléfiques » (1995 : 115). Dans leurs romans écrits pendant et sur la période coloniale en Algérie, Dib et Djebar vont jouer sur cette double nature bénéfique et destructrice de l'élément aquatique.

Ainsi le peuple aux armes est souvent représenté par Dib comme un torrent d'eau (parfois de sang, un autre élément liquide) ou comme un raz-de-marée : « Autour d'elle, on ne savait quoi grondait dans le cœur des montagnes et des vallées [...] l'on entendait sonner jusqu'au fond de l'horizon ce torrent de forces captives qui allait un jour inonder le pays » (2002 : 175-176).

Djebar, de par sa condition personnelle en tant que femme et bourgeoise, va vivre la guerre en exilée dès la frontière tunisienne comme une longue attente. Elle va donc privilégier l'image de l'eau étanche, d'un marécage d'eau pourri et immobile : « Cette puanteur après l'avoir maudite des jours entiers [...] il m'arrive quelquefois de la comparer à la présence de la guerre. Car la guerre pourrit en nous. » (1983 : 195).

Une image qui sera reprise par Dib quelques années plus tard pour caractériser l'Algérie post révolution, l'Algérie de la révolution trahie : « Nos villes, toutes nos villes, ne sont que marais, eaux mortes sur lesquelles les démons de la foi et la soumission veillent » (1978 : 90).

Une autre métaphore de l'eau partagée par ces deux auteurs est celle de l'Algérie de pré-guerre comme un bateau sur le point de partir :

Les contours du pays s'enfoncèrent à l'arrière-plan des brouillards d'été. Les champs voguaient, ayant rompu leurs amarres. Agrippé à sa quille d'argile, le village des Bni Boublen inférieur prenait le départ, cinglait en plein ciel (Dib, 2002 : 15).



Fig. 1 Île japonaise
Auteur : DeltaWorks (Kohji Asakawa)

Pixabay: CC0 Public Domain (Gratuit pour les usages commerciaux. Il n'est pas nécessaire d'en citer l'auteur)

La vieille ville, à force de voir cette campagne ressembler à quelque immense coque de navire noyée dans la cruauté de l'histoire, s'énergeuillit d'être seule à suivre les racines qui la relie aux générations passées; mais ainsi fixés au

milieu de la dérive, les gens de ces familles ne s'aperçoivent pas que peut-être épargnés du naufrage, ils ont dû se fermer sur eux-mêmes (Djebar, 1962: 205).

Mais l'image liquide privilégiée par ces deux auteurs est celle de la mer, qui prend selon les romans et les époques des fonctions et des formes différentes, aussi changeante que la réalité naturelle qui lui sert de base. Dans leurs romans sur l'époque coloniale et la guerre d'indépendance, le peuple sera identifié à la mer de par sa force écrasante et son aspect compact et infini. Une métaphore à caractère universel que nous pouvons retrouver aussi par exemple dans les écrits de la philosophe espagnole María Zambrano : « Así es la Patria, Mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin marcharse, sin perderse, el Pueblo » (1989 : 91).

Une autre signification de l'eau qui fait partie de l'imaginaire collectif est celle du temps qui passe ou qui s'arrête, celle de la Vie humaine. Cette correspondance exacte se produit au niveau superficiel de la durée biologique comprise comme un parcours avec un début et une fin : « nuestras vidas son los ríos... » Mais cela est vrai aussi à un niveau plus profond, celui des grandes questions auxquelles toutes les religions essaient de répondre. Dans notre culture judéo-chrétienne par exemple, le Christ dit de lui-même « je suis une source d'eau vive et qui boira de cette eau n'aura plus jamais soif ». Revenant dans un contexte culturel musulman, le maître soufi Ibn Arabi considère l'eau comme le symbole le plus exact de la vie car elle est présente dans toutes les réalités. Elle correspond ainsi à l'Ipséité de l'Absolu (Izutsu, 1997 : 171).

D'un autre côté, « [l]'eau, élément essentiel pour sustenter la vie matérielle [et cela est spécialement vrai dans les contrées désertiques où la foi musulmane a vu le jour], symbolise dans l'Islam [...] la foi et la vie spirituelle. » (Bourget, 2002 : 120). « La révélation divine est comparée à de l'eau à maintes reprises dans le Coran. Cette valeur intrinsèque et transcendante de l'eau est exemplifiée dans le rituel de purification qui doit précéder la prière. » (Bourget, 2002 : 120)

Voyons un exemple littéraire : l'écrivain d'origine marocaine Abdelkader Benali construit son premier roman *Noces à la mer* autour de cette valeur symbolique de l'eau comme élément purificateur mais aussi de vie et de fertilité. Le jeune Lamarat vit en Hollande mais il revient au Maroc pour assister au mariage de sa sœur Rébecca avec leur oncle Mosa. Mais, avant le mariage, Mosa disparaît. Il sera retrouvé par les deux frères dans les champs, endormi et ivre après plusieurs jours de débauche dans le prostibule de la région. Afin de le punir mais aussi de s'assurer une future fidélité, la mariée coupe le gros bout du sexe de Mosa sur le sable de la plage et puis entre avec lui dans l'eau pour célébrer leurs *noces à la mer*, un étrange rituel de purification :

“Et maintenant, cher homme et époux, je t’emmène dans l’eau, corps et âme, pour laver ton ivrognerie et le sang du sacrifice.” Ils étaient debout dans l’eau peu profonde. Rébecca se retourna et tira à elle Mosa, qui était en train de perdre, avec son sang, son honneur, sa force et tout ce qui fait d’un homme un homme,

aux noces à la mer, aux noces à la mer.

Ils ne sortirent de l’eau que lorsqu’elle estima que la nuit de noces était consommée (1996 : 244).

Malek Chebel explique dans son *Dictionnaire des symboles musulmans* que « [d]ans la terminologie sexuelle, l'eau est une métaphore du sperme, appelé *al-ma* [de l'eau en arabe] [...] L'eau [...] participe à un grand nombre de pratiques incantatoires [elle] est également de rigueur dans toutes les prophylaxies maternelles, notamment en ce qui concerne la protection du jeune nourrisson » (2002 : 149).

Dans le Coran, beaucoup d'éléments naturels sont des signes, des preuves de la miséricorde divine, mais surtout l'eau et la lumière. « Être à l'écoute de la terre et de la nature, c'est être à l'écoute de Dieu dont elle est signe tout comme les versets du Coran » (Chebel, 2002 : 157). Dans son roman *La Mère du printemps*, Chraïbi se sert de la technique rhétorique arabe appelée *iqtibas* qui consiste à reproduire de façon littérale ou approximative des phrases du Coran. Le narrateur Azwaw-Filani clôt le roman avec une réflexion où Dieu et la terre natale se superposent et se confondent dans leur nature éternelle face à la limitation de la vie humaine : « “Quand il ne subsistera plus rien, il subsistera la Face

Sublime de Dieu.” C’est ce qu’affirme le Coran, qui chante dans mon cœur. Les peuples passeront comme une caravane le long du temps. Et au bout du temps, il y aura toujours la terre, la lumière et l’eau de mon pays » (1982 : 214).

Mohamed Dib se sert aussi de *l’iqtibas* dans *Le Sommeil d’Ève* mais, dans son texte, il confond apparemment les termes lumière et eau. En réalité, cette confusion cherchée lui permet d’incorporer le paysage finlandais (où se situe l’histoire et où l’auteur a passé de longues périodes) à son identité culturelle méditerranéenne et musulmane.

Un pays qui va de lac en lac, ne s’accommode, semble-t-il, que de cette eau dormante [...] “N’as-tu pas regardé comme le Seigneur étend sa lumière ? S’il le voulait, elle resterait à demeure. Nous avons commis l’eau pour preuve.” Non, mais que suis-je en train de débiter là ? L’authentique, la vraie parole est : N’as-tu pas regardé comme ton Dieu étend l’ombre ? S’il le voulait, elle resterait à demeure. Nous avons commis le soleil pour preuve... (Dib, 2003b : 195).

Cette double nature de l’eau (à l’origine de la vie matérielle mais aussi pont qui relie la réalité et le sacré) la rend susceptible d’offrir à l’homme des réponses, même incompréhensibles, aux questions sur l’existence. Dans les mots de la méditerranéenne María Zambrano « [...] nada hay como el elemento acuoso para desatar esa atención, esa ansia de escuchar y esta esperanza informada de que de las aguas [...] llegue a surgir algo » (Zambrano, 1977 : 145-146). Et en écho, un méditerranéen de l’autre rive, Mohammed Dib, semble lui répondre :

Quelqu’un compte-t-il ses jours : cela ne nuit en rien à la révélation. Se le dire, s’entretenir dans le dialogue de l’âme avec l’eau, s’immerger dans sa fraîcheur. Opaque, le monde a choisi sa transparence pour se dévoiler à nous qui en restons l’ombre-l’ombre qu’il projette et qui le trouble [...] l’eau répond et revient à la charge avec des nouvelles réponses (1995 : 147).

3. L’écriture éphémère de la nature et la métamorphose des éléments

Le monde semble rester muet face au désarroi des êtres humains. Mais en réalité c’est le monde tout entier qui répond, bien que de façon énigmatique, à ces questions posées par les hommes. La seule réponse possible semble être l’écriture éphémère de la nature, les signes tracés dans les nuages, la neige ou le sable. Ces réponses offertes par les éléments naturels sont appelés *atlals* par la tradition arabe : « Ce sont les nuages avançant là-haut en rangs serrés qui entretiennent une inquiétude sans visage. Ils semblent eux aussi partir à la recherche d’un objet perdu, sans doute d’un être perdu. Ce ciel est une écriture qui en recouvre une autre. Cela pour le traducteur que je suis » (Dib, 1990: 61). « Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu’elle a écrit. Des atlals à n’en pas douter. Va fillette. Elle n’y est plus. Le sable est redevenu la page blanche, nette, qu’il a été et sera à jamais. Le vent, ce vent qui ne reprend haleine à aucun moment, l’a soufflé » (Dib, 1994: 159).



Fig.2 Traces sur le sable

Pexels : CC0 License (Gratuit pour les usages commerciaux. Il n’est pas nécessaire d’en citer l’auteur)

Dans cette réponse, les éléments naturels se mélangent, se métamorphosent le uns dans les autres rendant évidente l'unicité du réel, doctrine de base de tous les mysticismes : « Le soufisme et l'art musulman connaissent cette tabilité, ou tout s'unit et répond à tout : [...] car la doctrine de l'unité (*at-tawhid*) est le fondement même de l'Islam » (Arabi, 1989: 263). Dans les lignes qui suivent, je voudrais m'attarder sur quelques exemples extraits des romans de Mohamed Dib et d'Assia Djebar se référant à cette métamorphose des éléments naturels.

J'ai déjà signalé que les constellations métaphoriques de l'eau et du sable servent à Dib et à Djebar pour se référer à l'écriture et à la mémoire. Mais elles servent aussi à exprimer leurs contraires : le silence, l'oubli ou le vide. Ainsi Djebar, dans son roman *Les Nuits de Strasbourg*, décrit la ville de Strasbourg couverte par la neige comme « un vide... horizontal, un creux sonore impressionnant » (1997 : 395). Et dans *L'Amour la fantasia*, le silence d'une jeune femme sur son viol devient « du sable brûlant éparpillé sur tout parole » (1995 : 226). Mais le lecteur va retrouver des images où la neige se métamorphose dans d'autres éléments ajoutant des significations à cette valeur initiale :

La neige cendre : « Le silence retomba et, comme une cendre froide, ensevelit tout dans la pièce » (Dib, 1995 : 189).

La neige terre : « [...] tous deux nous finiront sous une neige noire qui nous couvrira avant de tout rendre à l'innocence blanche » (Dib, 1995 : 100).

Et surtout, la neige sable : « Certaines façons d'être de la lumière recouvrent parfois le désert d'une blancheur de neige » (Dib, 1994 : 156). « Notre sable à nous, c'est la neige. Ainsi, je connais la neige et le sable. Et quelque part ils sont frère et sœur. Pour l'instant, je suis au milieu de cette neige de sable toute chaude » (Dib, 1994 : 147). « Thelja, mon chéri, signifie Neige ! [...] Ô neige, soupire-t-il, femme ardente qui me brûle ! (Djebar, 1997 : 58-59).



Fig. 3 Désert blanc (Nouveau Mexique)

Auteur: Skeeze

Pixabay: CC0 Public Domain (Gratuit pour les usages commerciaux. Il n'est pas nécessaire d'en citer l'auteur)

Mais, sans aucun doute, la métamorphose la plus porteuse de sens d'un point de vue littéraire et identitaire est celle de l'eau en lumière, ces deux signes privilégiés par le Coran. Eau et lumière confondues au service de la recherche de la vérité profonde de l'homme. Analysons en détail deux exemples.

La première métamorphose part d'un élément écrit : la lettre 'ayn. Ce terme (mais ce n'est pas le seul cas, loin de là, dans la langue arabe, extrêmement riche en interprétations à ce niveau) est très polysémique. Chebel (2002 : 119) rappelle que, selon les contextes, ce mot peut se référer à l'organe de la vision (l'œil), à la dix-huitième lettre de l'alphabet arabe ou à une source d'eau. Ou à plusieurs de ces éléments à la fois. Bárcena signale que « [e]n arabe, la palabra *ayn* quiere decir ojo, fuente, origen, esencia, sí mismo. *Ayn* es el órgano de la visión interna directa e inmediata. También designa el disco solar (*ayn ash-shams*) » (2008).



Fig. 4 Œil solaire (L'œil d'Horus). Talisman

photo credit: Tatuagem Horus eye tattoo via photopin (license)

Dib et Djébar, écrivains de langue française mais de substrat culturel musulman, ont recours à plusieurs reprises et avec des modulations différentes à cette polysémie du terme *ayn*-œil. Tantôt l'œil sera eau : « [...] les yeux qu'elle ouvrait en grand : une eau et, au fond, le secret de l'eau » (Dib, 2003b : 186). « Un regard en crue. Et son eau noire pourtant claire, grave, comme si elle allait submerger l'espace autour » (Djébar, 2002 : 318). Tantôt l'eau deviendra œil : « Considérez ce ciel, puis considérez cette eau unie : vous n'en vibrerez pas moins. Calme dans son mutisme, le lac vous considère aussi, œil omniscient ouvert par-delà toute chose [...] Reconnaissez-la, elle vous reconnaîtra. Ma vie me paraît pleine de lumière, me paraît presque rachetée » (Dib, 1995 : 147). Tantôt le soleil sera un œil bienveillant ou terrible qui, du ciel, contrôle le monde : « Ce matin, un matin d'avril, déploie pourtant sur le monde le regard neuf d'un œil azuré tout de douceur humide, de fraîcheur, la voie semble ouverte, qui mène à l'été » (Dib, 2001 : 34).



Fig. 5 Halo solaire

Auteur : cbo1964 (Carsten Bornhöft)

Pixabay: CC0 Public Domain (Gratuit pour les usages commerciaux. Il n'est pas nécessaire d'en citer l'auteur)

Moi, qui suis-je ? Mais, le soleil au zénith dont nul ne soutient la vue ! Le Chasseur inconnu enclos dans l'enceinte de la parole ! L'œil qui assèche l'espace. Le sable du présent avant le sable du passé. Le futur passé et présent. La splendeur. [...] Et le silence se reforme, plus lourd d'avoir été secoué par cette voix pléthorique, météorique, métaphorique (Dib, 1998 : 165-166).

Quant à la deuxième métamorphose, il m'intéresse spécialement de la rappeler ici puisqu'elle implique les deux espaces géographiques que j'évoquais au début : le désert et la mer. Les images qui s'en découlent provoquent chez le lecteur une sensation de monde inversé car elles fusionnent le haut et le bas, ce qui est sur la terre et ce qui se trouve au ciel. Peu abondantes sont les images où le ciel et la terre se confondent : « Mais ce ciel, il hypnotisait Abed : une toison de bélier que c'était ; pesante de suint et de sable aux couleurs mêmes du désert au corps à corps avec son double » (Dib, 2001 : 34).



Fig. 6 Tempête de sable

photo credit: sand storm via photopin (license)

Par contre, les images où le ciel et la mer (ou d'autres grandes étendues d'eau comme les lacs) se superposent et se confondent sont très fréquentes : « Ciel, un ciel où nagent les oiseaux » (Dib, 1994 : 114). « Tellement au-dessus de la nuit, le ciel suspend son lac pâle. Je lève mes yeux pour recevoir sa fraîcheur et son pardon » (Dib, 1994 : 52). « Dans un tournant, la mer apparaît. [...] Avancer jusqu'au bord du gouffre, tentation de t'y plonger : s'y renverser pour flotter dans cette immensité, face à l'immensité renversée du ciel » (Djebar, 1987 : 28). « [...] ouvrir la fenêtre, m'imaginer que je pouvais me transformer en sirène nageant dans l'azur, quelques brasses, me voici devant sa fenêtre à lui » (Djebar, 2002 : 39).



Fig. 7 Mer et ciel

Auteur: MDARIFLIMAT (Limat MD Arif)

Pixabay : CC0 Public Domain (Gratuit pour les usages commerciaux. Il n'est pas nécessaire d'en citer l'auteur)

Conclusion

Evidemment, et je voudrais conclure sur cette ouverture, cette vision du réel où les éléments et les êtres se mélangent ou se métamorphosent les uns dans les autres grâce à la magie de l'image poétique n'est pas exclusive de ces deux auteurs². Le lecteur la retrouve dans les romans de beaucoup d'autres auteurs maghrébins partageant un substrat islamique et parfois mystique (c'est qui est vrai pour la plupart des écrivains du Maghreb d'une façon ou d'une autre). En effet, comme je l'ai déjà avancé, dans l'art musulman (et la littérature en fait partie) tout s'unit et se répond, tout *se tient*. Le fait que la doctrine de l'unité ou *at-tawhid* constitue la base même de l'Islam, dont l'importance fondatrice pour les auteurs maghrébins n'est plus à rappeler, y est sans doute pour beaucoup.

Références bibliographiques

- ARABI, A. (1989). « L'identité de l'espace esthétique dans l'art arabo-musulman ». Dans *Maghreb-Machrek. Espaces et sociétés du monde arabe*. Paris (n° 123, 260-264).
- BÁRCENA, Halil (2008). « Rumí, música y sufismo. El *samâ* de los derviches giróvagos ». Choza, Jacinto et De Garay, Jesús (éds.). Dans : *Danza de Oriente y danza de Occidente*, Sevilla: Thémata, 2007. Publié le jeudi 22 mai 2008 dans <<http://instituto-sufi.blogspot.com.es/2008/05/rum-y-la-msica-suf-mevlev>>[Consulté le 30 juin 2016].
- BELAGHOUEG, Zoubida (2010). « Malika Mokkedem. Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie » dans Daoud. Mohamed ; Bendjelid, Faouzia et Detrez, Christine (dir.). *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran : Éditions CRASC.
- BENALI, Abdelkader (1996). *Noces à la mer*. Paris : Albin Michel.
- BOURGET, Carine (2002). *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris : Karthala.
- CHEBEL, Malek (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris : Albin Michel.
- CHEBEL, Malek (2002). *Le Sujet en Islam*. Paris : Seuil.
- CHRAÏBI, Driss (1982). *La Mère du Printemps*. Paris : Seuil.
- DIB, Mohamed (1978). *La Danse du roi*. Paris : Editions du Seuil.
- DIB, Mohamed (1990). *Neiges de marbre*. Paris : Minos-La Différence.
- DIB, Mohamed (1994). *L'Infante maure*. Paris : Albin Michel.
- DIB, Mohamed (1995). *La Nuit sauvage*. Paris : Albin Michel.
- DIB, Mohamed (1998). *Si Diable veut*. Paris : Albin Michel.
- DIB, Mohamed (2001). *Comme un bruit d'abeilles*. Paris : Albin Michel.
- DIB, Mohamed (2002). *L'Incendie*. Paris : Editions du Seuil.
- DIB, Mohamed (2003a). *Simorgh*. Paris : Albin Michel.
- DIB, Mohamed (2003b). *Le Sommeil d'Ève*. Paris : Minos-La Différence.
- DJEBAR, Assia (1962). *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : René Julliard.
- DJEBAR, Assia (1983). *Les Alouettes naïves*. Paris. Julliard.
- DJEBAR, Assia (1987). *Ombre sultane*. Paris : J.C. Lattès.
- DJEBAR, Assia (1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1997). *Les Nuits de Strasbourg*. Arles : Actes Sud.
- DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2002). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

² Pour ne donner qu'un exemple, Carine Bourget signale que « les symboles religieux des Berbères (un poisson dans une étoile) représentent de façon métonymique l'eau et la lumière, éléments récurrents dans le Coran et dans la fiction de Chraïbi » (2002: 161).

- IZUTSU, Toshihiko (1997). *Sufismo y Taoísmo. Ibn 'Arabi* (vol. 1). Madrid : Siruela.
- LABRA CENITAGOYA, Ana Isabel (sous presse). « Lumière sur lumière. Fonctions de la métaphore lumineuse dans la production narrative de Mohamed Dib et Assia Djebar ». Dans *L'appréciation langagière de la Nature : le naturel, le texte et l'artifice. XXII Colloque de l'APFUE*. Jaen : Sous presse.
- MOKKEDEM, Malika (2001). *N'zid*. Paris : Éditions du Seuil.
- MONLEON, Ana (2007). « L'interculturalité dans l'univers poétique de Tahar Bekri » dans *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Universitat de València (2007, vol. XII, 179-193).
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- SOLA, Emilio (1993). *Argelia entre el desierto y el mar*. Madrid : Maphre.
- YACINE, Kateb (1956). *Nedjma*. Paris : Seuil.
- ZAMBRANO, María (1977). *Claros del bosque*. Barcelona : Seix Barral.
- ZAMBRANO, María (1989). *La tumba de Antígona*. Madrid : Mondadori.
- ZAOUI, Amin (2014). « L'Aïd, la mer et la littérature ». Publié le 31 juillet 2014 dans <http://www.liberte-algerie.com/culture/fragments-laid-la-mer-et-la-litterature-208734/pprint/> [Consulté le 30 juin 2016].

Fontaines narratives de Jean Giono

Leforestier, Claire

Cours Municipaux d'Adultes, Ville de Paris, leforestier.claire@neuf.fr

Resumen

El agua, en la obra de Jean Giono, aunque menos descrita que el aire y la luz, elementos también vitales de los cuales el narrador se empeña en restituir el fascinante poder de animación, presenta múltiples aspectos y cumple funciones esenciales. A través de una sencilla escena de niños, Giono revela, en « Juegos o la naumaquia », como del lecho del agua viva nace la ficción, y como del contacto con el agua nacen al mismo tiempo las criaturas y el creador. Fuente, riachuelo, lluvia, río, mar... todas las aguas, cada una con su personalidad, están en relación con otros seres o metamorfosis, y su presencia provoca un flujo de eventos, da lugar a una corriente, o deriva, como la narración misma. Más allá de su propiedad genética, el agua « gionesca » se distingue por su naturaleza intermitente, y por tres cualidades frecuentemente asociadas ; ruidosa, brillante y fragante, la materia acuática aparece como una sustancia vibrante, cualidad esencial de la vida, que se relaciona con la personalidad sensible del artista.

Palabras clave : agua ; Giono ; creación ; acuático ; narración.

Résumé

L'eau, dans l'œuvre de Jean Giono, quoique moins « décrite » que l'air et la lumière, autres éléments vitaux majeurs dont le conteur s'emploie à restituer le fascinant pouvoir d'animation, revêt de multiples aspects et assure des fonctions cruciales. Avec une simple scène d'enfants, Giono révèle, dans « Jeux ou la naumachie », que le lit d'eau vive fait celui de la fiction. Du contact avec l'eau naissent en même temps les créatures et le créateur. Fontaine, ruisseau, pluie, fleuve, mer... les diverses eaux, dotées d'une personnalité, sont corrélées à d'autres êtres ou à des métamorphoses. Leur présence amorce un cours d'événements, donne lieu à l'écoulement ou à la dérive : la narration même. Outre sa propriété génétique, l'eau gionienne se singularise par sa nature intermittente, ainsi que par trois qualités couramment associées ; bruyante, chatoyante et odorante, la matière aquatique apparaît comme une substance vibrante. Cette qualité primordiale de l'être apparente l'élément à la personnalité sensible de l'artiste.

Mots-clés : eau ; Giono ; création ; aquatique ; narration.

Abstract

In Jean Giono's works, water assumes multiple aspects and fulfils crucial functions, although it is less described than air and light, the other major vital elements of which the narrator applies himself to rendering the fascinating ability to enliven things. Through a simple children scene, in « Jeux ou la naumachie », Giono reveals that the banks of flowing waters make the bed of fiction as well. From the contact with water spring at the same time the creatures and the creator. Fountain, stream, rain, river, sea... the various forms of water, endowed with personalities, correlate with other beings or metamorphoses. Their presence initiates a course of events, gives rise to flow or drift: the narration itself. Besides its genetic property, the gionien water distinguishes itself by its intermittent nature, as well as by three qualities generally associated; loud, sparkling and fragrant, aquatic matter reveals itself as a vibrating substance. This essential quality of being relates the element to the artist's sensitive personality.

Keywords : water ; Giono ; creation ; aquatic ; narration.

Introduction

Le chercheur d'eau, en parcourant l'œuvre de Jean Giono, ne manquera pas d'en trouver sous toutes ses formes et dans tous ses états. Son biographe Pierre Citron cite le premier écrit connu de l'adolescent, un sonnet de 1911 qui évoque une « vasque de pierre aux cristallines eaux » et se clôt sur une chute d'eau inspirante : « Je bois la rêverie ainsi que la fraîcheur, / Dans les vagues d'iris des blanches cascates » (1990 : 57)¹. Si la voix proprement gionienne n'est pas encore identifiable dans des vers qui font plutôt penser à Jean Moréas², dès les débuts, l'eau est à la fois sujet d'écriture et matière à images. Elle le restera : Giono écrira sur le fleuve un roman, *Le Chant du monde*, un film, *L'Eau vive*, il improvisera sur la mer un récit fantastique : *Fragment d'un paradis* ; et les images aquatiques³ seront parties intégrantes de sa prose. Les observations que je présenterai valent surtout pour les titres précités, les textes de *Colline*, *Jean le Bleu*, *Que ma joie demeure*, *Noé*, certaines chroniques et nouvelles. Je me propose de mettre en évidence quelques aspects originaux de la présence de l'eau⁴ dans l'écriture de Giono. Deux ouvrages thématiques existent : la thèse d'Ibtissem Bouslama *La poésie de l'eau dans l'œuvre de Giono* (1984) et l'étude de Michèle Belghmi *Giono et la mer* (1987). Bien que rapprocher René Char et Jean Giono n'aille pas de soi, j'ai emprunté au poète de la Sorgue sa belle formule « fontaine narrative » pour intituler ma communication, tant l'image convient à la loquacité intarissable du romancier, et aussi parce qu'elle associe l'eau à la genèse du récit, sujet dont je parlerai d'abord, avant de considérer les eaux diverses puis la matière aquatique.

1. L'eau génétique

La propriété génétique de l'eau, universellement reconnue, se manifeste sous bien des aspects. L'eau est une matrice naturelle de formes et de vie : elle érode, irrigue, c'est un bouillon germinatif. Giono représente ces actions. Mais le temps manquant pour traiter l'ensemble des aspects génésiques, je parlerai seulement du plus personnel d'entre eux, du plus « gionien », que l'on pourrait appeler « poïétique », qui réside en cela : le contact avec une eau vive éveille l'imaginaire et amorce le récit. L'écrivain le révèle d'abord dans « Jeux ou la naumachie », récit publié en 1922⁵. C'est une simple scène d'enfants au bord de la rivière. Le narrateur se remémore un phénomène subit de projection : « [...] en moi se dresse une image qui soudain m'illumine : la grande mer ! » (1999 : 64). Sous l'effet de cette image-écran, il façonne et met à flot un bateau de roseau, puis toute une flottille :

Si le bois empenné est le bateau, je serai, moi, le dieu qui préside [...]. Dans le coin d'ombre où je suis assis, les berges sont rectilignes comme les quais d'un port civilisé. L'étoffe verte et bleue moirée de l'eau se déroule et, dansant dans le creux des vagues minuscules, au large, une sargasse de feuilles mortes s'étale. [...] Au milieu du désert nu de l'eau, la chevelure du fond monte en ondulant étaler au soleil ses tentacules dangereux (1999 : 64-65).

Déjà, une herbe émergeant verticalement figure une partie d'un monstre des profondeurs ; en 1944, dans *Fragments d'un paradis*, celui qui est devenu le traducteur de *Moby Dick* jouera encore à faire émerger les « lanières » d'un calamar géant, comme si la scène aquatique première, celle qui initie l'enfant à la jubilation créatrice, contenait en germe les motifs à venir. La puissance que le jeu procure au sujet lui reste en mémoire : « [...] je vois glisser sur l'eau calme du port, à la rencontre de leur destin, mes bateaux que le vent caresse. Tout le réel a disparu et je suis le dieu qui regarde »⁶ (1999 : 65). Du contact aquatique sont nés des créatures et un créateur. L'écoulement de l'eau suscite un devenir aléatoire, que

¹ Sonnet daté du 5 juillet 1911. Le biographe indique comme première publication sûre un autre sonnet, publié en mai 1913, évoquant un ruisseau. Il se réfère à H. Fluchère qui a fait connaître les poèmes dans le *Bulletin* n°19.

² Par exemple, à ses *Stances* (1899).

³ Tant visuelles que métaphoriques.

⁴ C'est une omniprésence, non une prédominance. Les « gionistes » ont montré l'importance extraordinaire de l'air.

⁵ Giono en livra deux versions ultérieures.

⁶ C'est la fin du quatrième alinéa, intitulé « Poseidaon ».

l'enfant suit avec passion et qu'il convertit en récit. La « naumachie » n'est pas ici un combat naval entre flottes adverses mais le périple aventureux de chaque bateau au fil de l'eau. Ce souvenir est la première exposition chez Giono du singulier procès d'émergence des images, qui est pour lui la création même, et qui s'opère lorsque la perception superpose deux plans, chacun supportant une image, l'une étant le spectacle que l'écrivain au travail a devant lui. Dès lors qu'une autre image lui apparaît, elle constitue un autre plan, celui des projections. Alors la fiction est enclenchée, des figures émergent et circulent. Or cet écran est aquatique. Giono le montre dans *Noé*, avec la frappante apparition du hussard, surgie alors que le narrateur voit la Méditerranée : « la mer toute nue montait si haut sur l'horizon qu'elle avait l'air d'être ainsi tenue lisse et verticale par une sorte de monstrueux mouvement giratoire [...] C'est là que je rencontrai pour la première fois ce personnage qui était comme un épi d'or sur un cheval noir. Il semblait être le fantôme des choses. » (1967 : 279). Ce grand pan de mer bleue⁷ apparaît au narrateur-promeneur alors qu'il contourne une vaste propriété nommée « Domaine Flotte », c'est dire combien la création romanesque est surdéterminée par l'eau... Dans le même ouvrage, Giono, pour traduire l'état de l'artiste au travail, recourt à l'élément, une eau interstitielle qui baigne le créateur absorbé :

Vous êtes assis à votre table du fond des eaux. Vous voyez toujours les quatre murs de votre chambre mais, entre les murs que vous regardez et vous, il y a de l'eau qui passe, s'installe, avec sa forme et sa couleur ; vous regardez par la fenêtre le paysage de votre village : les champs, les bosquets, les fermes autour, tout est englouti par de l'eau qui installe sur le visage familier des choses ses remous et ses mouvements (1961 : 22-23).

L'eau suscite la pulsion narrative et alimente le bain poétique, le monde intérieur de l'artiste à l'œuvre.

La mention d'une eau donne souvent lieu à une dérive discursive ou au réamorçage du cours des événements, elle (re)lance le récit⁸. En cela aussi, elle est génétique. Dans *Le Hussard sur le toit*, c'est parce que Angelo entrant dans Manosque va à la fontaine qu'il est attrapé par une populace affolée par l'épidémie de choléra et persuadée de tenir un empoisonneur d'eau : « Il avait à peine plongé les mains dans l'eau du bassin qu'il se sentit brutalement saisi aux épaules, tiré en arrière, pendant que des bras forts le ceinturaient sans ménagement » (1989 : 254). Sauvé par un gendarme, au lieu de quitter la ville, Angelo, à nouveau pourchassé, gagne les toits. La fameuse séquence qui donne son nom au livre a pour origine le contact du héros avec l'eau de la fontaine. De même, dans *Jean le Bleu* et *Le Chant du monde*, la fontaine n'a rien d'une pièce décorative⁹ ; sa mention infléchit le cours du récit : lorsqu'un personnage y arrive, il est troublé par la sensation de renouer avec ce qui lui est essentiel. Dans *Le Chant du Monde* Antonio éprouve la double présence du fleuve et de Clara ; dans *Jean le Bleu*, l'anarchiste retrouve son exaltation pour la liberté (chapitre III) et dans une autre histoire enchâssée, les paroles du pêcheur-horloger Maillefer – un de ces travailleurs de l'eau dont Giono a le secret- relance une action qui était au point mort (chapitre VII).

L'eau est encore, elle-même, créatrice. Dans le récit autobiographique *Jean le Bleu*, le narrateur évoque la maison insalubre où il a grandi : « L'humidité montait dans les murs jusqu'au grenier » (1972 : 38). Sur l'un des murs le suintement dessine une figure. Cette paréidolie n'est pas une impression fugitive, elle devient « la dame du mur », fascine l'enfant qui se sent regardé en retour, éprouvant « l'émotion de son regard ». Un jour l'émotion culmine et c'est encore par l'eau : « Je regardais la dame. Il avait plu toute la nuit une sorte de pluie folle couchée par le vent montagnier et le mur du nord était humide. Une petite goutte d'eau perlait dans les deux yeux verts » (1972 : 39). Le commerce de l'enfant avec la dame lui apprend que de l'eau naît la forme, le visage, qui n'est pas un simple contour plastique mais déjà un être ému et émouvant. A plusieurs reprises, parlant de lui en proie à l'émotion, Giono assimile son être intérieur à une eau. Ainsi, lorsqu'il se sent regardé par la « dame du mur » : « la pierre jetée dans cette flaque d'eau calme que j'étais c'était elle qui la jetait en me regardant » (1972 : 38). Il s'éprouve comme le site d'une vibration qui se propage. Cette sensation semble même le fin mot de son être, car Giono voit dans sa sensibilité exacerbée son principal trait de caractère. Il décrit : « cette sensualité qui faisait de moi une goutte d'eau traversée de soleil, traversée des formes et des couleurs du monde, portant, en vérité, comme la goutte d'eau, la forme, la couleur, le son, le sens marqué dans ma chair » (1972 : 96).

⁷ Philippe Bonnefis, déjà, a calqué l'expression proustienne en intitulant son essai sur la couleur bleue (et la cyanose) *Giono : Le petit pan de mer bleue*.

⁸ Il arrive qu'à l'inverse la rencontre d'une eau donne lieu à une pause contemplative : le promeneur fait halte et se ressource littéralement en goûtant le compagnonnage de l'eau. On trouve de telles pauses (au bord d'un bassin, d'une fontaine) dans *Noé* ainsi que dans « Monologue » (*Faust au village*).

⁹ Cela n'empêche pas l'écrivain, par ailleurs, d'évoquer la beauté de certaines fontaines, par exemple dans *Colline* ou dans « Monologue » (1978 : 23).

2. Les eaux, des êtres vivants différenciés

Giono différencie les eaux, les traite en êtres vivants dotés d'un tempérament, dont je présenterai quelques exemples, mais les détermine assez rarement par un hydronyme¹⁰. Dans sa notice relative au *Chant du monde*, Pierre Citron explique comment des réminiscences mêlées l'inspirent: « Ce fleuve innommé qui est l'axe du roman procède sans doute de la Durance, mais c'est une Durance grossie jusqu'à être une sorte de petit Rhône et sur laquelle jouent des souvenirs de Verdun, du Giffre qui coule près de Taninges, de l'Orbe, d'autres torrents sans doute et des évocations imaginaires des fleuves nordiques » (Citron *in* Giono, 1972 : 1271). Au même titre que les autres personnages, une eau sera plus ou moins saillante. Ici, notable, comme l'eau du Vaccarès, au delta du Rhône, sujet d'un grand portrait baroque mêlant règnes et éléments au point que son auteur commente les enchevêtrements: « Ce n'est plus H²O, c'est Méduse » (1983:327). Ailleurs, insignifiante, comme dans ce croquis de *L'Iris de Suze*: « Des peupliers scintillants accompagnaient le serpentement d'un ruisseau sans histoire dans des prairies d'un vert acide » (1983: 518). Une des pluies de *Que ma joie demeure* se distingue par son irrégularité et son imprévisibilité: « C'était une pluie mince, pendue dans le ciel comme un serpent qui danse sur sa queue. Elle touchait trois plantes ici, trois plantes là, là un arbre, là le coin d'un champ. [...] » (1972 : 483). A l'opposé, la pluie diluvienne de *Fragments d'un paradis* est continue, pesante et monotone. Le fontainier dont l'écrivain recueille les paroles dans « L'eau vive » se souvient des facéties d'une fontaine rebelle :

Jamais plus de caprices que cette fontaine d'Observantines. Une chèvre, cette eau. J'allais, le matin, le long des rigoles ; [...] Vides, sèches. Je tournais le coin du cyprès : ma fontaine était là, ruisselante d'eau [...]. Eh bien, vous le croirez si vous voulez : [...] elle était venue débaucher en plein coteau un vieux gaillard de ru souterrain. Ils se mariaient là dans l'ombre. Et c'est bête, les ruisseaux de dessous terre ; il lui donnait toute son eau et elle s'en allait là-bas, près du cyprès, la gaspiller dans le soleil et dans le vent (1999 : 37-38).

Au début du film *L'Eau vive*, Giono parle en voix *off* de la Durance et du futur barrage de Serre-Ponçon: « Il n'est plus question de la laisser faire à sa tête. Ce caractère qui s'est exprimé librement pendant des milliers d'années, on veut le briser » (Villiers, 1958). L'écrivain avait déjà exposé sa conception dans le texte « Le chant du monde », qui clôt le recueil *Solitude de la pitié*, paru en 1932 : « Un fleuve est un personnage, avec ses rages et ses amours, sa force, son dieu hasard, ses maladies, sa faim d'aventures. Les rivières, les sources sont des personnages : elles aiment, elles trompent, elles mentent, elles trahissent, elles sont belles, elles s'habillent de joncs et de mousses » (1993 : 148-149). Ayant énuméré d'autres éléments naturels, il ajoute : « C'est une société d'êtres vivants » (1993 : 149).

La nature en effet forme un tout, composé mais symbiotique, au sein duquel tout communique. Chaque eau a sa flore et sa faune¹¹, parfois particularisées à l'extrême. Dans *Que ma joie demeure*, l'écosystème de l'étang a son dialecte: « les loutres ne parlaient même pas ruisseau ou torrent, [...] elles parlaient étang Grémone » (1972 : 501). L'abondance de métaphores aquatiques, d'analogies réversibles, atteste les correspondances liant les êtres: tantôt un feuillage miroite comme une eau, tantôt une eau tamise la lumière comme un feuillage. La synergie de l'écosystème se manifeste dans la germination printanière (la dernière partie du *Chant du monde*) ou *a contrario* par le déchaînement des forces naturelles, qui suppose un dérèglement violent (l'orage final de *Que ma joie demeure*, la chute du glacier de *Batailles dans la montagne*). Dans *Fragments d'un paradis* le jeu du calamar géant avec les oiseaux de mer qui le picorent et le nettoient est d'abord décrit comme un système symbiotique ; il dégénère en énigme effrayante avec l'engluement des volatiles dans un liquide que le calamar sécrète abondamment.

Certaines eaux communiquent entre elles, l'une devient l'autre, la forme d'eau peut donc varier par échange. Giono décrit ainsi l'action d'une trombe orageuse comme le rapt d'une eau par une autre : « La nuée plongea sa tête dans le torrent et se mit à barboter et à boire comme une bête. Le lit de l'Ouvèze en resta à sec sur plus de vingt mètres, blanc comme un

¹⁰ Giono baptise quelquefois ses eaux fictives (« Le Gaudissant » dans *Regain*) mais l'écrivain les nomme plus souvent dans ses chroniques et nouvelles (la fontaine des Observantins, le Vaccarès, le Rhône...); il lui arrive encore de désigner par un nom de propriétaire : « le bassin de Bouscarle » (« Monologue », *Faust au village*). Remarquons un fait unique dans les annales du récit maritime : si la destination du bateau est bien évoquée dans *Fragment d'un paradis*, on cherchera en vain le port de départ.

¹¹ Les différentes eaux trouvent à cet égard quelques traits typiques : les loutres et les carpes habitent l'étang, le congre, le fleuve, la mousse s'attache aux bassins et aux canons des fontaines, quant à la mer gionienne, elle abrite en particulier les monstres géants : raie et calamar des abysses.

os pendant que tout gargouillait dans le nuage » (1972 : 771-772). La trombe et la rivière sont ici à la fois des personnages différenciés et des formes de l'eau, vases communicants où passe la matière aquatique. De fait, en plus d'appartenir figure après figure à une « société d'êtres vivants », aux réseaux naturels, l'eau existe en tant que matière.

3. Propriétés de l'eau gionienne

Trois propriétés communes à toutes les eaux sont repérables, ce qui autorise à parler d'une matière aquatique : elle est bruyante, irisée, odorante.

L'eau se signale d'abord par son bruit. « C'était un murmure de roseaux et de claquements sur les pierres » lit-on à l'approche de l'étang Grémone (1972 : 483). Giono fait grand usage de la famille du mot « tambour », qui en devient emblématique, pour signifier la percussion fondamentale¹², y compris celle de la mer. De singulières onomatopées marquent une présence aquatique vivante et puissante. Lorsque Bobbi, le héros de *Que ma joie demeure*, voit en rêve « le cœur de la rivière », il entend la pulsation du cœur battant : « plouf, plouf, plouf » (1972 : 619).

Après sa sonorité, l'eau se caractérise par sa teinte, rarement uniforme ; le moindre développement d'un narrateur s'attardant aux bords de l'eau le conduit à moduler les couleurs. Cette moire « accapare l'œil ». Bouslama, dans son étude des couleurs aquatiques, parle de la « force captante des eaux et leur capacité de mélange » (1984 : 59). La faune aquatique partage avec son élément la faculté de faire naître des coloris mobiles. Le chatolement traduit le fin mouvement de l'être aquatique, une action en cours ou la vitalité latente. Il en résulte un aspect imprédictible qui fascine. Le phénomène est porté à son comble dans les visions marines de *Fragment d'un paradis*, qui vont jusqu'à offrir des couleurs « inconnues ». Le récit est en quasi-totalité composé des prémisses de l'émergence de monstres abyssaux. Au passage de la raie géante dans les eaux de surface « le bouillonnement de couleurs et d'éclairs illuminait si violemment la profondeur de la mer qu'il était possible de voir à des profondeurs considérables le balancement de longues algues [...] on vit par l'avant la mer toujours extraordinairement lisse se colorer, sur une très vaste étendue, de reflets de soie » (2002 : 29). Le romancier évoque des « ondes de couleurs » (2002 : 31) qui parcourent l'être inconnu, « une infinité de modulations transitoires » (*Ibid.*). Ainsi, il ne s'agit pas des couleurs de la bête, ni de celles de l'eau. Leur matière : l'eau et la chair des êtres de l'eau, est un espace traversé par les vibrations lumineuses. Même lorsque l'écrivain décrit la réflexion de l'eau, il laisse deviner une autre dimension de cette riche matière, qui absorbe et recèle davantage que son vis-à-vis. Quand la nuit tombe sur le delta du Rhône, le poète constate : « Les étoiles envahissent le delta. Il y a plus de constellations dans le Vaccarès que dans le ciel » (1983 : 330).

Vibrante de sons, parcourue de couleurs, l'eau est encore odorante. Lorsqu'elle n'est pas seulement une « odeur d'eau », la senteur est tantôt obscure et limoneuse, tantôt florale mais putride, en tout cas complexe, ce qui exclut la plupart du temps d'attacher à l'eau gionienne l'habituelle qualité de pureté. Dans plusieurs ouvrages, l'odeur de l'eau constitue une énigme ; l'investigation occupe longuement le narrateur, tel le narrateur proustien à la recherche de la source savoureuse. A l'issue de mille détours, le lecteur de *Noé*, celui de *Fragment d'un paradis*, apprendront enfin que la mystérieuse odeur, florale mais écœurante, est une odeur cadavérique¹³. Dans le récit maritime il faut attendre quarante pages pour que la première impression olfactive soit élucidée (2002 : 27 et 66). L'odeur diffusée par la créature marine est une odeur de chair en putréfaction. C'est une réminiscence de l'expérience des charniers de la grande guerre. Dans *Noé*, l'épisode horrifique de la nuit passée au domaine de la Thébaïde commence par la rencontre de l'eau ; le mystère de la « vilaine odeur », l'odeur « infernale » (1961 : 193) qui emplit la chambre qu'on lui donne, s'explique d'une manière atroce : une tache humide du matelas résultant de la liquéfaction partielle d'une morte, trop longtemps veillée dans le lit. Voilà donc le revers légal de la liquidité. Bien sûr, l'eau est à distinguer d'autres liquides. Mais l'épisode de la nuit à la Thébaïde est entièrement placé sous le signe de l'eau. Dans son souvenir le narrateur associe l'odeur au milieu aquatique. L'insistance sur le concert des batraciens et sur les bassins est éloquente : « la couleur de bronze de ces eaux plates, les mousses dont elles étaient chargées, la mélancolie dodelinante du chant des bêtes aquatiques : tout concourait à donner l'idée d'engloutissement. » (1961 : 187-188).

¹² L'eau émet parfois une vibration. Cette vibration semble la part acoustique de l'ondoiement, dont la part visible sera le chatolement. I. Bouslama voit l'ondulation comme un « mouvement primordial » (1984 : 13).

¹³ Le narrateur de *Noé* suggère que l'« odeur si belle » qui passionnera Angelo dans le roman éponyme (laquelle n'est pas une odeur d'eau, mais le parfum de Pauline) serait la conversion de l'odeur de putréfaction qui le fit fuir la Thébaïde cette nuit-là.

Il faut remarquer une dernière propriété de l'eau gionienne : l'intermittence. Continue *et* discontinue, l'eau possède virtuellement les deux facultés, qui s'expriment alternativement. Une eau peut disparaître sans cesser d'être. Dans le texte intitulé « Le temps », Giono reprend la traditionnelle comparaison en glissant au passage : « par la vitesse avec laquelle il passe, [le temps] donne [...] l'impression qu'il se perd, comme on dit d'une eau qu'elle se perd quand elle est bue par la terre (or c'est en fait la seule façon qu'elle a de ne pas se perdre) » (2006 : 70). Quand l'eau n'est plus, elle est encore. La plupart des commentateurs de *Colline* décrivent le fonctionnement en vases communicants de la fontaine et de Janet : la logorrhée du vieil homme se déclenche en effet quand tarit la fontaine des Bastides Blanches. Il faut dire que Giono conditionne cette lecture par tous les moyens, en premier lieu par les métaphores aquatiques. Alan J. Clayton, dans son essai « Pour une poétique de la parole chez Giono », considérant l'étroite homologie entre l'eau et la parole, relève : « la disparition de l'une appelle tout de suite le surgissement de l'autre » et constate : « l'eau souterraine dont aucun savoir humain n'arrivait à expliquer la disparition soudaine – car Lure est « la mère des eaux [...] se remet à couler sitôt que Janet se tait une fois pour toutes » (1978 : 42-43). Il faut pourtant préciser que dans la montagne de Lure, l'eau n'a pas cessé de couler.

Elle ne coule plus aux Bastides Blanches mais dans les ruines d'une autre fontaine. Gagou le simple, celui qui ne parle pas, mais bave, sait la trouver dans un village abandonné. Giono joue à brouiller les pistes de l'eau Cette quatrième propriété de la matière aquatique gionienne l'éloigne de la conception généralisante que s'en fait Bachelard lorsqu'il conduit son parallèle entre eau et parole : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué [...] qui donne une matière uniforme à des rythmes différents » (1996 : 209). Chez Giono, l'eau n'a rien d'uniforme. Sa faculté de disparition et de résurgence la définit au contraire et marque aussi bien les formes « eau de fontaine », « eau de source », « pluie », « rivière ». Elle peut tarir, couler goutte à goutte ou à torrent. Son débit varie d'un extrême à l'autre. Ceci est en premier lieu à mettre sur le compte d'une inspiration de la nature vécue. Sylvie Giono a parlé des habitudes de son père qui faisait presque tous les jours « [...] la promenade du canal d'arrosage qui passe juste au-dessus de la maison. C'est à flanc de colline [...] il y a une très belle vue sur la plaine de la Durance » (1995 : 19). Pour effacer la vieille étiquette « régionaliste », les critiques insistent toujours sur la dimension imaginaire de l'œuvre, son universalité, et sur la faculté de fabulation toute personnelle de Giono. En l'occurrence, son imagination aquatique est en rapport étroit avec l'expérience de la réalité géographique méridionale. La fréquentation de la nature provençale et alpestre, de ses habitants, qui pâtissent de la sécheresse, des crues, des violentes pluies automnales, la tradition orale, la présence des ouvrages d'irrigation, n'ont pas moins imprégné le Manosquin que le natif d'Aubagne Marcel Pagnol écrivant *Manon des sources*¹⁴, que André de Richaud rédigeant *La Fontaine des lunatiques* ou encore, évidemment, que Henri Bosco. Interrogé, en 1940, sur sa rencontre la plus émouvante, Giono évoque une promenade au cours de laquelle il est tombé sur « deux maisons séparées par un ruisseau, ou, plus exactement, la trace sèche d'un ruisseau. Il n'y coule que des abeilles sauvages et des lézards. Cependant, on entendait plus haut un bruit d'eau. Très léger [...] » L'écrivain ajoute : « J'en eus soif tout de suite. » (1982 : 9). S'ensuit l'histoire de la haine unissant deux habitants solitaires des maisons, l'un tenant la source au fusil pour empêcher l'autre d'y puiser. L'eau, trésor caché, est un topos méridional, voire méditerranéen, qui n'a rien d'exclusivement littéraire pour Giono : c'est une réalité sensible. L'extraordinaire vision du paysage de la chronique « Monologue » témoigne autant de son esprit d'observation que de sa capacité à extrapoler :

[...] Elle ne coule presque pas à la surface de la terre. L'herbe la garde dans son feutre et se la distille de tige à tige, de feuille à feuille, jusqu'aux racines qui la guident encore dans la terre pendant sept à huit centimètres, puis, à Dieu vat ! Elle s'enfonce toute seule mais sur des traces qui datent de qui sait combien de mille ans [...] il y a un hêtre formidable [...]. Le hêtre est si formidable parce qu'il peut boire à sa soif. [...]. Ses racines doivent descendre là-bas dedans aussi, en serpentant le long d'un pilier ou le long d'un mur, ou en plongeant carrément comme des câbles, depuis le plafond jusqu'à l'eau (1978 : 21-22).

Ayant imaginé le vaste réservoir naturel qui expliquerait la vitalité végétale d'un pays dont la terre est si sèche, il développe encore : « [...] on peut presque se représenter les couloirs et les grandes salles dont je parle rien qu'en regardant ici dessus l'emplacement des massifs les plus touffus et les parcours des haies les plus noires. A ces endroits-là, on pourrait jouer sur le pays comme sur un tambour, le moindre coup retentirait dans des catacombes [...] » (1978 : 22-23). L'eau

¹⁴ Film écrit et réalisé en 1952, avant d'être augmenté du tome *Jean de Florette* pour le dyptique romanesque que Pagnol intitulera *L'Eau des collines*.

cachée est visible à qui sait lire son paysage. Giono représente les intermittences de l'eau, donne la parole à ceux qui la connaissent (le fontainier, l'aiguadier...) et en fait même la trame de son roman *Colline*.

Ibtissem Bouzlama, dans la conclusion de sa thèse, constate que l'eau « est le principe actif qui détermine le déploiement d'images » (1984 : 287). De fait, tout lui est comparé : un relief, une brise, un rire, une parole, un reptile¹⁵... même l'eau, « cette salive de pluie » (2002 : 157), même la sécheresse : « La chaleur épaisse tombe comme une pluie d'orage. L'air tremble ; de grands tourbillons visqueux le troublent » (1998 : 67).

Qu'elle préside à la naissance des formes, des figures, des mouvements, qu'elle soit représentée en personnages, évoquée en matière prestigieuse ou qu'elle constitue un essentiel matériau analogique, elle est constamment à l'œuvre. Deux mots reviennent sous la plume du romancier, qui résument les aspects aquatiques essentiels de ses paysages et caractères : « ruisseler » et « luisant ». L'être émergent selon Giono luit et ruisselle. Seul le diable est sec¹⁶. Et c'est encore une image aquatique qui vient au conteur pour symboliser le moment définitif où l'homme se trouve libre devant son destin, sa croisée de chemins : « Une fontaine au bord de notre route. Celui qui ne boira pas aura soif pour l'éternité. Celui qui boira aura accompli son œuvre » (1972 : 97).

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1996). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti, coll. « Le Livre de poche ».
- BELGHMI, Michèle (1987). *Giono et la mer*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- BOUSLAMA, Ibtissem (1984). *La poétique de l'eau dans l'œuvre de Giono. Lectures de l'imaginaire*. Thèse de doctorat. Université de Provence Aix-Marseille I.
- CITRON, Pierre (1990). *Giono 1895-1970*. Paris : Seuil.
- CLAYTON, Alan J. (1978). *Pour une poétique de la parole chez Giono*. Paris : Lettres Modernes Minard.
- GIONO, Jean (1961). *Noé*, Paris : Gallimard, coll. « Le Livre de poche ».
- (1972). *Œuvres romanesque complètes II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Contient : *Jean le Bleu* (éd. or. 1932), *Le Chant du monde* (éd. or. 1934), *Que ma joie demeure* (éd. or. 1934), *Batailles dans la montagne* (éd. or. 1937).
- (1978). *Faust au village*. Paris : Gallimard.
- (1982). « Une interview inédite (1940) ». Dans : *Bulletin* 18, Association des Amis de Jean Giono, automne hiver 1982. 7-12.
- (1983). *Œuvres romanesque complètes VI*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Contient notamment *L'Iris de Suze* (éd. or. 1970).
- (1989). *Le Hussard sur le toit*. Paris : Gallimard, coll. « Biblos ».
- (1993). *Solitude de la pitié*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- (1998). *Colline*. Paris : Grasset, coll. « Le Livre de poche ».
- (1999). *Rondeur des jours. L'eau vive*, I. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- (2002). *Fragments d'un paradis*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- (2006). *La Chasse au bonheur*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- (2011). *L'Homme qui plantait des arbres*. Paris : Gallimard.
- GIONO, Sylvie (1995). « Portrait d'un père » dans *Le Magazine littéraire*, n°329. 18-22.
- PLANTIER, René (1982). « La poétique du fleuve dans *Le Chant du monde* de Giono » dans *Jean Giono. Bulletin*, n°17. 25-50.
- VILLIERS, François (1958). *L'Eau vive* (film). Scénario et dialogues : Jean Giono. Adaptation d'Alain Allieux.

El imaginario del agua en Rachilde (1860-1953)¹

Lojo-Tizón, M^a del Carmen

Universidad de Cádiz, carmen.lojo@uca.es

Resumen

Rachilde, prolífica escritora francesa, que desarrolló su carrera literaria durante las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del siglo XX otorga al agua un lugar privilegiado en su producción literaria. El agua constituye un elemento simbólicamente ambiguo pues puede tanto evocar la vida como la muerte. En Rachilde, que manifiesta en su producción un gusto sublime por la ambigüedad en general, su posición respecto del agua es, por el contrario, rotunda e invariable. Presente en sus novelas bajo múltiples formas: estanques, ríos, riachuelos, mar... o también a través de lugares que la evoquen como la bañera, o un pozo, el agua siempre se encuentra asociada a un imaginario de la negatividad. Que sea para Rachilde un elemento ligado a la destrucción y a la muerte tiene una doble motivación: su biografía y la Decadencia, corriente literaria a la que perteneció.

Palabras clave: Agua; Decadencia; Destrucción; Negatividad; Rachilde.

Résumé

Rachilde, prolifique écrivaine française fin de siècle qui a prolongé sa carrière littéraire jusqu'à la première moitié du XX^eme, attribue à l'eau un espace privilégié dans sa production. En général, l'eau est élément ambigu car elle évoque aussi bien la vie que la mort. Si bien Rachilde montre dans son œuvre un goût sublime à l'égard de l'ambigüité, en ce qui concerne l'eau, la position rachildienne reste claire et invariable. L'eau est présente dans ses romans sous des formes multiples: des étangs, des fleuves, des ruisseaux, la mer..., et aussi à travers quelques lieux qui l'évoquent comme un puits ou une baignoire. Mais sa présence ou évocation est toujours associée à l'imaginaire de la négativité. Que l'eau représente pour Rachilde la mort et la destruction a une double motivation: sa biographie et la Décadence, mouvement littéraire auquel elle appartenait.

Mots-clés: Eau; Décadence; Mort; Destruction; Négativité; Rachilde.

Abstract

Rachilde, prolific French writer who developed her literary career from the late 19th century to the middle 20th, gives a privilege place to the imagery of the water in her literary production. The water forms an ambiguous symbolic element so it may evoke both life and death. In Rachilde, she manifests in her literary production a sublime taste for ambiguity in general; her position in relation with the water is, on the contrary, decisive and constant. It is presented in her novel under multiple forms such as ponds, rivers, streams, seas, etc., and also through places linked with water, like a bath or a well. The water is always linked with a negative kind of imagery. As a destructive and death-relation in Rachildian elements, it has a double motive: her biography and the Decadent movement she belonged to.

Keywords: Water; Decadent movement; Death; Destruction; Negative; Rachilde.

¹ Este artículo ha sido becado por la AFUE.

La biografía de Rachilde, escritora francesa que desarrolló su carrera literaria desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, ejerce una influencia fundamental en la producción literaria de la escritora. Tanto el lugar donde nació (el Périgord) como su familia están inmersos en un universo de leyendas y elementos fantásticos que Rachilde no duda en incluir en sus escritos. De entre todos los espacios naturales ligados a su biografía y que Rachilde introduce en sus novelas, *la mare aux grenouilles* ocupa un lugar sobresaliente. Se trata de un estanque situado muy cerca de la casa donde nació la escritora. Su aspecto tétrico, así como el sonido proveniente del mismo, originado por las ranas que lo habitaban, hacen que Rachilde perciba el estanque como un espacio propicio para el auge de lo fantástico. En su prefacio a *À Mort* (1886), narra las pesadillas que sufría de manera recurrente durante la adolescencia en las que un ahogado salía de dicho estanque e iba a su encuentro²:

À ce moment de son monologue Rachilde vit une chose monstrueuse s'élever au-dessus de l'eau sombre du mystérieux étang, une sorte de grand, d'immense cadavre blême les bras tendus en avant, la tête ballottant sur les épaules, et l'eau tout autour semblait se soulever d'horreur en grosses vagues muettes. Elle eut un frisson, ouvrit la bouche pour appeler au secours. Ce noyé difforme marchait dans l'eau, il s'éloigna dans la direction des saules, les saules s'écartèrent pour le laisser passer... et une voix qui n'était pas humaine cria à travers la nuit : "Tu ne parleras jamais, jamais" (Finn, 2010: 164)³.

Durante su juventud, la escritora estuvo dos veces a punto de morir en la *mare aux grenouilles*. Obsesionada por las pesadillas, Rachilde se asoma al estanque para intentar *encontrar* el origen de su obsesión nocturna y cae en él:

Rachilde, obsédée d'une idée fixe, voulut un jour avoir le cœur net au sujet de ce rêve maudit, elle s'approcha de la mare... et tomba dedans, en criant : Maman ! On fit courir le sot bruit qu'elle s'était suicidée... Mais non... Une simple imagination de jeune fille qui se forme, n'est-ce pas ?... Elle prit un petit rhume, ce fut tout ce qu'elle sut du noyé (*id*: 165).

En otra ocasión, según confiesa en *Les Rageac*⁴, su madre ahoga a sus mascotas en el mismo estanque, y la joven Rachilde se lanza, aunque sin éxito, para salvarlas:

Ce n'était pas pour se suicider. Instinctivement, elle voulait les rejoindre, rejoindre ses petits... et ne se doutait pas qu'elle choisissait là un genre de supplice fort en honneur au moyen âge pour les sorcières : on les enfermait dans un sac avec le chat, les rats, les serpents, le hibou, et on balançait le tout au-dessus d'un fleuve. L'eau de l'étang fit un grand cercle, et, des bulles, crevant à la surface, venues du fond, s'exhalèrent, joyeusement les âmes des petits qui retrouvaient enfin leur mère... (Rachilde, 1921: 217).

Tales vivencias contribuyeron a la formación del imaginario negativo del agua y, en consecuencia, en el desarrollo de una temprana asociación entre el agua y la muerte. La Decadencia, corriente a la que perteneció Rachilde, ayuda sin duda a reforzar dicho imaginario.

Por ello, no es de extrañar que en sus novelas el agua se asocie reiteradamente a la muerte y a la destrucción. Del mismo modo, los estanques que la escritora dibuja en su larga producción, están contruidos a imagen de la *mare aux grenouilles* y recibe todas las connotaciones vinculadas al lugar. En *Nono*, novela publicada en 1885, la protagonista Renée Fayor, se

² Edith Silve, en el prefacio de *La Tour d'amour* de la edición de 1994, insiste en la importancia del agua en el imaginario de Rachilde, cuyo origen se encuentra en *la mare aux grenouilles*. En el mismo prefacio, Silve hace también referencia a las alucinaciones que sufría la joven Rachilde.

³ Michael Finn incluye en su publicación *Rachilde-Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914* un anexo que recoge el prefacio de *À Mort*.

⁴ *Les Rageac* es una novela de ficción autobiográfica, pues Rachilde compone la trama y los personajes de la misma a partir de su propia biografía.

dirige a caballo al estanque de Combasses, estanque que en la descripción ofrecida por Rachilde adopta los rasgos de la famosa *mare aux grenouilles*:

Renée mesura la distance. Le chemin très rapide courait droit à l'étang, une mare ténébreuse qu'on apercevait sous les dernières frondaisons. La surface de cette eau paraissait comme une huile. Au-delà, plus rien : le ciel s'éteignait partout. C'était de ce côté de Montpellier, la seule eau profonde que l'on connût, et on avait aidé la nature en adoucissant les bords pour la grossir des pluies d'hiver. Les paysans attachaient à cet étang beaucoup d'histoires fantastiques, car les miasmes des eaux tranquilles et dormantes donnent la fièvre, la fièvre inspiratrice des crimes, de sorte que ces légendes pouvaient être vraies (Rachilde, 1994a: 123).

El caballo, al llegar al estanque, se desboca a causa de una picadura de insecto, una reacción exagerada, por lo que más bien parece haber enloquecido, *embruado* por el estanque, lugar en el que muere ahogado:

Quelque chose de hideux apparaissait lentement au-dessus de l'eau redevenue agitée, quelque chose qui ressemblait plus à un monstre des légendes paysannes qu'à un animal vivant. Une tête, quelle tête! Avec une crinière raidie de limon saumâtre. Aux naseaux pendaient des joncs pourris aspirés dans des fonds inconnus. Des orbites vitreuses suintaient une boue infecte et l'étoile scintillant à son front orgueilleux avait fait place à un plâtras d'argile. Le cheval hennit. Sa voix tremblotait comme celle des vieux coursiers fourbus qu'on va abattre... il se haussa, essaya de pointer ses oreilles alourdies par la vase... Il voulait répondre au cri de sa maîtresse, puis son pied, sous l'eau, battit un dernier appel, et il se coucha comme un vaisseau submergé ! Il y eut des ondulations molles desquelles émergèrent des grenouilles émeraude, étonnées de ce trouble, et Mélibar [le cheval] plongea et s'engloutit pour l'éternité (*id*: 126-127).

Las muertes por ahogamiento son muy comunes en la obra de Rachilde. La misma suerte que Mélibar, el caballo de Renée, corre Méréra, la perra de Harog y de Ragnacaire en *Le meneur de louves* (1905) que muere ahogada en un río.

Si bien es cierto que principalmente son los animales quienes mueren en espacios naturales acuáticos (por influencia biográfica de Rachilde) existen también casos de personajes que muestran pensamientos suicidas en relación con dicho espacio, aunque finalmente no se produzca muerte alguna, como ocurre con Madeleine, protagonista de la *Princesse des ténèbres* (1896): «On y trouve des heures de désolations aiguës où l'on voudrait s'achever, se noyer, mais il ne se présente guère l'occasion d'une belle catastrophe; la mare n'est pas assez profonde pour vous permettre le drame» (Rachilde, 1896: 76).

Aunque el suicidio de personajes no prospere en espacios acuáticos naturales, sí se producen en espacios artificiales que evocan el agua, como el de Lucien Séchard, personaje de *L'Animale* (1893), que confiesa su intención de quitarse la vida para vengarse de su amante Laure, prometida recientemente a Henri Alban: «Pour que le scandale soit complet, il est nécessaire que je me tue. Il y a un puits derrière l'église, je vais me jeter dans ce puits, j'empoisonnerai l'eau de mon cadavre, on me retirera, et toute la ville saura que je me suis tué en sortant de cette étude» (Rachilde, 1993: 121).

Lucien Séchard cumple su palabra y lleva a cabo la venganza anunciada a través de su muerte en «une eau toute semblable à de l'huile» (*id*: 124) similar al agua untuosa en la que muere Mélibar, el caballo de Renée Fayor. En *Nono*, otro de los personajes, Victorien Balhelme, muere en un espacio que evoca el agua, una sala de baños en construcción. Este lugar, en vez de convertirse en espacio de recreo y diversión, se convierte en la tumba de Victorien, y «autour du rocher, l'herbe poussait, aussi drue, aussi épaisse que celle des cimetières» (Rachilde, 1994a: 63). Victorien había sido aplastado por una roca y su cuerpo, ocultado por esta, nunca había sido retirado del lugar. Renée, que pudo haber evitado la muerte, pues vio la roca desprenderse, permitió la muerte de Barthelme, ya que el personaje había venido a visitarla con el fin de continuar la relación que ambos tenían en París y hacerla pública. La sala de baños se convierte también en el lugar donde Renée y su amante Nono tienen encuentros íntimos, y por tanto un espacio en el que el erotismo debiese imperar:

Renée avait les pieds nus dans des mules de satin rouge brodées de turquoises, des mules étroites comme des bibelots d'étagères.

Le peignoir était très léger et sous la soie, le corps finement sculpté gardait l'humidité du bain qui collait l'étoffe aux plus saillants endroits. Elle se poudrait les bras devant une glace. Sur les dalles traînaient des linges de batiste mouillés, un long drap de flanelle chiffonné et, dans l'eau s'écoulant, on voyait un bracelet de corail. Le lilas éparpillé formait une écume neigeuse aux remous de la vasque à rendre jalouse une Vénus naissante. Cela sentait beaucoup les fleurs, mais davantage la femme et Nono, les narines dilatées, la bouche brûlante, regrettait maintenant d'être là. Il se figurait sa laideur parmi ces beautés, sa gaucherie parmi ces grâces (*id*: 163-164).

A pesar de que el lugar y el momento propician el erotismo, este nunca prospera debido, en este caso, a los complejos físicos de Nono, y posteriormente por los remordimientos de nuestra particular Venus, pues siempre que intenta mantener relaciones con Nono, el fantasma de Victorien la atormenta.

Además de la estrecha relación entre agua/muerte, los espacios acuáticos están caracterizados según los patrones de la Decadencia. En *Le Dessous*, novela publicada en 1904, el río del pueblo donde se desarrolla la acción está contaminado, pues en él desemboca el agua que proviene de la red de alcantarillado de París, cuyas consecuencias para el lugar son tierras infértiles de las que emergen olores putrefactos y nauseabundos:

L'endroit était nu, sans un brin d'herbe, s'imbibant par place des petites mares couleur de café. Cela ne sentait pas le fumier ordinaire. Une odeur écœurante, fade, une odeur affreuse, mais rectifiée, s'exhalait de ces bouillies de nègre, la senteur morte de choses déjà tellement mortes qu'elles n'ont plus de nom en aucune langue. Et cette odeur que transmettait la pluie tout en l'atténuant possédait aussi un vague relent de jupes sales. (Rachilde, 1904: 56).

Pero sin duda alguna, la novela de Rachilde en la que el mar obtiene mayor protagonismo es *La Tour d'amour* (1899). Inspirada por el naufragio de un navío⁵, la novela relata la vida de los dos guardianes del faro de Ar-Men, Jean Maleux y Mathurin Barnabas. En *La Tour d'amour* (1899), tal y como apunta Edith Silve en el prefacio, el mar no forma parte del decorado de la novela, sino que se convierte en el personaje principal de ésta (Silve, 1994: II-III). Rachilde lleva a cabo una personificación del mar e invierte la asociación tradicional *mer/mère*, pues en este caso, el mar se convierte en símbolo de la no maternidad. El faro, en representación de lo masculino, y el mar de lo femenino, son personificados hasta el punto de que las embestidas que recibe el faro a causa de las tormentas se perciben como verdaderas relaciones sexuales entre el elemento artificial y el elemento natural. El resultado de dicho acto, bien lejos de generar vida, genera muertes pues el mar, símbolo en nuestro caso de lo antimaterno, provoca el hundimiento de barcos, cuyos ahogados van a parar a los pies del faro:

La mer, symbole de toutes les femmes, ouvre au pied du phare ses énormes cuisses vertes et gainées ; elle soulève ses "jupes jusqu'aux entrailles", "se lamente comme une épouse trahie". Jean Maleux la compare à "un sein de femme enragée" puis à "un ventre" et à "une expulseuse d'hommes". Elle est tour à tour vierge, prostituée, épouse trompée, mère infanticide. Elle porte tous les masques de la femme que lui prête la romancière. Elle est probablement l'expression métaphorique la plus accomplie, dans l'œuvre de Rachilde, des angoisses et des hallucinations de la jeune fille face à sa mère et à la maternité (Silve, 1994: V-VI).

El mar encarna a la mujer en general, y a la *Femme fatale* en particular. Los guardianes del faro han renunciado al amor. Barnabas, engañado por su mujer, encuentra sosiego con las ahogadas que el mar le ofrece, mujeres muertas ante las que Barnabas se convierte en el único ser dominante (*id*: VI). Jean Maleux, que muestra su desencanto para con el amor a lo largo de la novela, renuncia a dicho sentimiento. Jean no comparte la necrofilia de Barnabas, pero el desengaño amoroso así como la cierta locura que le origina su vida como guardián de faro, hacen que desarrolle un instinto asesino y mata a una joven. En este momento, se produce una identificación completa entre la joven muerta y el mar pues el protagonista

⁵ Según indica Edith Silve en el prefacio de *La Tour d'amour*, Rachilde se inspira del naufragio del navío Drummond-Castle: "La romancière se contentera de transformer, par simple alitération, le Drummond-Castle, en Dermond-Nestle [nombre del barco que naufraga en *La Tour d'amour*], qui, lui aussi, arrive du cap de Bonne-Espérance" (Silve, 1994: IV).

declara, tras matar a la joven, haber matado al mar: «j'ai tué la mer» (Rachilde, 1994b: 153). El asesinato del *mar* se convierte en símbolo del rechazo al amor, a la mujer y a la madre (Silve, 1994: XI).

En conclusión, la presencia del universo acuático es fundamental en la obra de Rachilde. Como cualquier elemento natural, el agua es considerada como una amenaza, pues lejos de ser un refugio para el ser humano, para aquellos que cultivaron la corriente decadente, la naturaleza es el enemigo. La *Decadencia* aboga por el artificio, así que todo lo natural se rechaza y desprecia. En el caso de Rachilde, dicho rechazo se acentúa debido a su propia experiencia y por ello, de entre todos los elementos naturales que forman parte de su producción literaria, el universo acuático siempre conforma un espacio adverso.

Referencias bibliográficas

- DAUPHINE, Claude (1985). *Rachilde, femme de lettres 1900*, Périgueux: Pierre Fanlac.
- (1991). *Rachilde*, París: Mercure de France.
- DAVID, André (1924). *Rachilde, Homme de Lettres*, París: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- FINN, Michael (2002). *Rachilde-Maurice Barrès: Correspondance inédite, 1885-1914*. Brest: Centre d'Etude des Correspondances et Journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles, 2010. Disponible en <https://www.univ-brest.fr/digitalAssets/23/23123_TEXTE-FINAL-RACHILDE-BARRES.pdf> [Consultado el 5/05/2013].
- JUSTEL, Pablo (2016). «Espace et langage: *La Tour d'amour* de Rachilde et la Tour de Babel» en *Çédille, revista de estudios franceses* n° 12, p. 181-203. Disponible en <<https://cedille.webs.ull.es/12/09justel.pdf>> [Consultado el 13/05/2016]
- RACHILDE (1904). *Le Dessous*, París: Mercure de France.
- (1905). *Le Meneur de Louves*, París: Société du Mercure de France.
- (1921). *Les Rageac*, París: Ernest Flammarion.
- (1947). *Quand j'étais jeune*, París: Mercure de France.
- (1993). *L'Animale*, París: Mercure de France, (1^a ed. 1893).
- (1994a). *Nono*, París: Mercure de France, (1^a ed. 1885).
- (1994b). *La Tour d'amour*, París: Mercure de France, (1^a ed. 1899).
- SILVE, Édith (1994). Prefacio a *La Tour d'amour* de Rachilde, p. I-XVII, París: Mercure de France.

Visiones literarias del río Ródano: imágenes de un mito

López-Mújica, Montserrat

GIECO – Instituto Franklin – Universidad de Alcalá, montserrat.lopezm@uah.es

Resumen

El paisaje suizo es sinónimo de impresionantes montañas, imponentes glaciares y de agua, mucha agua. Este elemento natural aparece bajo diferentes formas: nieve, manantiales, torrentes, cascadas, lagos o ríos, entre los que destacan las aguas del Ródano, el río más importante de la Suiza Occidental. Tiene su origen en el macizo del San Gotardo y ha sido siempre una figura clave en el imaginario de la literatura suiza de expresión francesa. Escritores de la talla de C.F. Ramuz, Maurice Chappaz o Pierrette Micheloud han dedicado poemas, relatos cortos o incluso ensayos completos a este elemento natural. En esta comunicación presentaremos los aspectos más destacados de la simbología de este mito literario desde una perspectiva ecocrítica, contribuyendo de esta manera a reflexionar sobre su situación ambiental y mostrando el vínculo que estos escritores han mantenido con este elemento. Nos centraremos principalmente en tres obras: «Chant de notre Rhône» de C.F. Ramuz, «Vocation des fleuves» de Maurice Chappaz et «Regards du Rhône» de Pierrette Micheloud.

Palabras clave: Ródano; ecocrítica; literatura suiza francófona; mito.

Résumé

Le paysage suisse est synonyme de magnifiques montagnes, des glaciers imposants et de l'eau, beaucoup d'eau. Cet élément naturel apparaît sous différentes formes: de la neige, des sources, des ruisseaux, des cascades, des lacs ou des rivières, parmi lesquelles les eaux du Rhône, le fleuve le plus important dans l'ouest de la Suisse. Il naît dans le massif du Saint Gotthard et il a toujours été un personnage clé dans l'imaginaire de la littérature romande. Les écrivains de la taille de C. F. Ramuz, Maurice Chappaz ou Pierrette Micheloud ont dédié des poèmes, des nouvelles ou des essais complets à cet élément naturel. Dans cet article, nous présentons les aspects les plus importants de la symbolique de ce mythe littéraire depuis une perspective écocritique, contribuant ainsi à réfléchir sur sa situation environnementale et montrant le lien que ces écrivains ont gardé avec cet élément. Nous allons nous concentrer principalement sur trois ouvrages: «Chant de notre Rhône» de C. F. Ramuz, «Vocation des fleuves» de Maurice Chappaz et «Regards du Rhône» de Pierrette Micheloud.

Mots-clés: Rhône; écocritique; littérature romande; mythe.

Abstract

The Swiss landscape is synonymous of stunning mountains, towering glaciers and water, lots of water. This natural element appears in different forms: snow, springs, streams, waterfalls, lakes or rivers, and the waters of the Rhone which is the most important river in western Switzerland. It originates in the San Gotthard massif and has always been a key figure in the imagination of French-speaking Swiss literature. Renown writers like C. F. Ramuz, Maurice Chappaz or Pierrette Micheloud have dedicated poems, short stories or essays to this natural element. In this paper we present the highlights of the symbolism of this literary myth from an ecocriticism perspective, thus contributing to reflect on the environmental situation with the river and showing the link that these writers have kept with this element. We will focus mainly on three works: «Chant de notre Rhône» of C. F. Ramuz, «Vocation des fleuves» of Maurice Chappaz et «Regards du Rhône» Pierrette Micheloud.

Keywords: Rhone; Ecocriticism; Francophone Swiss literature; Myth.

Introducción

El agua ha sido siempre un tema evocador para artistas y poetas que han utilizado este elemento como fuente de inspiración por esa gran capacidad que posee de estimular la conciencia, la imaginación e incluso, como nos recuerda Gaston Bachelard, el lenguaje: «L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents» (1942: 209). Sería difícil imaginar una vida sin arco iris, sin puestas de sol, sin tormentas eléctricas ni paisajes de nubes, cascadas, olas batiendo una orilla rocosa. El agua está vinculada a las emociones, por eso cuando la observamos nos sentimos más sensibles, receptivos y compasivos. ¿Quién no se ha emocionado alguna vez mirando el vaivén de las olas de un lago o el fluir de la corriente de un río? El sonido del agua es relajante e incluso curativo: el borboteo de un arroyo, el goteo en una cueva o el reflujo de la marea pueden llegar a ser música celestial para nuestros oídos. El agua nos hipnotiza y tiene el poder de calmar nuestra mente. Y sin embargo... sabemos tan poco de ella. Es quizás el elemento más misterioso de la Tierra: cae en forma de lluvia o nace de la tierra para que la fecundación se logre: es fuente de vida y, circulando por la naturaleza, preserva esa vida. De todos los elementos, el agua es el más claramente transicional. Fluye por la tierra en forma de manantial, torrente, río, pero se puede elevar hacia el aire por efecto del fuego – el sol – para volver a la tierra en un choque con el aire frío. Es lo líquido entre lo sólido de la tierra y lo etéreo del aire y del fuego, habiéndose convertido – en diferentes mitos antiguos – en mediador entre la vida y la muerte, entre la creación y la destrucción.

1. Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir

Los arroyos y los ríos sanos son agua en su expresión más activa y poderosa. El científico James Lovelock nos recuerda que los ríos son las venas del planeta y junto a las corrientes marinas forman parte de su sistema circulatorio. Su misión es llevar y distribuir el agua dulce a los lagos, a los humedales y al mar. Un agua cargado de nutrientes necesarios para que miles de especies acuáticas pueda sobrevivir. El río es pues portador de vida. En los lugares por donde pasa va dejando la vida y, al mismo tiempo, arrastra consigo la maleza que encuentra, alegrando la campiña con el canto de sus aguas. El río sacia muchos recodos secos y sedientos, cobija a muchos peces y a otros animales, y ¿cómo no? son un elemento indispensable para el desarrollo humano: pueblos y civilizaciones enteras se han asentado a lo largo de la historia junto a los ríos. Suministran agua, alimento, rutas de navegación, entretenimiento y son fuente inagotable de energía.

Esta comunicación está dedicada a uno de esos ríos, portadores de vida, más emblemáticos de Europa: el río Ródano, todo un símbolo en Suiza. Río mítico no sólo porque en sus aguas vivían extrañas criaturas, como el Drac¹, sino también porque su impresionante fortaleza equivalía a la de los héroes de la mitología; río poético por su capacidad de inspirar a poetas, escritores y artistas. Su nombre etimológico (del griego *rhodanos*; latín, *rhodanus*) resulta incierto, quizás de origen celta (del radical *reth*, *red*, *ret*, que significa correr) o del calificativo *redan*, *retan*, *rodan* (rápido) de los que derivan las antiguas variantes del Rhodanus. Plinio el Viejo cuenta que una colonia de comerciantes de la isla de Rodas se había establecido entre los siglos VII-VI antes de J.C. a la entrada del delta y había dado su nombre al río.

On voit aussi Agathe, jadis aux Massiliens, le pays des Volces Tectosages, et Rhode, cette colonie de Rhodiens, qui a donné son nom au fleuve le plus riche de Gaules, au Rhône, qui tombant des Alpes et perçant le Leman, emporte dans sa course et le lent Araris, et l'Isère, et la Druentie, ses rivaux en rapidité (Histoire Naturelle, III: 29).

Es, sin lugar a dudas, uno de los ríos europeos más importantes. Sus aguas recorren 812 km de longitud, de los que 290 km transcurren por tierras suizas. Nace en el glaciar del Ródano, a 2209 metros de altitud, en el extremo oriental del cantón del Valais y sus aguas alimentan uno de los lagos más voluminosos de Europa, el Leman (72 km), antes de atravesar la ciudad de Ginebra y perderse en territorio francés, hasta desembocar en el mar Mediterráneo. Se trata pues de un elemento natural que siempre ha marcado e influenciado con su paso el imaginario de viajeros y artistas del mundo

¹ «Le Drac du Rhône était un monstre ailé et amphibie qui portait sur le corps d'un reptile les épaules et la tête d'un beau jeune homme. Il habitait le fond du fleuve où il tâchait d'attirer, pour les dévorer, les imprudents gagnés par la douceur de sa voix» (Mistral, 1878: 824).

entero, pero también de escritores y poetas de la Suiza de expresión francesa. Analizaremos los aspectos más importantes de la simbología de este río, convertido ya en todo un mito literario, a través de las obras de tres grandes y destacados escritores de la literatura suiza: C.F. Ramuz, Maurice Chappaz et Pierrette Micheloud. En este momento en que el Valais y la Confederación han puesto en marcha un programa que, preservando los intereses de la economía, tiene como objetivo revitalizar el Ródano², la obra de estos tres autores es, sin duda, un buen lugar al que acudir para recordar sus orígenes: «Selon la nature, le fleuve est la voie la véritable la vie» (Chappaz 2003: 21).

2. El Ródano símbolo de identidad y de unión

El Ródano juega un papel preponderante en el imaginario de C.F. Ramuz. Aunque es quizás en *Chant de notre Rhône* donde observamos la más bella evocación hacia este elemento. El relato cede el paso a una meditación lírica cuyo tema esencial es el propio río, principio de vida para la tierra que él mismo irriga (Marclay, 1950: 48).

El poeta nos describe el nacimiento del río y contempla su discurrir vagabundo:

Là-bas, le Rhône naît du glacier: voilà d'abord son origine.

C'est cette grande vallée pierreuse, avec un versant privé de sa chair sous une peau peinte et repeinte, cuite et recuite par le soleil, où si souvent on s'est tenu, à l'ombre de l'un ou l'autre de ces pins qu'il y a, l'ombrelle des branches mal ouverte et un peu de travers, en peinture vert foncé sur une peinture bleu foncé ; et l'on a contemplé de là, dans le fond de cette vallée, quand il coulait encore blanc comme sont les eaux du glacier qui sont des eaux comme du lait (Ramuz, 1967: 12).

El Ródano aparece siempre unido a esa región del Valais que el propio río ha creado y dado forma a lo largo y a lo ancho de su recorrido, desde lo alto de la montaña hasta su descenso al valle. El nacimiento del Ródano, - torrente salvaje habitado por una fuerza violenta, es decir elemental -, es comparado por Ramuz con un niño, que sólo comienza a cobrar vida cuando se siente protegido en su verdadera cuna, que en este caso se encuentra representada por el lago Lemán:

Les fleuves tombent d'abord à pic, suspendant au-dessus du vide les plis superposés de leur chute arrêtée, et c'est tout au bas d'eux-mêmes seulement, dans un creux, un repli, dans un nid, en effet dans un véritable berceau, dans des draps soigneusement passés au bleu, sous de rideaux de tulle transparent, qu'ils prennent vie (Ramuz, 1952:).

Y esa fuerza impetuosa que, después de haber creado el Valais, forma la cuenca lemánica, la «petite Méditerranée», se convierte a su vez en la cuna del país de Vaud, uniendo así los dos cantones: el cantón del Valais y el cantón de Vaud. Pero a su vez, el lago, ese gran contenedor, acoge a todo aquel que viene a mirarse en él para reconocerse: «Miroir de la vie et du ciel, un grand miroir est là, où je me mire» (Ramuz, 1967: 9). Ramuz hace referencia a la otra orilla, la saboyana. El Ródano une aquí a las dos orillas, a los dos pueblos, el suizo y el francés. El río es pues símbolo de unidad entre los pueblos, puesto que todos se reflejan en él. Y esa cuenca, con connotaciones tan maternas, matriz del país, se abre a su vez hacia otros horizontes: «Il semble qu'on voit l'autre côté de la terre et on va à travers la terre jusqu'au ciel qui est de l'autre côté» (Ramuz, 1967: 20).

Después de haber dado nacimiento a la región del Valais y a la cuenca lemánica, el Ródano continúa su camino hacia el sur, y recobrando de nuevo su ímpetu, va creando paisajes y ciudades parecidos a aquellos: «Le fleuve reflète tous les

² El Ródano, en Suiza, ha sufrido varias correcciones a lo largo de los dos últimos siglos. La tercera corrección que se está produciendo en la actualidad quiere asegurar que el Ródano desempeñará sus funciones en términos de:

- Seguridad: protección contra la llanura de inundación

- Medio Ambiente: ambientes acuáticos y terrestres, la columna vertebral de la red ecológica

- Uso de la tierra: la preservación de los recursos hidráulicos e hidroeléctricos, el paisaje, la mejora de los usos recreativos, la estructuración de la disposición de la llanura (<http://www.bg-21.com/fr/node/2226>).

contrastes des paysages qu'il traverse et des peuples qui habitent ses rives» (Marclay, 1950: 49). Gracias al Ródano el país del Valais y el país de Vaud forman una unidad geográfica, histórica, lingüística y espiritual con la Savoya y el Mediterráneo. Cuando Ramuz medita al borde del lago «c'est le fleuve entier qu'il voit et qu'il chante, le fleuve et les peuples unis par lui dans une profonde parenté de langue et de race» (Marclay, 1950: 49). Y confiere al río el poder de transmitir con sus aguas esa historia líquida que nos cuenta:

Nous aussi, nous saluons une réalité non visible, et, au-dessus de ce cours, en sens inverse, connaissons qu'il y a une autre espèce de cours. C'est ainsi que de là-bas, en même temps que les vapeurs, des images nous sommes venues, des religions nous sommes venues, en même temps que l'objet Rhône nous revient et il nous revient chaque jours, comme s'il s'agissait d'un corps, avec une circulation de sang, comme s'il s'agissait d'un royaume non politique, mais où il y aurait tout de même un roi, c'est-à-dire, un législateur des mœurs et des coutumes, une autorité que décide des actions, qui décide des paroles, qui décide des gestes (Ramuz, 1967: 25)

Su presencia es así inmemorable «parce que depuis toujours il est là, et immémorialement il marmonne là, élevant la voix quand la nuit vient, la laissant tomber et faiblir à mesure que le jour grandit» (Ramuz, 1968a: 357). El tiempo fluye con el río, inexorable. Las olas del lago marcan el tic tac del reloj «heures du temps, heures marquées, une grande horloge est là, qui bat» (Ramuz, 1967: 9). Al contrario que las vidas humanas, el Ródano es infinito, y es así que forma parte de un tiempo cíclico. No sólo es presente, sino también pasado y futuro: «Là aussi ça dure, là non plus rien ne change; ah ! on le connaît bien, ce Rhône, on ne le connaît que trop ! Depuis le temps, (...) depuis le temps qu'il vous raconte sa vieille histoire, toujours la même...» (Ramuz, 1968a: 235-236). El agua de que se compone, no sólo cae desde lo alto, sino que asciende desde lo más profundo de la tierra, revistiendo así al río de su característica cíclica. A Ramuz le gusta imaginar las nubes trayendo el agua desde el mar para que ésta se transforme en manantial, río y lago: «...on chante ici l'âme d'un fleuve. Voilà déjà qu'incessamment et chaque jour un peu tu nous reviens, ô Rhône, parce que chaque jour le soleil te dit: lève-toi. Il t'attire à lui, par une vapeur qu'il fait monter de la mer, et, confiant cette vapeur au vent: Portez-la d'où elle est venue» (Ramuz, 1967: 25).

No hay que olvidar que el río es básicamente agua - elemento primordial de vida. Las tradiciones cosmogónicas de la mayoría de las culturas asocian las aguas de los grandes ríos con las primeras causas de la creación. El agua posee la fuerza de engendrar, de alimentar, impone su ley y su orden al paisaje circundante, se convierte en creador todo poderoso. Incluso el lago deja de ser solamente espejo pasivo, él también crea el país a su imagen y semejanza: «Je vois l'eau, je trouve de l'eau, je trouve le Rhône et le lac; je vois les espaces du lac être pères de tout le reste, puis que ce lac est né d'ailleurs et que ce lac se porte ailleurs, que ce lac est un fleuve, que ce lac est un cours». (Ramuz, 1967: 22-23).

El Ródano, fuerza creadora por excelencia, representa, una totalidad en la obra ramuziana. Sus aguas lechosas, el hecho de convertirse en cuna y en cuenca, conteniendo todo el país, le convierten en una entidad materna. Pero como autor de la orden y de la ley y del poder creador que se le otorga, simboliza también al padre. Aunque no por ello, deja tampoco de ser al mismo tiempo el hijo poderoso de la montaña, de la que nace y parece no separarse nunca:

Et ici, brusquement, c'est comme si la haute montagne d'où le fleuve descend était elle-même descendue et venait toute entière à vous; la grande montagne d'au-dessus des arbres et de l'herbe, là où il n'y a plus que la pierre, plus rien que la neige et que les glaces, là d'où il vient, mais elle vient avec lui [...]. C'est que le fleuve apporte avec lui la haute montagne. (Ramuz, 1968c: 320)

Y como descendiente directo de la montaña, el río ha heredado su misma fuerza y poderío. Las inundaciones sufridas a lo largo del siglo pasado en el cantón del Valais han sido numerosas y muy destructivas (1929, 1948). Ante la furia de las aguas del Ródano el hombre se siente insignificante: «... la couleur de cette eau, sa violence et ses remous, plus que sa largeur encore ; et tout à coup la conscience vient, accablante, de la toute-puissance du fléau. L'homme soudain rapetissé ; l'homme pas même gênant tellement il en devient insignifiant» (Ramuz, 1968b: 170).

Chant de notre Rhône nos traslada al centro del estilo lírico más puro de Ramuz. El río es, ante todo, principio de vida, creador de esa primera unidad de la que el poeta extrae la esencia de su obra; aporta carácter, identidad, a las regiones por las que pasa, expresa el «bon pays», ese que se ofrece al hombre y que lo alimenta con sus fértiles campos y terrazas de viñedos. Estas tierras excepcionales fueron talladas durante milenios por el Ródano: el río dios.

Vignerons de chez nous, vigneron riverains du Rhône, qui est-ce qui vous envoie cette lumière à la figure, et il vous faut baisser les yeux? Qui est-ce qui envoie cette chaleur à la figure, et elle vous cuit la figure?

On a quand même de la chance: sans le lac, on ne serait rien, rien de rien. Où le Delezaley, où l'Epresses, où le Calamin? C'est à l'eau qu'on doit le vin (Ramuz, 1967: 18).

3. El Ródano, símbolo de aventura y viaje

Pero el Ródano puede ser también símbolo de evasión. En *Vocation des fleuves* (1998), Maurice Chappaz nos hace descubrir una Suiza inmemorial a través de su historia, de sus pueblos, de sus artistas y de su geografía de montañas, valles y ríos: el Ródano está muy presente en esta obra, pero también los ríos Aar, Reuss, Rin y Tessin. El Ródano es para este poeta un símbolo de la identidad del Valais porque «[on] ne peu[t] être [s]oi-même qu'en ayant le sens du fleuve», pero también una invitación a traspasar las fronteras, una incitación al viaje. Cuando Maurice Chappaz observa el Ródano las imágenes que surgen ante él evocan lugares mucho más lejanos, lugares que el propio poeta ha conocido en sus infinitos viajes y que le recuerdan el Valais de su infancia. La presencia del río, inmovilidad que tiende siempre a huir, que nada parece poder detener, muestra al mismo tiempo el flujo y la estabilidad, lo que conlleva en sí mismo un viaje indefinido, alternativamente interior y exterior, o más bien los dos a la vez (Carraud).

Je regarde le Rhône
L'eau qui court l'eau qui galope je touche à la Laponie
Le même mot pour dire le renne
Le Rhône c'est le grand cerf sauvage
Qui détaille qui se presse entre deux solitudes Camargue et glacier
Le clapotement bleu de la Méditerranée...

Gran viajero (Laponia 1968, París 1968, Nepal et Tíbet 1970, Monte Athos 1972, Rusia 1974 y 1979, China 1981, Líbano 1974, Quebec y Nueva York 1990), Chappaz ha necesitado siempre fluir como el propio río para encontrarse consigo mismo, como hombre y como escritor. El camino, la marcha, el senderismo le lleva a la escritura, despierta la inspiración y, a la inversa, la inmovilidad, el espacio cerrado, la concentración en la mesa de trabajo es necesaria para volver a escribir tras la embriaguez de la carrera, las alturas, la idea del movimiento. Estas dos actividades, la inmovilidad (la escritura) y el fluir (la errancia), se complementan y se inducen mutuamente. Las huidas permiten a Maurice Chappaz recargarse e inspirarse ante la página en blanco; el escritor puede encontrar allí los temas de sus libros de viajes, pero todo se transforma, el relato de viaje se transforma en una búsqueda del interior o en la reminiscencia del pasado. Y como el agua que vuelve a su punto de partida, esos viajes le hacen comprender sus raíces, sus orígenes «Chacun descend le fleuve / Chacun remontera à ses origines», porque es en su Valais natal donde encuentra su propia verdad: «Ici est ma vérité» (Chappaz, 2003: 23).

En una entrevista concedida en 1976 Maurice Chappaz revela:

Chaque pays a sa beauté. Mais quelque chose qui s'impose de manière abrupte et directe en Valais comme rarement ailleurs ce sont ses vallées absolument tranchées, ces cinquante quatre mille, ces cimes blanches, l'audace de ce fleuve, l'un de plus importants d'Europe. Il y a immédiatement une empreinte (Bille-Chappaz 2003: 49).

Al igual que Ramuz, Chappaz cree que el Ródano es símbolo de unidad, una unión que se refuerza con la imagen de esos viñedos que acompañan al Ródano en su viaje por los cantones suizos y por tierras francesas.

Un fleuve porte l'unité
Écoutez le Valais... parlant vieil allemand parlant romand
Mais ce premier coup de hache dans les quatre mille
Le surgissement de cette eau de neige on ne peut le partager
Il n'y a qu'un seul peuple et sa vraie langue c'est le vin (2003: 16).

Si el río une a los pueblos a través de la cultura de la viña, el vino socializa, reforzando así esa idea de comunidad que siente y comparte una misma cultura. Como bien nos recuerda Roland Barthes en su obra *Mythologies*:

Le vin est socialisé parce qu'il fonde non seulement une morale, mais aussi un décor, il orne les cérémoniaux les plus menus de la vie quotidienne française, du casse-croute (le gros rouge, le camembert) au festin, de la conversation de bistrot au discours de banquet. Il exalte les climats quels qu'ils soient, s'associe dans le froid à tous les mythes du réchauffement, et dans la canicule à toutes les images de l'ombre, du frais et du piquant. Pas une situation de contrainte physique (température, faim, ennui, servitude, dépaysement) qui ne donne à rêver le vin (Barthes 1957: 71).

Es un hecho probado también en los cantones suizos de Vaud y de Valais. El vino forma parte de la alimentación, pero aún más de la sociabilidad y de los ritos. Así, vemos numerosas comunidades locales (asociaciones de música, de deportes, hermandades, etc.) que poseen sus propios viñedos, sus propias bodegas, sus propios vinos. Y a su vez, las diferentes asociaciones mandan editar etiquetas exclusivas que se reservan a un propietario de bodega para celebraciones de todo tipo (inauguraciones, fiestas locales, torneos deportivos, aniversarios, etc.) preservando de este modo el ritual del vino.

4. El Ródano, símbolo de vida

Para Pierrette Micheloud, el Ródano es también un símbolo de vida. En 1964 publica una de sus obras más queridas *Valais de Cœur*. Es el libro de una enamorada de su región, el Valais. Escuchar la naturaleza y observar los paisajes de su querido cantón eran para ella un recurso para alcanzar la interioridad que tanto anhelaba: oír el canto de la Tierra, y en particular el del país valaisan, que es «chanson aux multiples couplets», formaba parte de esa búsqueda constante de identidad. La poeta canta el espíritu de su país y su primer amor va directamente a ese Ródano que tanto afecciona. El libro se abre con «Ce Rhône, notre vie», un largo poema en honor a ese río que nace de la herida de un glaciar:

Blessure d'un glacier
Un fleuve commence
Pas plus large qu'un ruisseau
Couleur de la pierre
Il fait froid et chaud
Comme à l'origine d'un bonheur (1964: 8)

Un Ródano todavía joven, lleno de vida, que desciende intrépido por la montaña hasta la planicie y cesa de existir cuando llega al mar. Pero que al mismo tiempo consigue «revenir la goutte d'eau pure qui recommence le monde» (Micheloud, 1965:12). Aunque es, casi cuarenta años después, cuando Pierrette le dedica un libro completo. Nace así *Regards sur le Rhône* (2002). En esta obra, la poeta nos invita a un paseo a lo largo del curso del mismo río. Las aguas del Ródano fluyen por cada una de las líneas de su prosa poética, y así pasando una a una las páginas de este hermoso libro Pierrette nos hace descubrir su río, desde su nacimiento en el glaciar hasta esa primera muerte, que es el Lago Lemán, desde donde renace con más fuerza y transparencia, para seguir su curso hasta el mediterráneo.

Si hemos elegido estas dos obras no es por casualidad. El paso del tiempo ha marcado la fisonomía del río. Al igual que Ramuz, Pierrette Micheloud personifica el río Ródano. Descubrimos así sus entusiasmos, sus sueños de infinito, sus penas y sus miedos. Pero también queda espacio para sus heridas, esas que el ser humano le ha causado a lo largo de estos últimos años y que son visibles a lo largo de su curso. Desde el mismo inicio del libro la ecocrítica se hace presente, ya que Pierrette restablece ese vínculo que nos une a la naturaleza, a través de un Ródano libre que va dejando sus mensajes a todos aquellos que deseen escucharlo: «Il y avait jadis, le long du Rhône, des lieux où soufflait un air chargé de messages qui devenait voix aux oreilles attentives» (Micheloud 2002: 7). Sus márgenes estaban repletos de vida: flora y fauna silvestre convivían con las aguas sin miedo al futuro. Desgraciadamente, la llegada del progreso al Valais acalló las voces del río: «les fracas des machines, les endiguements, les raffus des forces motrices, les mutilations des paysages» (2002: 7). Sin embargo, y a pesar de todo este ruido ensordecedor, la poeta está segura de que estas voces siguen todavía presentes: «[r]ien ne nous empêcherait, nous d' à présent, de les entendre» (2002: 7). Porque «Le ciel est toujours le Ciel, la terre est toujours la Terre, même brutalisé, souvent méconnaissable» (2002: 7). Pierrette da una visión intimista al texto, pero también contribuye a una meditación sobre la situación ambiental de este elemento y advierte «Le dernier mot ne sera pas celui de notre humanité, mais le sien...» (2002: 7), haciendo referencia a la naturaleza en su conjunto.

Otro gran escritor del Valais, Maurice Zermatten, describía acertadamente en su obra *Saisons Valaisannes* (1947), la sensación de conquista que acompañaron a las correcciones del Ródano y el esfuerzo de los hombres, prestando la palabra a aquellos que osaron «disputer au Rhône les terres que le fleuve tenait en laisse depuis des milliers d'années». Y nos advierte:

Voilà, c'est notre humble histoire, à nous, défricheurs de la plaine. Le marais d'hier, regardez-le qui prépare les plus beaux fruits du monde. [...] La chair rouge des fraises tire des alluvions asservies sa saveur moelleuse. Nous avons plié la terre à nos désirs ; nous l'avons domestiquée mais, chaque heure, nous devons rester présents parce qu'à chaque heure encore elle se rebelle. Nous sommes ses maîtres et ses esclaves, ses bourreaux et ses victimes. Et toujours, le fleuve, entre les digues, qui vaticine: Vous verrez ; vous verrez ! (Zermatten, 1947: 36).

Conclusión

En esta comunicación hemos podido comprender la importancia que tiene el río Ródano en el imaginario de la literatura suiza de expresión francesa. Evidentemente, se trata de un pequeño muestrario, ya que nuestro tiempo aquí es muy limitado para realizar un estudio mucho más exhaustivo. Sin embargo, esta muestra nos permite entrever las diferentes visiones literarias, sensaciones y sentimientos que el Ródano ha inspirado y despertado en escritores como Ramuz, Chappaz, Zermatten o Micheloud. Pero también de artistas como el pintor, grabador y escultor Robert Hainard, que en 1946 consigue persuadir con éxito a Maurice Troillet (tío del escritor Maurice Chappaz), artífice de la consolidación de la planicie del Ródano en Valais, de conservar una parte del antiguo río salvaje. Esto dio lugar a la reserva natural de Pouta Fontana o pantano de Grône. Hoy en día, con sus 32 hectáreas preservadas muestra la llanura del Ródano de antaño con su vegetación y su fauna; es en la actualidad el mayor humedal del Valais. Acciones como ésta han podido preservar algunos de los paisajes todavía auténticos de este río.

En la actualidad, el Ródano está sufriendo su tercera gran corrección en tierras suizas, un proyecto que se extiende prácticamente desde su nacimiento (Gletsch VS) hasta el lago Lemán y que ha suscitado muchas controversias. A lo largo de estos tres últimos siglos, se han llevado a cabo varias correcciones para protegerse de las inundaciones y para desecar la planicie. Cada proyecto muestra una dinámica social diferente y permite comprender la dimensión política de las relaciones del hombre con su medio ambiente. El siglo XVIII denuncia sin reaccionar, el siglo XIX es conquistador pero se debilita por las divisiones, el siglo XX es arrogante, mientras que el siglo XXI comienza modestamente, ya que los ingenieros sugieren devolver al río una parte de su curso. Ya no se trata únicamente de gestionar las subidas extremas de nivel del agua sino también de restaurar en la medida de lo posible la dinámica natural del curso del río ¿Estamos escuchando a la naturaleza, tal y como nos aconsejaba Pierrette Micheloud? Quizás sea la solución más efectiva. Solo el tiempo lo dirá...

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves*. Col. Le livre de poche. Paris: Librairie José Corti.
- BARTHES, Roland (1957) *Mythologies*. Paris: Ed. Seuil.
- CHAPPAZ, Maurice. (2003) *Vocation des fleuves*. Saint Clément de rivièrre: Fata Morgana.
- LOVELOCK, James E. (2009) *La venganza de la Tierra*. Barcelona: Ed. Planeta.
- MARCLAY, Robert (1950) *C.F. Ramuz et le Valais*. Lausanne: Librairie Payot.
- MICHELOUD, Pierrette (1964) *Valais de cœur*. Neuchâtel: Ed. La Baconnière.
- (2002) *Régards sur ... le Rhône*. Ed. Porte-Plumes. Col. Carnets Verts.
- MISTRAL, Frédéric (1878) *Lou Tresor dóu Felibrige*. <http://www.lexilogos.com/tresor_felibrige.htm> [Consultado el 15 de febrero de 2016]
- RAMUZ, Charles Ferdinand (1952) « Pays du Rhône », in *Œuvres Complètes (1951-58)*. Lausanne: Ed. Rencontre-Mermod. T.XV.
- (1967) *Chant de Notre Rhône* in *Œuvres Complètes (1967-68)*. Lausanne: Ed. Rencontre.
- (1968a) *Derborence* in *Œuvres Complètes (1967-68)*. Lausanne: Ed. Rencontre. T. XIV.
- (1968b) *Journal* in *Œuvres Complètes (1967-68)*. Lausanne: Ed. Rencontre. T. XX.
- (1968c) *Notes et articles*, « Les grandes chaleurs », in *Œuvres Complètes (1967-68)*. Lausanne: Ed. Rencontre. T. XII.
- ROSSIAUD, Jacques (2007) *Le Rhône au Moyen Age: Histoire et représentations d'un fleuve européen*. Paris: Editions Aubier.
- ZERMATTEN, Maurice (1947) *Saisons valaisannes*, Neuchatel-Paris: Editions Victor Attinger.

La palabra del agua en la narrativa de George Sand: *Ce que dit le ruisseau*

Lozano Sampedro, M^a Teresa

Universidad de Salamanca, tlozano@usal.es

Resumen

El imaginario del agua en la narrativa sandiana reviste una gran riqueza. Baste recordar al respecto el amplio simbolismo del puente, el vado o la tormenta, motivos recurrentes en novelas tan conocidas como La Petite Fadette, La Mare au Diable o François le Champi. El propósito de nuestro estudio se centrará en el análisis de un relato muy breve, bastante olvidado por la crítica, titulado Ce que dit le ruisseau (1863). Este relato presenta claramente una idea esencial de la escritora – la necesidad de escuchar la voz de la Naturaleza – que constituirá el leitmotiv de su última obra: los trece Contes d'une grand'mère (publicados en volumen en 1873 y 1876). En Ce que dit le ruisseau, el lector asiste a un juego de ecos que plantea, en términos de interpretación y traducción, la relación entre la naturaleza y la inspiración artística. La dialéctica entre lo imaginario y lo real se presenta a través de dos voces discordantes, la de un poeta y la de un científico naturalista, a las que se unen la voz del agua y la de una enigmática ninfa. El viaje interiorizado y el sueño iniciático acaban por insertarse en la realidad en este relato polifónico y metafórico, como metafóricos son los Contes d'une grand'mère, a algunos de los cuales aludiremos. Y también, como en ellos, el viaje y el sueño son inseparables de la primacía de la oralidad. El imaginario eminentemente terrestre de George Sand cede aquí la palabra al agua para afirmar la constante transformación y la eterna renovación de todo lo existente. En definitiva, Ce que dit le ruisseau es la expresión de un concepto múltiples veces expresado por la escritora: el de la incesante actividad de la Naturaleza, «reina de las hadas» que se opone a la existencia de la nada.

Palabras clave: George Sand; relato breve; polifonía; naturaleza; imaginario acuático.

Résumé

Dans la narrative sandienne, l'imaginaire de l'eau présente une grande richesse. Il suffit de se rappeler, à cet égard, certains motifs récurrents tels que le pont, le gué ou l'orage, dont la symbolique est si importante dans les célèbres romans La Petite Fadette, La Mare au Diable et François le Champi. Le propos de notre étude consistera dans l'analyse d'un récit très bref, souvent négligé par la critique, intitulé Ce que dit le ruisseau (1863). Ce récit expose clairement le besoin d'écouter la voix de la Nature, idée essentielle de l'écrivaine qui constituera le leitmotiv de sa dernière œuvre: les treize Contes d'une grand'mère (publiés en volume en 1873 et en 1876). Dans Ce que dit le ruisseau, le lecteur assiste à un jeu d'échos qui pose, en termes d'interprétation et de traduction, le problème de la relation entre la nature et l'inspiration de l'artiste. La dialectique entre l'imaginaire et le réel est configurée par deux voix discordantes, celle d'un poète et celle d'un savant naturaliste, auxquelles viennent s'ajouter la voix de l'eau et celle d'une nymphe très énigmatique. Comme dans les Contes d'une grand'mère, dont le sens est toujours métaphorique – nous en mentionnerons brièvement quelques-uns tout au long de notre étude – dans ce récit polyphonique et métaphorique le voyage intérieurisé et le rêve initiatique finissent par s'insérer dans la réalité. Et aussi comme dans ces contes, le voyage et le rêve sont inséparables de l'oralité primordiale. L'imaginaire de George Sand, qui est essentiellement terrestre, cède ici la parole à l'eau pour affirmer la constante transformation et l'éternel renouvellement de tout ce qui existe. En définitive, Ce que dit le ruisseau constitue l'expression d'une idée souvent exprimée par l'écrivaine: l'activité incessante de la nature, «reine des fées» qui s'oppose à l'existence du néant.

Mots-clés: George Sand; récit bref; polyphonie; nature; imaginaire aquatique.

Abstract

Imagination of water in George Sand's narrative is particularly rich. Suffice it to recall the broad symbolism of the bridge, the ford and the storm, all recurring motifs in well-known novels such as La Petite Fadette, La Mare au Diable or François le Champi. The purpose of our study is to analyse Ce que dit le ruisseau (1863), a quite forgotten very short story. The tale clearly presents a gist – the need of listening to Nature's voice– which will be the leitmotiv of her last work, the thirteen Contes d'une grand'mère (collected and published in 1873 and 1876). In Ce que dit le ruisseau, the reader witnesses an echoing game performing, in terms of interpretation and translation, the relationship between Nature and artistic inspiration. Two dissenting voices, a poet and a naturalistic scientist, join up the voices of both the water and an enigmatic nymph, to work the dialectic between reality and imagination. The inwards journey and the initiation dream penetrate reality in this polyphonic and metaphorical story, just as metaphorical as the Contes d'une grand'mère, that will partly be mentioned. And yet, like them, travelling and dream are inseparable from orality's primacy. Here, George Sand's imagination, mainly focused on Earth, gives the pool to the water in order to state the unbroken transformation and the eternal renewal of whatever exists. To sum up, Ce que dit le ruisseau puts one of the author's most repeated concepts across: namely, the endless activity of Nature, «The Queen of Fairies», as opposed to the existence of the void.

Keywords: George Sand; Short Story; Polyphony; Nature; Imagination of Water.

Introducción

Profunda conocedora de las ciencias naturales desde 1855, George Sand se apasiona igualmente por la zoología, la botánica y la mineralogía. Y esta pasión imprime una huella permanente en su obra. Pero este afán *naturalista* resulta inseparable de su vertiente poética. La necesidad de escuchar la voz, la palabra de la naturaleza es un motivo recurrente en su narrativa. Prueba de ello es su última obra, los *Contes d'une grand'mère*, que ocupan un lugar importante dentro de su inmensa producción literaria. Estos trece cuentos de longitud diferente cuyas destinatarias directas son sus nietas Aurore y Gabrielle a quienes los contaba en las noches de Nohant antes de dormir, rebasando ampliamente el ámbito de la literatura infantil, nos ofrecen una profunda reflexión sobre el ser humano, el arte, la vida y la muerte. En ellos, la Palabra de la naturaleza, a veces explícitamente nombrada en ciertos títulos como *Ce que disent les fleurs* (*Le Temps*, 14 de julio de 1875) o *Le Chêne parlant* (*Revue des Deux Mondes*, 15 de octubre de 1875)¹ se destaca como elemento clave. Y es que estos cuentos son su *canto del cisne*: «La dernière œuvre d'une femme qui a tant écrit est un hymne à la parole» (Didier, 2004: 53).

Al igual que en los *Contes d'une grand'mère*, la palabra, la metáfora y el viaje iniciático en sueños aparecen como elementos indisociables en un relato anterior, el que constituye el objeto de nuestro estudio: *Ce que dit le ruisseau* (1863). Poco conocido y estudiado, este relato que, a diferencia de los *Contes d'une grand'mère*, no se inscribe en el género de lo maravilloso, presenta sin embargo, como ellos, un leitmotiv de la obra sandiana: para descubrir las leyes de la naturaleza es preciso ver, observar, pero sobre todo saber oír, escuchar. La oralidad jalona la estructura de este brevísimo relato polifónico, en el que las diversas voces, a veces discordantes, expresan la aparente dicotomía entre la realidad y la imaginación a través de la oposición entre la ciencia y el arte. En el preámbulo de *Laura, voyage dans le cristal*², novela un año posterior al relato que será objeto de nuestro estudio, un personaje afirma:

L'artiste est né voyageur; tout est voyage pour son esprit, et, sans quitter le coin de son feu ou les ombrages de son jardin, il est autorisé à parcourir tous les chemins du monde. Donnez-lui n'importe quoi à lire ou à regarder, étude aride ou riante; il se passionnera pour tout ce qui lui sera nouveau. Il s'étonnera naïvement de n'avoir pas encore vécu

¹Los *Contes d'une grand'mère* aparecieron en principio en las publicaciones periódicas *Le Temps* y la *Revue des Deux Mondes* antes de su recopilación en dos volúmenes, en 1873 y en 1876.

² Publicada inicialmente en enero de 1864 en la *Revue des Deux Mondes*, el título fue evolucionando desde *Géode* pasando por *Voyage dans le cristal*, hasta la publicación en volumen en 1865 con su título definitivo.

dans ce sens-là, et il traduira le plaisir de sa découverte sous n'importe quelle forme, sans avoir cessé d'être lui-même (Sand, 1980a: 31-32).

Bajo el signo de esta *traducción* y bajo el paradigma privilegiado en la obra sandiana del «artista viajero», personaje tan recurrente en la obra de Hoffmann, se sitúa *Ce que dit le ruisseau*, en el que asistimos, mediante un juego de ecos, a la relación entre la voz de la naturaleza y la poesía. Y como en todo relato iniciático y de aprendizaje, en este breve texto «la romancière cherche à préserver les prestiges de l'imaginaire sans nuire à une traduction réaliste de l'homme et du monde» (Schaeffer, 1981: 75).

1. El desafío al poeta o los dos viajes

Ce que dit le ruisseau narra en primera persona la experiencia de un poeta, Théodore, que realiza con su amigo Lothario, científico naturalista, un viaje hasta el río la Creuse, en los alrededores de Nohant y de Gargillesse. Desde el inicio, la ensoñación poética viene a definir la personalidad de Théodore: «J'étais fatigué quand je m'arrêtai au bord du ruisseau babillard. La nymphe qui est de ma connaissance, vu que je la rencontre souvent dans la forêt et dans la montagne, vint à moi toute courroucée» (Sand, 1981: 227). Esta extraña ninfa, «allégorique gardienne du ruisseau, vient d'abord s'interposer entre le ruisseau et le promeneur, accusant ce dernier de mentir, [...] c'est-à-dire de n'être pas assez poète pour comprendre ce que dit le ruisseau» (Berger, 1988: 97). La visión se burla de la incapacidad del poeta de comprender y hablar el lenguaje de la naturaleza y por lo tanto, de *traducirlo*: «Vous autres rêveurs, vous êtes d'une insupportable curiosité. Vous vous piquez de deviner nos secrets, et vous les traduisez à tort et à travers. Va-t-en ! tu n'as que faire dans mon jardin et dans ma prairie (Sand, 1981: 227)». Ante las súplicas de Théodore de dejarle descansar al borde del arroyo, la ninfa acabará cediendo a su ruego, pero no sin proferir ciertas amenazas que acabará cumpliendo. Y toda una poética de la *fraîcheur des eaux printanières* se despliega ante el lector en este relato en el que el agua acabará revelándose como «la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué» (Bachelard, 1942: 250). Théodore, seguro de que el arroyo habla, intenta comprender sus palabras: «Il tombait, tombait ; il courait, courait, mais surtout, et il me sembla que c'était là son affaire de prédilection, il parlait, parlait ; il ne déparlait pas » (Sand, 1981: 228). Y el texto empieza así a insertarse en el dominio de *l'imagination parlante*: «Comment ne pas vivre [...] le parler liquide, le parler gouailleux, l'argot du ruisseau !» (Bachelard, 1942: 253). Pero la ensoñación del narrador se verá interrumpida bruscamente por la *voz de la ciencia*:

– Bah ! Me dit Lothario, qui était venu me rejoindre et qui me surprit aux écoutes, il résonne, il gazouille, il murmure, comme disent les romances ; mais il ne parle pas, va ! Tu peux donner carrière à ton imagination ; mais moi, je te jure qu'il ne dit rien du tout (Sand, 1981: 228).

En la obra de George Sand, mujer que tanto viajó, el viaje «ne prend tout son sens que s'il s'intériorise, à partir de n'importe quelle réalité» (Schaeffer, 1981: 22). El paseo de Théodore al borde del río llegará a ser una fuente de exploración del universo porque, como es frecuente en la narrativa sandiana, el *viaje interior* configura la estructura del relato:

Ce petit voyage a en effet été l'occasion d'une épreuve transformatrice que sa structure et ses motifs apparentent à une expérience religieuse : le récit retrace les tribulations d'un croyant en la poésie dont la foi est ébranlée puis reconquise à la faveur d'une promenade qui revêt, en ce sens, un caractère initiatique (Berger, 1988: 96).

En efecto, la ruta del poeta se ve ya desde el inicio dividida entre «deux voies dont la divergence va prendre la forme d'un conflit de voix» (Berger, 1988: 96). Divergencia que, de manera paradójica, deriva en cierta confluencia. El diálogo del poeta con «deux figures antagonistes qui représentent les termes symétriquement opposés de son débat» (Berger, 1988: 96-97) se estanca en una misma conclusión: tanto la ninfa, «trompeuse vision prise au répertoire des conventions

poétiques» (Berger, 1988: 97), como Lothario con su escepticismo de científico racionalista, acusan a Théodore de no comprender lo que dice el arroyo: «Théodore ment, ou plus exactement, il “traduit”, comme le disent la nymphe et Lothario, parce qu’il n’est pas assez poète ou parce qu’il l’est trop» (Berger, 1988: 97). Sin embargo, Théodore afirma: «L’étude des choses réelles était aussi le but de ma promenade» (Sand, 1981: 228). Y por ello nos parece encarnar el concepto sandiano de la unión indisoluble entre la voz de la naturaleza y la realidad cotidiana: «Le merveilleux est de tous les jours, mais il faut savoir le voir. Le féérique ne consiste pas en une libération des lois de la nature, mais au contraire dans la découverte de ces lois» (Didier, 2004: 52). Todo tiene un mensaje porque, como finalmente la palabra del arroyo revelará, todo lo existente en la creación forma parte del gran todo universal. Y este mensaje no es gratuito, sólo espera a ser escuchado. Al contrario que Lothario, Théodore niega el azar:

– Je te jure [...] que ce ruisseau ne chante pas au hasard. Nous sommes des sourds qui voulons faire les esprits forts, et nous parlons des voix de la nature comme les aveugles des couleurs. Si nous avions un peu d’intelligence et beaucoup de patience, nous finirions par comprendre ce que dit ce filet d’eau (Sand, 1981: 228)³.

El poeta invita a su amigo a escuchar el canto del ruiseñor, el murmullo de las abejas, a admitir la existencia del lenguaje de las hormigas, de los insectos minúsculos cuyos sonidos son imperceptibles... Si en uno de los *Contes d’une grand’mère*, *Le Marteau Rouge* (*Le Temps*, 28 de julio de 1875) la narradora afirma: «Tout dans la nature a une voix, mais nous ne pouvons attribuer la parole qu’aux êtres» (Sand, 1979a: 203), en *Ce que dit le ruisseau* el debate sobre los límites de lo animado y lo inanimado acabará por conferir su sentido al texto entero. La argumentación de Théodore sobre la *palabra del agua* es rebatida así por Lothario: «Si tu confonds maintenant le langage des animaux avec celui des choses, tu confonds les êtres avec la matière inanimée, et il n’y a plus moyen de causer avec un fou» (Sand, 1981: 230).

El título *Ce que dit le ruisseau* presenta una evidente analogía con el de uno de los *Contes d’une grand’mère*, anteriormente mencionado: *Ce que disent les fleurs*. Y es precisamente el lenguaje de las flores el último punto de la discusión entre el poeta y el científico. El lector asiste a todo un juego de preguntas y respuestas que puede resumirse desde la perspectiva de la aceptación o el rechazo de la *metáfora*, tal y como se desprende del ejemplo puesto por Lothario a Théodore:

Si tu me disais: “Je vais écouter le ramage des fleurs”, je te répondrais que je te sais capable de tout; mais je ne verrais là que l’exagération poétique d’une déduction assez fondée, tandis que, devant ta prétention de surprendre le langage d’un ruisseau, je te salue comme le plus grand fou que la manie littéraire ait jamais produit (Sand, 1981: 230-231).

En este relato, George Sand confiere a la imaginación poética lo que en los *Contes d’une grand’mère* presentará como una facultad de la infancia, que los adultos ya han perdido. La voz de Lothario – voz del científico puro – y la del poeta Théodore podrían corresponderse respectivamente con las voces del profesor de botánica y de la niña protagonista del cuento *Ce que disent les fleurs*:

Quand j’étais enfant, [...] j’étais très-tourmentée de ne pouvoir saisir ce que les fleurs se disaient entre elles. Mon professeur de botanique m’assurait qu’elles ne disaient rien ; soit qu’il fût sourd, soit qu’il ne voulût pas me dire la vérité, il jurait qu’elles ne disaient rien du tout.

Je savais bien le contraire. Je les entendais babiller confusément, surtout à la rosée du soir ; mais elles parlaient trop bas pour que je pusse distinguer leurs paroles (Sand, 1979b: 183).

³ La inteligencia y la paciencia son elementos clave en los *Contes d’une grand’mère*. Frecuentemente, las heroínas, niñas o adolescentes, cuentan con la ayuda de un *hada*, de una mujer-guía cuya única función es precisamente la del hada: *decir*, orientar por medio de la palabra. Pero serán ellas mismas quienes deberán, con su esfuerzo continuado, captar la voz de la naturaleza que les ayude a descubrir su vocación. *Le Nuage rose* (*Revue des Deux Mondes*, 1 de agosto de 1872) y *Le Château de Pictordu* (*Le Temps*, del 5 al 23 de marzo de 1873) son claros ejemplos de ello.

Una noche, escondida en el jardín, la niña acabará por escuchar en sueños la voz de las flores. Y también es un sueño el que revelará a Théodore las palabras del arroyo. Revelación en solitario, como lo es toda revelación iniciática: «Lothario ne voulut pas m'écouter davantage. Une libellule qui passait lui parut pour le moment plus intéressante que ma conversation, et il s'éloigna à sa poursuite» (Sand, 1981: 231).

En definitiva, por su afán de clasificar lo existente en palabras, en definiciones, por su empeño en establecer la diferencia tajante entre los seres y las cosas, «Lothario résiste à l'attraction de la métaphore, à sa faculté de transporter celui qui se laisse prendre au charme rusé du langage» (Berger, 1988: 100-101). Carente de imaginación, se verá así privado del *viaje revelador*, privilegio exclusivo del poeta. Viaje que, como veremos, tiene su origen en la primacía de la oralidad.

2. La palabra interior o el principio de la revelación

Como todo relato de iniciación, *Ce que dit le ruisseau* es un relato de búsqueda de la identidad. El poeta, solo ante el arroyo, se ve confrontado a sus propias dudas. Y la otra voz discordante irrumpe de nuevo, la voz de la ninfa burlona que parece estar de acuerdo con Lothario:

– Cherche, va ! disait-elle, cherche ce qui se dit dans l'eau, dans le vent, dans le sable ou dans la nuée ! Ton ami l'a trouvé, lui ; il ne se dit rien du tout ! Les êtres seuls sont doués de la parole, et moi, je ne suis rien, je suis muette, muette [...] comme ma roche et comme mon ruisseau ! (Sand, 1981: 231).

Pero la tentación de creer en el mutismo de la naturaleza es pronto superada por Théodore pues, en el pensamiento de Sand, «pour l'œil attentif, pour le cœur réceptif, les merveilles se prodiguent dans chaque geste, dans chaque instant qu'il nous est accordé de vivre» (Anoll, 2004 : 194). Sueño o alucinación, la ninfa, que ahora es invisible, hará del poeta la víctima de un encantamiento que supone un reto, una disyuntiva. Théodore se verá privado de la movilidad – «je reconnus avec stupeur que j'étais enchaîné là par une force magique» (Sand, 1981: 232) – y ésta será la condición impuesta para su liberación: «– Alors, renonce à la poésie et jure que tu ne chercheras plus rien en dehors de la science» (Sand, 1981: 232). Renuncia imposible para Théodore, puesto que la búsqueda de la palabra del arroyo no es, en definitiva, sino la búsqueda del Arte: «La notion poétique qui ne vous surprend comme une impérieuse révélation n'est pas la poésie, [...] mais je pensais que cette révélation devait être écoutée comme une voix de la nature elle-même» (Sand, 1981: 231).

En el conjunto de los *Contes d'une grand'mère*, es el más largo de todos ellos, *Le Château de Pictordu*, el más representativo de la relación entre la naturaleza y el arte en el pensamiento de Sand. La dialéctica entre el sueño y la realidad, siempre presente, es inseparable del poder de la palabra en este relato en que una estatua *habla* a una niña, Diane, que busca su identidad como dibujante y que acabará siendo también una gran pintora. Lo que nos interesa destacar aquí, en relación con el tema que nos ocupa⁴, es este concepto de *revelación de la naturaleza* en relación con la obra artística. Al título del primer capítulo del cuento («La statue parlante»), responderá en eco el título del último, «Discours de la statue», en el cual, tras un largo proceso iniciático y de aprendizaje, Diane, ya adulta y gran dibujante, volverá de visita al castillo de su primera iniciación. Y un paseo nocturno por los alrededores despierta en ella la necesidad «de résumer sa courte vie au milieu de cette nature qui semblait absorbée dans la méditation de l'éternité» (Sand, 1979c: 105). Admirando «les beaux effets du clair de lune dans les ruines» (Sand, 1979c: 105), sus dudas se verán disipadas por la voz de la estatua que le señala «la route de l'idéal» (Sand, 1979c: 107). Esta voz, que no es evidentemente sino la propia *voz interior* de la artista, constituye una «révélation intérieure» (Sand, 1979c: 107) que desencadenará la *revelación exterior*. A la mañana siguiente, Diane siente el impulso de contemplar el paisaje a la luz del día, y quedará admirada y sorprendida ante el *cuadro vivo* creado por la Naturaleza. Percibirá «la vie magique de la lumière», sentirá «pour la première fois, [...] l'ivresse de la couleur» y hará el descubrimiento esencial que la iniciará en el arte de la pintura gracias a «cette révélation qui lui venait du ciel et de la terre, du feuillage et des eaux, des herbes et du rocher» (Sand, 1979c: 110).

En *Ce que dit le ruisseau*, es también la *palabra interior* el germen de la *revelación*. El sortilegio de la ninfa es doble, pues a la inmovilidad de Théodore se añade el mutismo: «Je te retire aussi la parole, car je ne veux pas que tu ennuies

⁴ No entraremos en detalles sobre la complejidad y el interés de este cuento, ya que ello rebasaría los límites de nuestro estudio.

mon ruisseau par de sottises questions» (Sand, 1981: 232). Aparente crueldad que no es tal, puesto que lo que la ninfa propone es en realidad la iniciación en el sueño iniciático: «Dès que la vraie parole se formulera dans ton esprit, tu n'auras pas besoin de m'en faire part. La vérité te délivrera toute seule et sans mon aide, puisqu'elle sera en toi» (Sand, 1981: 232). El texto va adentrándose en el terreno de la mimesis a través de la oralidad. El poeta, mudo e inmóvil, antes de comprender las palabras de arroyo «sent tout à coup affluer en lui une parole intérieure, non bruyante, toute oreille – une écriture ? –, dont le débit devient torrentiel ; elle s'adresse (ou elle adresse celui qu'elle submerge) au ruisseau» (Berger, 1988: 99). Y es que George Sand dota a su personaje, que mucho se asemeja a ella misma, de la cualidad que Bachelard definiría como «une oreille poétisée», capaz de unificar «des voix discordantes quand elle se soumet au chant de l'eau comme à un son fondamental» (1942: 260). Para escuchar la *palabra del agua*, hay que *hablar* al agua – «Il faudra que l'être malheureux parle à la rivière» (1942: 261) – y es el discurso humano el que arrancará sus palabras al arroyo, palabras que vendrán a corroborar las convicciones del poeta y que, efectivamente, le liberarán, tal y como la ninfa había prometido. Discurso que, más que como una meditación, se presenta como una revelación de la voz de la naturaleza, expresando una de las ideas clave del pensamiento sandiano:

Tout parle et tout chante sous le ciel et probablement dans le ciel : qui osera décider que, dans la nature, il y ait une voix inutile, un chant qui n'exprime rien ? Non, il n'y a pas même un cri, un souffle, un rugissement, un murmure, une explosion, un bruit enfin qui ne signale ou ne traduise une action, un mode d'existence ou un accident logiquement survenu dans le cours de la vie universelle (Sand, 1981: 233).

Todo habla y canta porque todo *traduce* el eterno fluir del universo. Y es, por ello, misión del artista *traducir* a su vez estas voces pues, como dice Théodore, «où j'entends un langage, j'ai la certitude qu'il y a l'expression d'une émotion ou d'une sensation, ou tout au moins d'une vitalité quelconque» (Sand, 1981: 233). En *Le Chien et La Fleur sacrée*, otro de los *Contes d'une grand'mère* (*Revue des Deux Mondes*, 1 de noviembre de 1875) un personaje llamado M. Lechien realiza esta afirmación: «Toute chose est un élément de transformation. La plus grossière a encore sa vitalité latente dont les sourdes pulsations appellent la lumière et le mouvement : l'homme désire, l'animal et la plante aspirent, le minéral attend» (Sand, 1979d: 72)⁵. Será este el mensaje del agua que Théodore intuye antes de escucharlo: todo lo existente está sometido al «incoercible mouvement», debido a «l'éternelle mutation progressive des êtres et des germes qui les contiennent, germes répandus partout et que nous appelons des *choses*, faute d'un nom qui caractérise leurs fonctions multiples et indiscernables» (Sand, 1981: 235). El arroyo es «un organe de la création» que forma parte de «ce grand être qu'on appelle la terre» (Sand, 1981: 233). Por ello, «Théodore et le ruisseau se font écho jusqu'à n'être plus que l'écho l'un de l'autre, et même l'écho de l'écho» (Berger, 1988: 103). En la continua cadena universal de transformaciones, el arroyo ha sido nube y ha traducido el canto de los pájaros que a su vez traducirá el poeta, pues «tout est écho dans l'univers» (Bachelard, 1942: 259).

3. La respuesta del arroyo: la eterna renovación

Otro de los *Contes d'une grand'mère*, *La Fée Poussière* (*Le Temps*, 11 de agosto de 1875) constituye «un récit porteur d'une création mythique» (Veys, 2003: 60) que terminará por una revelación palingenésica. En él, el *hada* Tierra desvela a una niña el secreto de la creación en estos términos:

Je sème la destruction pour faire pousser le germe. Il en est ainsi de toutes les poussières, qu'elles aient été plantes, animaux ou personnes. Elles sont la mort après avoir été la vie, et cela n'a rien de triste, puisqu'elles recommencent toujours, grâce à moi, à être la vie après avoir été la mort (Sand, 1979e: 244).

⁵ Este cuento trata el tema de la metempsicosis. La adhesión de George Sand a esta doctrina, especialmente desde su amistad con Pierre Leroux, viene determinada sobre todo por su creencia en la eterna renovación universal.

Es este el sentido de la palabra interior del poeta Théodore, dirigida al arroyo: «Ruisseau qui fus nuage, tu nous diras tout ce que tu as fécondé dans ta vie errante ? [...] Pluie secourable, combien de moissons n'as-tu pas sauvées, combien de fleurs charmantes et suaves n'as-tu pas fait revivre !» (Sand, 1981: 235). Y planteará al agua su mayor duda:

O nuage béni ! si petit que tu fus, tu as fait de grandes choses, et la parole te serait refusée pour les dire !

Mais quoi ! n'est-tu plus qu'un mince filet d'eau enchaîné à cette roche, contenu dans l'urne de cette naïade et condamné à faire pousser un tapis de jacinthes ou à développer la hampe des hautes primevères ? (Sand, 1981: 236).

El título del relato, *Ce que dit le ruisseau*, es significativo, pues en realidad el discurso del arroyo es muy breve. La palabra del agua no es más que la confirmación de la palabra interior del poeta, y esta palabra se resume en el concepto del eterno renacer:

Non pas, non pas ! répondit le ruisseau, je suis ici et je suis ailleurs. Je féconde ce qui vit sous tes pieds, et je suis fécondé moi-même à toute heure en remontant dans le libre domaine de l'air. Mon évaporation est comme une sueur de vie qui se répand sur tout ce qu'elle touche et qui se reforme en nuage pour courir encore sur la cime des grands chênes (Sand, 1981: 236).

En otros términos, el arroyo, que se define como «une des manifestations particulières du grand fluide vital [...] qui accompagne et revêt la terre dans son voyage à travers l'infini» (Sand, 1981: 236), arrastra al poeta (y al lector) a un vertiginoso y magnífico *viaje*:

Je ne puis dire où je vais et où je ne vais pas [...] ; mais Dieu les connaît, mes beaux voyages, et toute la nature en profite ; et moi, je m'en réjouis sans cesse, et toujours je ris, je cours, je chante, je raconte, je confie, je révèle, je bois et donne à boire, je sème et je récolte, je prends et je donne ; tout me nourrit, même ton haleine, et je nourris tout, même ta pensée ! (Sand, 1981: 236).

El agua y el ser humano se *nutren* mutuamente, porque Théodore ha sabido buscar en la naturaleza la palabra poética «qui consisterait simplement à faire écho au chant de la terre» (Berger, 1988: 104) y que por ello permite al hombre «de rester lié ou de faire retour au tout dont il émane» (Berger, 1988 : 104). La misteriosa ninfa tenía razón en sus afirmaciones. Théodore se ha liberado del encantamiento al descubrir *la verdadera palabra* dentro de sí mismo:

Et le ruisseau, dont j'avais traduit le langage, me fit connaître que je ne l'avais pas fait mentir, car j'entendis qu'il disait distinctement, comme un résumé de mes hypothèses : *Toujours, toujours partout, dans tout, pour tout, toujours !*

Et il recommençait sans se lasser, car c'est tout ce qu'il pouvait dire, et il ne pouvait rien dire de plus beau (Sand, 1981: 236).

Este relato de una breve excursión a la naturaleza sigue una estructura circular. El reencuentro final con Lothario, que marca la vuelta de Théodore a la realidad, supone nuevamente el reencuentro de las dos voces discordantes. Y como el poeta dice, «s'il n'est pas toujours possible à l'homme de comprendre l'hymne de la nature, il lui est toujours permis de le deviner» (Sand, 1981: 237). Debate entre Lothario y Théodore que queda, como al principio, sin resolver:

– Poésie, dit-il en levant les épaules, horreur du vrai !

– Non pas, répondis-je, culte du vrai, mais traduction libre! (Sand, 1981: 237).

En el citado preámbulo de la novela *Laura, voyage dans le cristal*, encontramos esta afirmación:

Pas plus que les autres humains, l'artiste ne choisit son genre de vie et la nature de ses impressions. Il reçoit du dehors le soleil et la pluie, l'ombre et la lumière, comme tout le monde. Ne lui demandez pas de créer en dehors de ce qui le frappe. Il subit l'action du milieu qu'il traverse, et c'est fort bien fait, car il s'éteindrait et deviendrait stérile le jour où cette action viendrait à cesser (Sand, 1980a: 32).

Ce que dit le ruisseau nos parece constituir una interesante reflexión sobre la relación entre la naturaleza y el arte cuyo sentido final viene a corroborar lo que George Sand expresa en sus *Légendes rustiques* (1858): «Tout être et toute chose protestent contre le néant» (Sand, 1980b: 6).

Conclusión

En la carta que encabeza *Un hiver à Majorque* (1842) – la *Lettre d'un ex-voyageur à un ami sédentaire* – George Sand afirma: «Mes plus beaux, mes plus doux voyages, je les ai faits au coin de mon feu, les pieds dans la cendre chaude et les coudes appuyés sur les bras râpés du fauteuil de ma grand'mère» (Sand, 1997: 11). Texto que nos parece especialmente elocuente de la importancia del *viaje inmóvil*, tal y como el que realiza el poeta Théodore.

¿Quién habla y quien escucha en *Ce que dit le ruisseau*? «L'art a besoin de s'instruire sur des reflets, la musique a besoin de s'instruire sur des échos. C'est en imitant qu'on invente. On croit suivre le réel et on le traduit humainement», dice Bachelard (1942: 259). El lector dotado de la capacidad de escuchar, pues en éste como en otros relatos de George Sand en el origen está la palabra, se siente tentado de compadecer a Lothario, incapaz de sentir esta bella formulación bachelardiana: «Le ruisseau vous apprendra à parler [...] malgré les peines et les souvenirs, il vous apprendra [...] l'énergie par le poème. Il vous redira, à chaque instant, quelque beau mot tout rond qui roule sur des pierres» (1942: 262).

Referencias bibliográficas

- ANOLL, Lúdia (2004). «Contes d'une grand'mère: un autre visage de George Sand ?», en *George Sand 1804-2004. L'île et la dame de Nohant*. Estudi General LULLIA de Mallorca, p. 191-208.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*. Paris: José Corti.
- BERGER, Anne (1988). «Ce que dit le ruisseau», en *Études françaises*, vol. 24, n° 1, p. 95-105. <<http://id.erudit.org/iderudit/035744ar>>. DOI: 10.7202/035744ar. [Consulta: 12 de febrero de 2016]
- DIDIER, Béatrice (2004). *George Sand*. Paris: ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française).
- SAND, George (1979a). *Le Marteau Rouge (Contes d'une grand'mère, vol. 2)*: Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SAND, George (1979b). *Ce que disent les fleurs (Contes d'une grand'mère, vol. 2)*: Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SAND, George (1979c). *Le Château de Pictordu (Contes d'une grand'mère (vol. 1))*: Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SAND, George (1979d). *Le Chien et La Fleur sacrée (Contes d'une grand'mère, vol. 2)*: Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SAND, George (1979 e). *La Fée Poussière (Contes d'une grand'mère, vol. 2)*: Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SAND, George (1980a). *Laura, Voyage dans le cristal*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- SAND, George (1980b). *Légendes rustiques*. Paris: Éditions Libres-Halliers.
- SAND, George (1981). *Ce que dit le ruisseau*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- SAND, George (1997). *Un hiver à Majorque*. Mallorca: Ingrama Editorial.
- SCHAEFFER, Gérald (1981). *Espace et temps chez George Sand*. Neuchâtel (Suisse): La Baconnière.
- VEYS, Sylvie-Victoire (2003). «George Sand et l'imagination matérielle selon Gaston Bachelard», en *Les Amis de George Sand* (Nouvelle Série), n° 25, p. 55-66.

El Sena de Marcel Prévost: atracción poética en las aguas del infortunio social

Luengo-López, Jordi

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, jluegol@upo.es

Resumen

Las arterias de la ciudad de París concluyen en el río Sena, que, con sigilosos surcos marcados por las voces de tiempos pasados, aún todas las esperanzas que emanan de sus calles en un poético anhelo de libertad que embruja a todos sus habitantes. El escritor parisino Marcel Prévost (1862-1941), en sus relatos, pero sobre todo en sus cuentos, y muy especialmente en uno que brindó exclusivamente a este río, supo captar el agri dulce sortilegio que muchos transeúntes sentían por sus aguas, dado que a ellas se las amaba como a una madre a la que agradecer la vida, pero también se las veía como la vía directa para abandonar la existencia propia. Sobre las aguas del Sena flotaban incontables suicidas; numerosos cadáveres de hombres y mujeres que fueron asesinados/as; de imprudentes flâneurs, que cayeron desde lo alto de alguno de sus puentes sin que jamás pudiera averiguarse su identidad; o, incluso bebés abandonados que, como moisés atemporales, forjarían, con el paso de los años, las esperanzas de la civilización. Estas aguas frecuentemente teñidas de la más hermosa amalgama de grises que pueden advertirse en una ciudad, no sólo fueron objeto de veneración de los habitantes de la ville lumière, sino que, además, en su superficie se reflejaba también la dura realidad social que se extendía por ambas orillas de beldad urbana.

Palabras clave: El Sena; Marcel Prévost; L'Inconnue de la Seine; la Morgue; Agua.

Résumé

Les avenues de la ville de Paris concluent sur la Seine qui, avec des rainures furtives marquées par les voix du passé, rassemble tous les espoirs émanant de ses rues dans un désir poétique de liberté qui ensorcelle tous ses habitants. L'écrivain parisien Marcel Prévost (1862-1941), dans ses histoires, mais surtout dans ses contes, et notamment dans celui qu'il avait dédié à cette rivière, a su comment saisir le charme doux-amer que de nombreux passants sentaient pour ses eaux. D'un côté ceux-ci trouvaient la Seine comme une vraie mère à qui remercier de leur avoir donné la vie, d'un autre, elle était aussi la voie la plus directe pour abandonner sa propre existence. Sur les eaux de la Seine flottaient innombrables suicides. De nombreux corps d'hommes et de femmes se sont fait tuer; des flâneurs imprudents qui sont tombés du haut d'un des ponts de la rivière, dont leur identité on ne connaîtra jamais; ou, même des bébés abandonnés qui comme des Moïse intemporels forgeront, au fil des ans, les espoirs de la civilisation. Ces eaux souvent teintées d'une amalgame grisâtre la plus belle que l'on peut remarquer dans une ville, celles-ci ont été non seulement l'objet de la vénération des habitants de la ville lumière, mais elles ont aussi reflété sur sa surface la difficile réalité sociale qui s'étendait sur toutes les deux rives de la beauté urbaine.

Mots-clés: La Seine; Marcel Prévost; L'Inconnue de la Seine; la Morgue; L'Eau.

Abstract

The arteries of the city of Paris end at the River Seine, whose secretive wakes marked by the voices of times gone by, bring together all the hopes emanating from its streets in a poetic desire for freedom that bewitches all its inhabitants. The Parisian writer Marcel Prévost (1862-1941), in his narratives, but above all in his short stories, especially one that pays homage exclusively to this river, ably captured the bittersweet spell of its waters that beguiled many passers-by, waters they loved like a mother in gratitude for life given, but in which they also saw the direct route to abandon their own existence. On the waters of the Seine floated uncountable suicides; numerous cadavers of murdered men and women; of careless flâneurs, who fell from

the height of one of its bridges without ever having discovered its identity; or even abandoned babies who, like timeless Moses, with the passing of the years would forge the hopes of civilisation. These waters, frequently coloured in the most wonderful amalgam of greys that can be seen in a city, were not only venerated by the inhabitants of the ville lumière, but also, moreover, reflected on their surface the harsh social reality that spread along the two banks of urban beauty.

Keywords: *The Seine; Marcel Prévost; L'Inconnue de la Seine; The Morgue; Water.*

Introducción

La Seine fue publicado por primera vez en la *Revue bleue: politique et littéraire* (1871-1930), en 1887, siendo seleccionada por su autor, Marcel Prévost (1862-1941), para hacerlo de nuevo en la colección de la Modern-Bibliothèque d'Arthème Fayard, en 1905, dentro del volumen titulado *Le pas relevé*, dado que con este cuento introductorio se iniciaba el compendio de relatos cortos que el escritor parisino presentaba. La historia que en él se expone no trascendió en el tiempo, como en realidad tampoco ocurrió con la mayoría de la producción literaria del autor, salvo su célebre *Les Demi-vierges* (1894), por la que todavía hoy Prévost sigue siendo conocido. Sin embargo, la obra en sí encierra mucha más simbología y significación perceptiva de la que en un principio pudiera pensarse, puesto que, en ella, se muestra el estrecho vínculo que unía al escritor con la capital francesa y su compromiso con sus habitantes, ya que pese a su pertenencia a la alta burguesía, también frecuentaba los bajos fondos de París y se mezclaba con la gente humilde de sus calles, al igual que hacía el narrador del relato —que presumiblemente identificamos con el propio Prévost—, quien nos cuenta lo sucedido con aquel hijo del Sena que volvió al seno materno entre las aguas del infortunio y la ensoñación literaria.

El escritor parisino inicia su relato situando al lector¹ en un pequeño restaurante para estudiantes de la *rive gauche* parisina que, en aquel entonces, según confesaba, solía frecuentar con bastante asiduidad, sobre todo a final de mes. Allí, retirado del bullicio del lugar, se encontraba el protagonista de su historia, Jacques Génie, un enigmático muchacho cuya principal particularidad era el hecho de que a nadie como a él le sentaba tan bien el redingote gris². Génie también se caracterizaba por tener una curiosa barba en abanico y una enmarañada melena corta; unos hermosos ojos marrones en los que, tras sus gafas de cristales ahumados por su miopía, se podía adivinar ciertos destellos de locura; y, un aspecto, cuyos gestos y posturas, creaban en torno a él un atractivo halo de misterio del que el escritor no pudo evadirse (Prévost, 1905: 99). Tras pedirle permiso, el narrador se sentó a su lado y, antes de llegar a los postres, el joven parroquiano ya le había puesto al día de todas sus intimidades y de la peculiar cartografía de su deambular existencial.

Génie tenía un estrecho vínculo con el Sena, una comunión fuera de lo común con sus aguas, pues comprendía su lenguaje y, en su mente, percibía una clara y sincera correspondencia. De sus ensueños, diálogos y soliloquios nacían sus versos, en un constante fluir de palabra mojada por el agua de la esperanza, porque el humilde poeta esperaba llegar a ser algún día célebre: «J'ai foi dans mon étoile, disait-il, le regard égaré, les pommettes en feu. Il y a des gens auxquels il doit arriver quelque chose ; il me semble que je suis de ces gens-là» (*Ibid.*: 99-100). El protagonista del cuento de Prévost confiaba en la gloria que el destino le reservaba, pues vivía en el más absoluto convencimiento de que su madre velaría por que así fuera. Creía éste que el Sena lo emplazaría en la senda del éxito, que nunca lo abandonaría a su suerte, porque ese mismo río había impedido que muriera; sin embargo, sus vaivenes, susurros y chapoteos crearon en él la dependencia al elemento que lo constituía, la seductora adicción al agua del infortunio que, pese a su oscuro semblante, nunca dejó de ser hermosa.

1. Los versos de un *enfant trouvé* a las aguas nodrizas del Sena

Jacques Génie era un *enfant abandonné*, uno de esos niños abandonados de quienes se desconocía su origen, pero que habían tenido la gran fortuna de haber sido encontrados por alguien, convirtiéndose así en un *enfant trouvé*. Al poeta del

¹ Sírvese en adelante la utilización del genérico masculino para referirse tanto a mujeres como a hombres.

² Recurriendo a la técnica literaria de la intertextualidad, utilizada frecuentemente por el autor, Prévost alude a la comedia histórica en un acto titulada *La Redingote Grise* (1830), también conocida bajo el nombre de *Napoléon à Berlin*, escrita por Jean-Henri Dupin (1791-1887) y Théophile Marion Dumersan (1780-1849), al comentar que todavía sobre los muros de antiguos edificios solía encontrarse enormes carteles de la representación de la pieza teatral.

Sena lo hallaron a orillas del río cuando apenas contaba con unos días de vida, depositado en la barca de un *tireur de sable* (extractor de arena), sin pertenencia alguna, ni nota que diera algún dato sobre su identidad. Génie guardaba con recelo, y cierta nostalgia, como si de un libro de familia se tratase, un amarillento recorte de prensa de *Le Petit Journal* (1863-1944) donde se daba fe del hallazgo. En ese fragmento de papel, que el joven mostró a su interlocutor de café, podía leerse la siguiente crónica:

CHRONIQUE DU BIEN. – Hier matin, le sieur G..., tireur de sable à Bercy, a trouvé dans son bateau un enfant enveloppé de langes grossiers. Après avoir fait la déclaration au commissaire de police du quartier, le brave homme a manifesté le désir de garder l'enfant s'il n'était pas réclamé. Il n'a voulu accepter aucun secours» (*Ibid.*: 100).

Esta anécdota marcará sobremanera a Génie, quien atribuyó al Sena el rol de la madre que nunca tuvo. Y, en cuanto al rol de padre, Prévost se lo concede a un *tireur de sable*, oficio éste que igualmente se encontraba muy relacionado con el flujo del agua fluvial. Monsieur Génie, el padre putativo del protagonista de este corto relato, «faenaba» en Bercy extrayendo la arena de las profundidades del río para luego venderla a todo aquel que la necesitara. Un oficio que desde hace ya más de un siglo no se ha vuelto a desempeñar, al menos, a pequeña escala como se hacía en el ocaso del siglo XIX y primeros años de la pasada centuria. Este trabajo, además, no era nada fácil de ejecutar, y no sólo por el hecho de que una única persona no podía extraer demasiada arena, sino también porque la policía siempre estaba al acecho, exigiendo al *tireur* que no se acercara a las orillas, ni a los puentes, ni tampoco a las escuelas de natación³ que entonces había en el Sena, sin contar con las máquinas a vapor que recorrían el río y que interrumpían sus tareas (*Ibid.*: 101-102). Con todo, al margen de todas estas dificultades, todo *tireur de sable* establecía una fuerte comunión con las aguas donde laburaba, llegando a entenderlas, respetarlas y quererlas, como hacen los marineros con las del océano o del mar.

De las crónicas de sucesos consultadas sobre los *enfants abandonnés*, no se han encontrado casos análogos al expuesto por Marcel Prévost, dado que generalmente a los niños se los abandonaba en las puertas de las iglesias, en casas de gentes pudientes o en los hospicios o centros de acogida para asegurarles, al menos, algo de cuidado. Esta última alternativa era la más común, donde, ya desde 1838, con la centralización de la ayuda pública a la infancia, acogerían a estos niños junto a los huérfanos y a los denominados *enfants abandonnés moralement* (Robin-Romero, 2007: 238), quienes, según lo apuntado en el *Bulletin Internationale de la Protection de l'Enfance* de 1929, eran aquellos niños cuyos padres no disponían de los medios suficientes para alimentarlos y ofrecerles un lugar donde poder vivir con unas mínimas condiciones de salubridad. Tampoco se los dejaba en cestos flotar sobre las aguas del Sena, como un moderno Moisés de entresiglos, ya que proceder de este modo significaba condenarlos a una muerte segura, no sólo por la posibilidad de que las criaturas se ahogaran, sino también por el hecho de que podían morir congeladas por las bajas temperaturas que en ellas se alcanzaba en los meses más fríos del año.

Así mismo, ha de tenerse en cuenta que la decisión que toma la madre de Jacques Génie –o el padre biológico si bien tenemos en cuenta las muchas muertes que por parto acaecían en la Francia de mediados del siglo XIX⁴– de dejar a su bebé en la humilde barca de un *tireur de sable*, nos sitúa en una herencia generacional de enfermiza atracción hacia las aguas del Sena. Génie llevaría, por lo tanto, esta proclividad en sus propios genes, exacerbándose ésta con la ausencia de un referente maternal de carne y hueso, y su determinación a concebir el río como su verdadero progenitor. El joven poeta confiesa entre lágrimas al narrador de la historia que nunca había intentado buscar a sus padres biológicos, porque su infancia había sido muy feliz junto al *tireur* y el Sena, a quienes consideraba como su familia. Así, cuando terminaban de trabajar, sentados a su orilla del río, padre e hijo escuchaban cómo el río fluía bajo sus pies, generando una serie de sonidos que sólo para ellos tenían sentido, y creando una atmósfera de unión familiar que al entonces niño le hacía sentir como un privilegiado (Prévost, 1906: 100). El protagonista del relato llega a comparar esa realidad creada como si la de un auténtico hogar burgués se tratara.

³ A mediados del siglo XIX, el escritor y publicista Eugène Briffault (1799-1854) contaba que existían dos escuelas de natación en el Sena, una primera en el extremo oriental de l'Île Saint-Louis, y otra en el lado opuesto al límite del muelle d'Orsay, cerca del puente de la Concordia (Briffault, 1853: 45).

⁴ Durante los dos primeros tercios del siglo XIX, el porcentaje de muertes en el parto oscilaba entre el 3 y 8%, llegando incluso a superarse ese intervalo en función de la asistencia recibida en el transcurso del mismo (Morel, 2008: 36).

Al morir su padre, al *enfant trouvé* no le quedaba más que su madre nodriza, el Sena, a la que iba a visitar cada día para escuchar aquellas mismas canciones que le cantaba de niño, cuando apenas tenía tres años, mientras que, al mismo tiempo, mecía con sus olas la barca con la que el *tireur* trabajaba. Génie acudía religiosamente cada tarde a la vera del río para prestar atención a la voz de las aguas, y cuando le era imposible acercarse para oír sus palabras, entonces, su recuerdo lo atormentaba durante toda la noche: «Et quand je ne veux pas venir, quand je résiste, alors j'ai des rêves à rendre fou. Elle⁵ me hante. Je la sens me secouer dans mon lit, comme si j'étais tombé dans son eau» (*Ibid.*: 102). Deseaba este personaje prévosiano hundirse en el fondo de las aguas del río, en el seno más profundo de su madre adoptiva, con el objeto de quedarse allí de por vida. Así se lo confesó Génie al narrador durante el largo paseo que, tras salir del restaurante, dieron desde la *rive gauche* hasta Bercy. Contaba éste que los poetas situaban maravillosas criaturas en las profundidades fluviales y marinas para justificar la permanencia de sus cuerpos en los más recónditos y hondos páramos de sus aguas, pero a él le bastaba el amor que sentía por el Sena y el saber que junto a su madre iba a ser feliz.

2. Suicidios en las aguas del Sena: la tétrica «manía del agua»

El *tireur de sable* rescataba muchos cadáveres del agua del Sena, cuerpos de suicidas que se habían lanzado de alguno de los muchos puentes que franqueaban el río para poner fin a sus días. De entre todas aquellas personas que se arrojaban a sus aguas, unas conseguían su propósito, pero otras muchas no. Cuando esto ocurría, a aquellos que lograban sobrevivir, el joven Jacques siempre se les acercaba, cuando todavía estaban mojados, para preguntarles qué se sentía al estar rodeado de las aguas fluviales, sintiendo uno cómo se hundía cada vez más y más hasta alcanzar el fondo, y siendo conscientes de que su existencia llegaba a su fin. A Génie únicamente le contestó un anciano que lo intentaba por segunda vez, confesándole, mientras recobraba el aliento, que en ese corto espacio de tiempo había sentido una sensación muy agradable.

Los suicidios en el Sena siempre han sido una constante a lo largo del fluir del tiempo y de sus aguas. Así, insignes literatos como el escritor francés Louis Simon Auger (1772-1889); el periodista y escritor chileno Santiago Arcos (1822-1874); los poetas rumanos Ghérasim Luca (1913-1994), y, años más tarde, Paul Celan (1920-1970); al igual que lo hicieron artistas como el pintor francés neoclásico y prerromántico Antoine-Jean Gros (1771-1835), o el también pintor y escultor ruso David Laksine (1888-1911); músicos, entre los que figura el arpista y compositor checo Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790); políticos, siendo el más reciente el caso de Boris Fraenkel (1921-2006), lingüista y traductor militante en el partido comunista; militares, como Octave de Ségur (1779-1818), quien se suicidó por las múltiples infidelidades de su esposa; entre otros muchos. Todos ellos, según apuntaba Jacques Génie tenían la «manía del agua».

El poeta veía como algo irremediable que su vida terminara en las aguas del Sena, porque sufría de este mal y no había nada que hacer al respecto, pues todos a quienes afectaba acababan en el fondo del río o flotando inertes sobre su superficie: «Voyez-vous quand on a la manie de l'eau, il n'y a rien à faire. Un peu plus tôt, un peu plus tard, on finit toujours par y passer» (*Ibid.*: 102). La exaltación que sobre la conciencia de quien padecía este desequilibrio de orden psicológico, al margen de que el protagonista de la historia lo concibiera como un «virtuoso don de sensibilidad», resultaba extravagante para todos aquellos seres ajenos a su sugestión. Aquellos suicidas que se daban al Sena volcaban su espíritu en sus aguas, como si de una jarra de agua se tratase, mezclándose con sus leves olas, corrientes y vaivenes hasta formar parte de él. Tras cumplir con el ritual, con ese proceso de permeabilización, el río devolvía los cuerpos vacíos a un mundo al que, si bien los vio nacer, nunca pertenecieron.

3. La Morgue de París: el espectáculo de los *non-reconnus*

Desde ese encuentro, en el que ambos interlocutores prometieron verse el día siguiente, pasaron cinco años. Una mañana, cruzando el puente de Notre-Dame, el narrador de este relato, sintió el irresistible deseo de visitar la Morgue. Deseaba éste observar los cuerpos privados de alma, huecos por dentro, que las aguas del Sena devolvía a la civilización como conchas marinas sobre la orilla del mar. En la mente del narrador, este bohemio *flâneur* de entresiglos, sin duda, penetró

⁵ Marcel Prévost utiliza el pronombre *Elle* para referirse al nombre del río, *La Seine*, que en francés es en femenino.

el recuerdo de aquel joven poeta que tenía al Sena por madre, planteándose, a su vez, y aún sin ser consciente de ello, el interrogante de si lo encontraría en el depósito de cadáveres.

En la Morgue había una sección dedicada a los *non-reconnus* donde se colgaba, después de haber estado expuestos los cuerpos durante ocho días tras las vitrinas frigoríficas de una sala, toda una serie de fotografías cuya tétrica imagen, según apuntaba Marcel Prévost, ni el escultor francés Claude-Augustin Cayot (1677-1722), ni el pintor español Francisco de Goya (1746-1828), jamás hubieran imaginado. En los rostros de los *non-reconnus* quedaba impreso el espanto del saber que la vida se les escapaba en ese mismo instante, justo en el momento en que el agua invadía sus pulmones; sus ojos se salían de las órbitas ante la oscuridad más profunda; y, en muchas ocasiones, se adivinaba un agujero negro en el cráneo, señal de algún golpe decisivo dado de improviso, pues no todos ellos eran suicidas, o bien de haberse pegado un tiro antes de dejarse caer al río; un espectáculo de máscaras de muerte frente a las cuales difícilmente uno podía permanecer durante mucho tiempo:

Il y a des têtes de vieux sinistres, aux touffes grises rongées par places ; des bustes de sorcières, le masque anguleux, les seins ballants, aplatis sur la poitrine comme des autres vides. Plus rares les figures de jeunes femmes ou les corps d'enfants dont le séjour sous l'eau a ballonné le ventre. Un trou noir béant au crâne ; une brisure à le tempe ; parfois rien... (*Ibid.*: 102-103).

Apuntaba el *Arrêté réglementaire du Service Intérieur de la Morgue de Paris*, firmado el 1 de enero de 1835, que, en el caso de los *non-reconnus*, el *greffier-concierge* (secretario judicial) tenía que dar una descripción sucinta del cuerpo, las causas de la muerte y el lugar donde había sido encontrado (La Police et l'Administration départemental et communale, 1836: 116). Las autoridades exponían públicamente los cadáveres como medio de identificación de los cuerpos, pero la gente acudía allí para satisfacer su macabro deseo de verlos como si de un espectáculo de circo se tratase. Aquel recinto era frecuentado tanto por habitantes de París como por turistas que visitaban la ciudad –sobre todo ingleses–, así como por otros ciudadanos franceses oriundos de las distintas regiones que conforman el Hexágono, hombres y mujeres de toda clase social, niños acompañados de sus padres, escritores e intelectuales, entre otros. Pasados unos días, si nadie los identificaba, podían ser enterrados con la autorización del Ministerio fiscal y el prefecto de policía (De Pontich, Block, 1884: 655). En 1891, el doctor Ernest Cherbuliez (1861-1899) describía, en la *Revue des Deux-Mondes* (1829-), la atmósfera que se creaba en torno a las vitrinas de La Morgue, así como la caleidoscópica variedad de personas que la concurrían:

Derrière le double vitrage qui la ferme en avant et lui donne un faux air d'aquarium, on voit circuler le public ; rien n'est plus curieux à observer que ce flot perpétuel de vivants qui viennent regarder les morts. Les hommes entrent carrément, jettent un coup d'œil sur chaque cadavre et passent ; les femmes plus réservées font un visible effort pour satisfaire leur curiosité, elles sont venues chercher le cauchemar qui les poursuivra toute la nuit ; les enfants grimpent sur la galerie de fer, se hissent pour mieux voir et frétilent comme des poissons dans l'eau. Voici une nourrice avec son nourrisson ; voici plus loin une femme de chambre avec la marmaille qu'on lui a confiée pour jouer dans le square Notre-Dame. Dans les grands jours, au moment d'un crime retentissant et d'une exhibition de victimes extraordinaire, la foule devient formidable (Bernard, 2001: 157).

Mientras que el narrador de la historia contemplaba los cadáveres tras las vitrinas frigoríficas, una voz le susurró al oído, aventurándose a adivinar un hipotético pensamiento, que todos aquellos rostros tenían una expresión de felicidad. La aseveración enunciada *soto voce* provenía de Jacques Génie, quien reaparecía en aquel sombrío lugar al que probablemente ya solía frecuentar en tiempos de aquel primer encuentro acaecido un lustro atrás en un café de la *rive gauche*. Todos esos años habían vuelto más lúgubre el rostro del poeta, al igual que enrarecido su vestimenta, otorgando a su porte y semblante un aire de ultratumba que le aproximaba mucho más a la condición de los individuos que allí estaban expuestos que a los seres vivos. Durante todo este tiempo, Génie había realizado muchos trabajos, siendo uno de ellos el de revisor en un barco-ómnibus, pero pronto fue despedido, dado que se distraía mucho escuchando el dulce sonido del rumor del agua. También le ofrecieron un trabajo de preceptor en el extranjero, pero el Sena sólo pasaba por Francia, así que negó la propuesta de empleo (Prévost, 1906: 103). En Génie se manifiesta no sólo la obsesión por las

aguas del Sena, sino también un irremediable deseo de pertenencia a un lugar del que sentirse oriundo. Al atribuirle al río el rol de madre, rememorando aquellos años en los que su padre todavía vivía, conseguía recrear en el recuerdo ese sentimiento de familia y hogar del que el hado del destino decidió privarle.

Algunos de aquellos cuerpos apenas pasaban unas escasas horas en la Morgue, como era el caso de Jules, un hombre a quien su amante había abandonado, siendo la réplica de éste por tan cruel rechazo la promesa de que se quitaría la vida lanzándose al Sena, cumpliendo con su palabra aquella misma noche. El protagonista del relato había observado cómo la amante de Jules iba a llorarle a la Morgue, contemplando la escena con cierta mezcla de envidia y admiración por aquel individuo que no sólo había tenido el valor de poner fin a sus días, sino que además tenía la suerte de que alguien fuera a llorarle. Ese era el principal motivo por el que poeta no se había lanzado ya a los brazos de su madre adoptiva, porque nadie iría a recoger su «vacío envoltorio» para llorarle y cuidarlo hasta la sepultura.

En medio de la Morgue, Jacques Génie empieza a recitar sus versos, los cuales no tenían más objeto que las aguas del Sena. Antes y después de este personaje imaginario, otros muchos poetas habían cantado al Sena, como fue el caso de Paul Verlaine (1844-1896), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Jacques Prévert (1900-1977) o Jean-Roger Caussimon (1918-1985), aunque ninguno de ellos limitó la temática de sus poemas a la emoción que inspiraban sus aguas, sino que abordó otras parcelas del sentir poético. Tras despedirse en L'Esplanade des Invalides, quedando en verse al día siguiente en el depósito de cadáveres, el narrador encontró a un joven senador amigo de la infancia, quien le comentó que su secretario acababa de irse con una institutriz alemana, prometiendo el puesto vacante al «maniático» de cuyos delirios Prévost acababa de hacerle partícipe. Sin embargo, al día siguiente, un tumulto se agolpaba en la Morgue, pues al llegar el escritor, apenas hacía veinte minutos que Jacques Génie se había lanzado al Sena. Su rostro no reflejaba alegría alguna, ni tampoco estaba relajado, ni expresaba ningún pavor, únicamente la tristeza que siempre se adivinó en sus facciones. El poeta había conseguido que su cuerpo lo reconociera un «amigo», que si bien no iba a llorarle como la pareja de aquel enamorado frustrado del que el día anterior le había hablado, desde la comprensión de sentimiento y la simpatía de causa, en silencio, entendía el verdadero motivo de su muerte: «*La Seine avait repris son enfant*» (*Ibid.*: 104).

4. Un referente de vida y muerte en las aguas de la Bohemia: *L'Inconnue de la Seine*

La Seine nos remite directamente a un hecho real que todavía hoy se recuerda en el imaginario colectivo francés: el de *L'Inconnue de la Seine*.

Aunque se discrepa de la fecha exacta, parece ser que sobre 1875 el cuerpo sin vida de una joven modelo tuberculosa apareció flotando sobre las aguas del Sena. Un empleado de la Morgue, de quien nunca se supo su identidad, ante el hermoso rostro de la muchacha —probablemente el de una *grisette* oriunda de los bajos fondos parisinos—, decidió inmortalizarlo haciendo de él un molde en yeso y, una vez esculpido, reproducir múltiples copias del mismo para venderlas por doquier. Este molde fue comprado por numerosos artistas y literatos de la Bohème finisecular, pudiéndose encontrar entonces en diversos cenáculos de escritores, talleres de artistas, buhardillas de músicos, entre otros de análoga naturaleza, donde aquel enigmático rostro presidía la creativa ensoñación de todos ellos.

Años más tarde, ya en 1900, empezó a extenderse el rumor de que aquella joven se había quitado la vida, por lo que se exacerbó el interés por su persona, y por su rostro en cuestión, dando pie a distintas obras literarias que se nutrieron de una fantaseada historia de la joven suicida. Así, Jules Supervielle (1884-1960), escribirá los relatos de *L'Inconnue de la Seine*, en 1929, y *L'Enfant de la haute mer*, en 1931, donde relata cómo una joven ahogada en el Sena termina por alcanzar las aguas del océano, en cuyas profundidades se encontraba el reino de los *Ruisselants*, dentro del cual tuvo que aprender a vivir según las normas de esta comunidad, aunque nunca terminó de lograrlo debido a su carácter libre y transgresor (Marot de Lassauzaie, 2007: 332); el escritor surrealista Louis Aragon (1897-1982), en su novela *Aurélien*, fechada en 1944, llegará a describir el rostro de *L'Inconnue de la Seine* como el de la misma muerte; meses más tarde, ya en 1945, igualmente preso del mortuorio embrujo de la desconocida beldad sin vida, Marius Grout (1903-1946), quien dos años antes había ganado el Prix Goncourt, publicaba *Poèmes à l'Inconnue* en las éditions du Seuil; Maurice Blanchot (1907-2003), en su obra *Une voix venue d'ailleurs*, escrita en 1992, quien curiosamente también poseía una de esas efigies de yeso, comentaba que el rostro de la joven ahogada era el de una adolescente con los ojos medio cerrados y con una sonrisa tan sincera y relajada, que diríase que cuando murió lo hizo en un instante de extrema felicidad (Bident, 1998: 280). Todos

ellos habían caído presos de esa «necrofilia poética» que los arrastraba hacia una incontrolada extensión de su espíritu manifiesta a través del arte.

Teniendo en cuenta que *La Seine* fue escrita en 1887 es muy probable que Prévost comprara uno de esos moldes y que éste le inspirara para escribir su relato, aunque la protagonista no fuera una modistilla, sino un joven poeta en busca de su identidad. Entre ambos personajes, donde se entremezcla realidad y ficción, existe, no obstante, una significativa diferencia, la cual se focaliza en el hecho de que la alegre expresión que se adivinaba en el rostro de *L'Inconnue de la Seine*, no se percibe en su homólogo prévosiano. En Génie, no se constata felicidad alguna, ni tampoco la paz y el sosiego que hubiera supuesto el estar al fin en los brazos de la añorada madre, sino que, en su rostro, se perciben las mismas facciones tristes que lo caracterizaban en vida. En este sentido, Prévost se alejaba de la ensoñación poética de la ruísta bohemia de los artistas y literatos que le fueron contemporáneos, y que se inspiraron en la malograda beldad de aquella muchacha muerta en las aguas del Sena, con el fin de volcarse en la cruda realidad del infortunio social, porque, si bien procedía de la alta burguesía parisina, el autor de *Les demi-vierges* nunca fue ciego a la miseria urbana de su ciudad.

Conclusión

La Seine es un cuento que no sólo comulga con el marco social del París del ocaso de la era decimonónica, sino también se recrea, y reinterpreta, las tendencias anecdóticas vinculadas al mundo de la cultura y de la bohemia en particular. Génie es un personaje que Prévost sitúa en un plano intermedio entre las corrientes artísticas del momento, ya que le atribuye el oficio de poeta, y su condición vivencial de *enfant trouvé* en busca de una identidad personal que únicamente hallará en las aguas del Sena. Una tarea que permitirá al autor abordar diferentes parcelas del contexto social de entonces, aunque sin desprenderse nunca del eje referencial de la historia, el cual no era otro que el de las aguas del Sena. Así, Prévost hablará de los infantes abandonados y la tipología establecida en torno a ellos (*enfants trouvés*, *enfants abandonnés* y *enfants abandonnés moralement*); aludirá y/o profundizará en los oficios que albergaba el río, como eran el de revisor de un barco-ómnibus y, en particular, el de *tireur de sable*; o, paseará a sus lectores por La Morgue, el depósito de cadáveres de París donde se exponían al público aquellos cuerpos sin nombre que se extraían de sus aguas.

A lo largo del relato, el escritor parisino consigue transmitirnos la atracción que genera el río sobre los habitantes de la capital francesa, una especie de seducción poética de la que muchos caían irremediablemente presos. Sin embargo, en modo alguno se regocija en ella, sino que muestra que la realidad siempre intercede en ese ensueño. Da fe de ello el hecho de que a diferencia del sosegado e incluso alegre rostro en yeso de *L'Inconnue de la Seine*, el del protagonista de Prévost, al recuperarse su cuerpo inerte de las aguas del Sena, pese a haberse reunido finalmente con su madre adoptiva, nunca dejó de mostrar esa profunda tristeza que lo caracterizó en vida. Prévost, por lo tanto, no se dejó embelesar por el sugerente molde del infortunio de aquella beldad de *grisette* que tantos bohemios contemporáneos enaltecieron, sino que probó que esa cruda existencia, y ese trágico fin, no tenía nada de fascinante. Con ello, lograba hacer una crítica social de la triste situación que llevaba a muchos de sus conciudadanos a poner fin a sus días lanzándose a las aguas de un río, que, todavía hoy, sigue siendo una de las señas identitaria de la ciudad de París.

Referencias bibliográficas

- Bulletin Internationale de la Protection de l'Enfance* (1929), n° 85. Bruxelles: L'Œuvre Nationale de l'Enfance, p. 1.116.
- BERNARD, Jean-Pierre (2001). *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- BIDENT, Christophe (1998). *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- BRIFFAULT, Eugène (1853). «Une journée à l'École de natation», dans *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens*. Paris: Marescq Compagnie, p. 44-50.
- DE PONTICH, Henri et BLOCK, Maurice (1884). *Administration de la Ville de Paris du Département de la Seine*. Paris: Guillaumin.
- MAROT DE LASSAUZIAE, Jocelyne-Éléonore (2007). «Jules de Supervielle : le conteur ou la dérive du rêve» dans *Langages*, n° 8, p. 330-335.

- MOREL, Marie-France (2004). «La mortalité maternelle : histoire et représentations (XVIII^e y XX^e siècles)», dans Lamorthe, Elisabeth et al. *Les mères et la mort. Réalités et représentations*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 25-42.
- LA POLICE ET L'ADMINISTRATION DEPARTEMENTAL ET COMMUNALE (1836). *Recueil administratif du département de la Seine contenant les lois, ordonnances royales et de police. Instructions, arrêtés, actes divers, jugements des cours et des tribunaux*. Paris: Lottin de Saint-Germain. Imprimeur de la Préfecture de Police.
- PETCOFF, Christine (1992). *Le féminisme de Marcel Prévost ou l'art de la mystification*. Tesis doctoral. Montreal: McGill University. Disponible en http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1464900911466~223&usePid1=true&usePid2=true [Consultado el 12 enero de 2016]
- PREVOST, Marcel (1905). «La Seine», dans Prévost, Marcel. *Le pas relevé*. Paris: Modern-Bibliothèque. Arthème Fayard, p. 99-104.
- ROBIN-ROMERO, Isabelle (2007). *Les orphelins de Paris. Enfants et assistance aux XVI^e – XVIII^e siècles*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Le calme après la tempête : le pouvoir symbolique de l'eau dans l'œuvre de Gabrielle Roy

Marcotte, Sophie

Université Concordia, sophie.marcotte@concordia.ca

Resumen

El novelista Gabrielle Roy (1909-1983) fue, desde el comienzo de su carrera, un agudo observador de la naturaleza. Observamos en todo su trabajo y en algunas partes de su correspondencia, una presencia marcada de los medios acuáticos (estanques, lagos, ríos, humedales, etc.) y marinos (océano, mar, playa, etc.). A parece que el escritor – este es el supuesto de que vamos a desarrollar – para conferir un poder de curación y redención. Este poder simbólico se observa sobre todo en las escenas de tormenta. Vamos a mostrar que el agua, cuya agitación inicial refleja las angustias interiores y el deambular de los personajes, se convierte, después de la tormenta, una fuerza que calma y la redención, y que invita a la introspección y para seguir adelante.

Palabras clave : Gabrielle Roy ; agua ; tormenta ; agitación ; calma ; redención.

Résumé

La romancière Gabrielle Roy (1909-1983) a été, dès le début de sa carrière, une fine observatrice de la nature. On remarque, dans l'ensemble de son œuvre et dans certaines portions de sa correspondance, une présence marquée des milieux aquatiques (étangs, lacs, rivières, marécages, etc.) et des paysages marins (océan, mer, plage, etc.), auxquels l'écrivaine paraît – c'est l'hypothèse que nous chercherons à développer – conférer un pouvoir d'apaisement et de rédemption. Ce pouvoir symbolique s'observe tout particulièrement dans des scènes de tempête. Nous montrerons dans cet article que l'eau, dont l'agitation initiale reflète les tourments et l'errance intérieurs des personnages, devient, au terme de la tempête, une force d'apaisement et de rédemption agissant sur ceux-ci et les invitant, dès lors, par son calme retrouvé et son caractère désormais rassurant et protecteur, à une introspection, puis à une fuite vers l'avant.

Mots-clés : Gabrielle Roy ; eau ; tempête ; agitation ; calme ; rédemption.

Abstract

Novelist Gabrielle Roy (1909-1983) was, from the beginning of her career, a keen observer of nature. We note in all of her work and in some portions of her correspondence, a marked presence of aquatic environments (ponds, lakes, rivers, wetlands, etc.) and seascapes (ocean, sea, beach, etc. .), to which the writer seems – this is the assumption that we will develop – to confer a power of healing and redemption. This symbolic power is especially observed in the storm scene. In this article, we will show that water, whose initial agitation reflects the inner torments and the wandering of characters, becomes, after the storm, a calming and redemption force, and that it invites to introspection and to go forward.

Keywords : Gabrielle Roy ; water ; storm ; agitation ; calm ; redemption.

Gabrielle Roy, née à Saint-Boniface, au Manitoba, dans les Prairies canadiennes, en 1909, et décédée à Québec, en 1983, est surtout connue à travers le monde pour son premier roman, *Bonheur d'occasion*, paru en 1945 à Montréal et réédité en 1947 par les Éditions Flammarion¹. Ce roman, qui lui a valu le prix Fémina en décembre de la même année, a par ailleurs été publié en espagnol, en Amérique du sud, sous le titre *Felicidad ocasional*, en 1948, et traduit en une dizaine d'autres langues. Outre ce livre à succès, pour lequel l'écrivaine a également remporté la mention « Book of the Month » de la *Literary Guild of America* au printemps 1947, Roy a laissé une œuvre composée d'une quinzaine de romans et recueils de nouvelles, de reportages, ainsi que plusieurs dizaines de textes inédits et une abondante correspondance².

On remarque notamment, en parcourant l'ensemble de l'œuvre, que l'écrivaine, qualifiée de « grande voyageuse sensible aux paysages et aux horizons » par Élisabeth Nardout-Lafarge (2010 : 147), se révèle une fine observatrice de la nature, et que l'évocation de l'eau y est récurrente.

En témoignent, entre autres, les passages consacrés aux excursions de pêche et aux promenades en bateau dans ses reportages sur la Côte-Nord, sur Charlevoix et sur la Gaspésie, rédigés pour le compte de périodiques montréalais tels *Le Canada* et *Le Bulletin des agriculteurs* entre 1940 et 1942. On pense à la « mer orageuse », aux « vagues qui se brisent avec fracas contre le môle » (Roy, 2007 : 124) et aux nombreuses tempêtes de « La côte de tous les vents » (sur la Côte Nord), ou encore à l'évocation plus paisible et idyllique de Petite-Rivière-Saint-François, où « l'eau brillait autour [...] [des habitations], depuis les abords du fleuve où la marée avait laissé des plaques humides et où on voyait entre les brisants se dérouler l'horizon mélancolique des cages, des perches servant à pêcher l'anguille [...]. D'autres ruisseaux, plus agiles, trouvaient encore entre les arbres leur chemin bondissant. Ils descendaient dans le dos des maisons. » Ces ruisseaux formaient, précise Gabrielle Roy, « une espèce de chanson lente plutôt qu'agitée » qui « trahissait l'âme même du village. » (2013 : 567)

Les descriptions du canal et des rapides de Lachine, dans l'Ouest de l'île de Montréal, qui ponctuent *Bonheur d'occasion* (Roy : 2009) et *Le temps qui m'a manqué* (Roy : 2013), attestent elles aussi de l'intérêt manifeste de Roy pour les plans d'eau, avec lesquels le destin de ses personnages entretient un lien explicite. Tout près des rapides, où « seuls ici dominaient l'eau, le ciel et de multiples espèces d'oiseaux parmi lesquelles les carouges à épauettes qui, en volant bas, mettaient partout parmi les herbes et la verdure des bords du fleuve l'éclat de lumière jaillissant d'entre leurs ailes ouvertes », la Gabrielle du récit autobiographique venait écouter « ce chant au fond indéchiffrable », en fixant « le tourbillonnement de l'eau où se brisait le courant, à la pointe d'une petite île qui se trouvait à peu près vers le tiers du fleuve en sa largeur » ajoutant que normalement, elle parvenait alors à se « sentir [...] emportée par le chant et par le courant. » (Roy, 2013 : 567)

On peut enfin évoquer les descriptions du *Waterhen district* du nord du Manitoba, qui ponctuent le roman *La Petite Poule d'eau*, paru en 1950 (Roy, 2010), et qui servent de décor au quotidien de la famille de Luzina Tousignant, et le récit « La voix des étangs » de *Rue Deschambault*, publié en 1955 (Roy, 2010b), dans lequel le chant des grenouilles de l'étang voisin de la maison d'enfance de la jeune Christine est présenté comme étant celui de l'appel à la vocation d'écrivain.

Ce bref survol permet ainsi de confirmer, dans l'ensemble de l'œuvre royenne, une présence marquée des milieux aquatiques (étangs, lacs, rivières, marécages, etc.) et des paysages marins (océan, mer, plage, etc.), auxquels l'écrivaine paraît conférer – c'est l'hypothèse que nous posons ici – un pouvoir d'apaisement et de rédemption.

1. La tempête

Ce pouvoir d'apaisement et de rédemption s'observe tout particulièrement dans trois scènes de tempête : l'une se déroulant en Bretagne et décrite dans le menu détail dans la correspondance de l'été 1948 avec Marcel Carbotte (Roy, 2001); la seconde, évoquée dans le récit inédit « Le nihiliste » (Roy, 1948), à laquelle il est fait écho, quatre décennies plus tard, dans l'autobiographie *La Détresse et l'Enchantement* (Roy, 2013 – première édition, 1984); la dernière ayant

¹ *Bonheur d'occasion* inaugure, au Canada français du milieu des années 1940, la veine du roman réaliste, et marque du même coup la fin du siècle du *roman du terroir* vantant les vertus de l'agriculture, de la pratique religieuse et des familles nombreuses pour assurer la survivance de la race canadienne-française. Le roman, dont l'intrigue se déroule à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, raconte la vie misérable d'une famille francophone, les Lacasse, habitant un quartier pauvre de Montréal, et de jeunes gens cherchant à profiter de la guerre pour espérer enfin s'évader du cercle miséreux auquel l'héritage familial les destine d'emblée.

² Pour une liste complète des œuvres de Gabrielle Roy, voir Ricard, 1996.

lieu en Gaspésie, à Port-Daniel, en 1943, où l'écrivaine s'est réfugiée suite au décès de sa mère, scène qui est racontée dans *Le temps qui m'a manqué* (Roy, 2013 – première édition, 1997).

Il sera montré, par l'examen successif de ces extraits, que l'eau, dont l'agitation initiale reflète les tourments et l'errance intérieurs des personnages, devient, au terme de la tempête, une force d'apaisement et de rédemption agissant sur ceux-ci et les invitant, dès lors, par le calme retrouvé et par son caractère désormais rassurant et protecteur, tantôt à l'action, tantôt à l'introspection, et très certainement, à une fuite vers l'avant.

1.1. « Une mer à soi » : la tempête bretonne

En 1948, quelques mois après avoir remporté le prix Fémina pour *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy passe un mois à Concarneau, sur la côte bretonne, alors que son mari, Marcel Carbotte, poursuit des études de spécialisation médicale à Paris. Au plan biographique, les nombreuses périodes de retraite en bord de mer recensées entre 1946 et 1979 s'expliquent par les problèmes respiratoires chroniques de Roy, que l'air marin contribuait à soulager. Mais on sait que la romancière cherchait aussi à se retirer le plus souvent possible pour écrire, rappelant chaque fois à son époux et aux membres de sa famille que la solitude, souvent associée à une chambre avec vue sur la mer ou le fleuve, était nécessaire à l'élaboration de son œuvre.

Si la solitude est alors *souhaitée*, la tempête l'est visiblement tout autant : « Nous avons souhaité une tempête pour notre visite à la pointe du Raz », écrit Gabrielle Roy dans le récit « L'Île de Sein », rédigé au moment de ce séjour à Concarneau en 1948, déplorant du même souffle le fait que l'île ait été « approchée par un jour si apaisé que la baie des Trépassés elle-même retenait ses lamentations. » (2000 : 69)

Il est possible de lire le récit d'une tempête s'étant déroulée le 8 août de la même année, élaboré par Roy dans une lettre destinée à son mari, dans la même perspective. « Nous avons vécu, samedi, à l'hôtel, quelques heures de drame que nous voudrions pour rien au monde, lorsqu'il se termine bien, n'avoir pas connu », écrit la romancière (2001 : 118). C'est sur cette phrase que commence la missive, dont le contenu ressemble davantage au récit d'un spectacle qu'à une véritable lettre orientée vers son destinataire. En effet, Gabrielle Roy, comme la tenancière, Madame Nader, « toute alarmée » (Roy, 2001 : 118), et les autres occupants de l'hôtel, observe par la grande fenêtre de la salle commune le spectacle de la tempête qui déferle dans la baie. Si la mer est en « furie » et « absolument déchaînée » (Roy, 2001 : 118), si le vent souffle avec une rare intensité, si l'orage est d'une violence prodigieuse, Gabrielle Roy regrette néanmoins de ne pas apprécier la scène à sa juste valeur : « Ma marche m'avait éteinte, je ne subissais pas autant son attrait. » (Roy, 2001 : 118)

C'est que le spectacle « d'un déchaînement inouï » (Roy, 2001 : 118) est celui d'un homme qui se bat pour sa vie sous leurs yeux, lui « qui avait tenté de sauver la voilure de son bâtiment » et qui est maintenant prisonnier du large, et qui paraît de surcroît incapable « de se tenir debout contre la rafale. » (Roy, 2001 : 118) Les mots liés à la fatalité et au tragique de la situation se succèdent alors pour décrire la scène : *disparaître, désespéré, menacé, malheureux*. Plus le spectacle évolue vers la mort à peu près certaine de l'homme, plus les verbes témoignent de la fureur du vent et des flots : *arracher* (à trois reprises), *s'écrouler* (à deux reprises), *emporter, secouer, osciller, lutter, sombrer ...*

Toutefois, ce qui est intéressant symboliquement, outre le déroulement de la tempête elle-même, est son dénouement : alors que les occupants de l'hôtel sortent de cette expérience « épuisés d'attente et de tension nerveuse » (Roy, 2001 : 119), l'homme condamné à une noyade presque certaine pendant près de huit heures, de son côté, émerge « sain, sauf, et apparemment moins ébranlé » (Roy, 2001 : 119) que tous ceux qui en ont observé la destinée, qui n'ont jamais, pour leur part, été menacés par les éléments, si ce n'est que par une « brèche », celle d'une baie vitrée qui a éclaté, par laquelle le vent a gagné « accès à l'intérieur de l'hôtel. » (Roy, 2001 : 119)

Au-delà de la violence et de son côté destructeur, c'est plutôt la « splendeur » et l'impression « d'absolu » qui découlent de la tempête que retient Roy à la fin de son récit (Roy, 2001 : 120), liant à l'événement une tendresse et une exaltation qui la poussent à vouloir retrouver son époux. Pourtant, dès leur correspondance de 1948, il n'était déjà plus question de la hâte d'être de nouveau réunis dans les lettres que la romancière écrivait plutôt, comme je l'ai montré ailleurs dans une étude de cette correspondance, pour garder Marcel à distance lorsqu'elle se consacrait à l'écriture (Marcotte, 2001).

L'eau pourrait donc ici être associée « à un besoin d'intensité dans l'existence et de fuite de la banalité », pour citer Chevalier et Gheerbrant (1982 : 708) ; elle devient, d'une certaine manière, rattachée à une aspiration nouvelle et à une

certaine passion, éphémère cependant, puisqu'il n'y a déjà plus de traces de cette exaltation dans les lettres des jours suivants.

1.2. La nostalgie : la tempête canadienne

Dans « Le nihiliste », un récit inédit écrit à Paris en 1948, Gabrielle Roy met en scène Éloi, un jeune homme canadien-français d'une vingtaine d'années qui se retrouve à Paris après avoir connu une enfance très dévote et avoir complété des études classiques, au cours desquelles est née chez lui une obsession de la religion. Il expérimente alors les tourments d'une existence partagée entre la déchéance et l'émerveillement. En soi, cette intrigue se révèle somme toute assez banal : un jeune homme, qui n'a jamais connu l'aventure, expérimente une liberté soudaine qui entraîne chez lui des questionnements existentiels. Cela dit, un bref passage où il est question d'une tempête imaginée par Éloi alors qu'il se trouve Place de la Concorde, sur laquelle tombe une pluie fine, retient l'attention, parce qu'elle devient, on peut le supposer, une métaphore des tourments intérieurs qui le ramènent à ses origines : « Un soir de brume légère, place de la Concorde, perdu dans la forêt des lampadaires, Éloi imagina une violente tempête canadienne ici déchaînée, des bondissements, des chutes de neige, du vent, des hurlements. C'était ce dont il s'ennuyait le plus, ces ouragans de chez lui qui ravagent. » (Roy, 1948a)

Or, la tempête imaginée ici rappelle un épisode important de l'autobiographie de Gabrielle Roy, où il est question du moment où, au terme d'un séjour de dix-huit mois à Paris et à Londres, elle rentre au Canada tout juste avant le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. En effet, le voyage du retour en bateau est raconté de manière détaillée dans *La Détresse et l'Enchantement*, où la narratrice explique que de « furieuses vagues assaillirent le navire » (Roy, 2013 : 539), vagues dans lesquelles elle aurait voulu se « laisser couler » (Roy, 2013 : 541) et « laisser emporter par elles chagrin, remords, regret » (Roy, 2013 : 541). La tempête, pour l'Éloi du « Nihiliste », est ainsi associée à la quête de sens et à la nostalgie du pays. De même, la Gabrielle de l'autobiographie, par ce retour vers le Canada vécu dans la tempête – une tempête observée depuis un environnement protégé, celui du bateau, tout comme ce fut le cas pour la tempête de Concarneau, aperçue depuis l'hôtel –, puis le calme retrouvé lorsque le paquebot franchit l'estuaire du Saint-Laurent, comprend que ce « cher pays » auquel elle revient est « encore mal aimé »; ce pays, précisera-t-elle plus loin, « je n'allais pas être longue à [l']aimer de toute mon âme dans sa détresse, dans sa solitude. » (Roy, 2013 : 542) Ce pays, ce sera la terre de ses ancêtres, le Québec, où elle écrira et publiera toute son œuvre, tiraillée entre la détresse et l'enchantement, et où elle vivra jusqu'à sa mort.

1.3. Écrire contre vents et marées : la tempête gaspésienne

Le troisième exemple de récit de tempête est celui sur lequel se termine *Le temps qui m'a manqué*, paru à titre posthume en 1997 (Roy, 2013). Dans cette troisième partie (restée inachevée) de son autobiographie, la romancière se remémore le voyage en train qu'elle effectue de Montréal vers le Manitoba en 1943 où elle se rend pour assister aux funérailles de sa mère, qu'elle n'a pas revue depuis son retour d'Europe en 1938; puis, elle y décrit le trajet vers le Québec, après la cérémonie, toujours par le train, racontant qu'elle choisit, une fois Montréal atteinte, de filer vers la Gaspésie afin de séjourner dans le petit village de pêcheurs de Port-Daniel qu'elle avait visité pendant ses tournées de reportages un an plus tôt. Là encore, l'attrait de la tempête se manifeste – c'est un spectacle auquel elle souhaite ardemment assister : « La météo venait d'émettre des signaux d'alarme sur la côte », écrit la narratrice. « Je montai prendre mon ciré », poursuit-elle, « et parvins à sortir sans être remarquée. J'éprouvais une étrange jubilation. » (Roy, 2013 : 610)

La suite du récit peut être mise en parallèle avec celui proposé dans la lettre écrite en Bretagne citée précédemment. En effet, Gabrielle occupe de nouveau la position de spectatrice d'une représentation ou d'un tableau vivant qu'elle observe depuis un espace protégé, à la différence qu'elle est seule, cette fois, et que la proximité avec les éléments qui se déchaînent (puisque'elle se trouve dans une grotte, près de la mer) lui donnent l'impression de participer encore plus activement au déroulement de la scène :

Creusée à même la pierre, je connaissais une sorte de grotte toute proche de l'écume bondissante et des hurlements, mais bien protégée par une avancée du roc qui formait auvent. Je m'y blottis, enroulée dans la

couverture que j'avais apportée. Là, à l'abri des vents, presque au chaud, pendant des heures, sans m'en lasser, je participai à leur clameur, à leur folle douleur, à tout ce que les éléments, l'eau, le tonnerre, les vagues, le vent jettent parfois comme de véhémence protestation à la face du ciel (Roy, 2013 : 610-611).

Ici, la grotte peut sans doute rappeler la présence enveloppante et rassurante de la mère tout juste décédée, puisque la narratrice s'y sent en sécurité. Mais qu'observe-t-elle au juste ? Elle observe sa propre vie, sa propre douleur, sa propre errance à travers les flots et les vents qui grondent. Or, le dénouement du récit, qui correspond au retour de Gabrielle dans la maison des McKenzie, le couple de pêcheurs qui l'hébergent, ramène encore une fois à l'idée de rédemption, d'apaisement et de fuite vers l'avant :

Vers le milieu de la nuit, je rentrais transie, mouillée jusqu'aux os, car il s'était mis à tomber une pluie froide, endolorie de la tête aux pieds, cependant curieusement, mystérieusement délivrée, comme si l'amertume du moins m'avait été enlevée. Mais au fond, je suis toujours en peine de m'expliquer comment je sortis, cette nuit-là, sinon apaisée, du moins consentante à vivre en ce monde (Roy, 2013 : 611).

Qu'est-ce alors que « consentir à vivre en ce monde » ? C'est se trouver soudainement « délivrée » de son passé. C'est écrire et désormais comprendre pourquoi on décide d'entrer en écriture comme on entre en religion, pour reprendre les mots de François Ricard, le biographe de Gabrielle Roy (1996). C'est aussi trouver l'élan nécessaire pour rédiger la version définitive de ce grand roman que sera *Bonheur d'occasion*, alors que la veille, on ne savait pas encore « vers quoi [...] menait un si dur effort », même si on était déjà « possédée par la volonté d'arriver au plus vite là où [on] ne savai[t] pas qu'[on] [...] allai[t]. » (Roy, 2013 : 609) C'est surtout, à ce moment pourtant douloureux qui coïncide avec la perte d'un être cher, amorcer, dans la tempête, une œuvre formée d'une quinzaine de récits qui témoigneront tous, à leur manière, sous des formes variées (romans réalistes, romans autobiographiques, nouvelles), des tourments existentiels et des questionnements spirituels de la jeunesse de l'écrivaine.

2. La tempête comme *topos* romantique

La tempête, et l'eau, de manière générale, dans les textes royens, paraissent finalement s'inscrire dans la logique même qui domine toute l'œuvre, qui oscille constamment entre deux pôles, ceux-là même qui ont orienté son œuvre ultime, son autobiographie : la *détresse* et l'*enchantement*. Si des personnages comme Alexandre Chenevert du roman éponyme (Roy, 2010a) et Monsieur Saint-Hilaire dans *La Route d'Altamont* (Roy, 2011), retrouvent une certaine paix en se recueillant près d'un lac (le lac Vert, pour Alexandre, le lac Winnipeg, pour le vieux Monsieur Saint-Hilaire), pour d'autres, ce sont les épisodes plus animés de tempêtes qui sont vécus comme une sorte de moment de grâce.

L'orage et la tempête, comme le rappellent Chevalier et Gheerbrant, sont des thèmes à forte résonance romantique (1982 : 708). On trouve très certainement écho, chez Gabrielle Roy, grande lectrice, d'ailleurs, de Keats, de Shelley et surtout de Coleridge, de ces soubresauts de la nature comme étant le reflet des tourments de l'âme tels que les ont exploités certains poètes et romanciers du tournant du XIX^e siècle. Cette vision particulière de la nature laisse dès lors croire à une intériorisation, par l'écrivaine, de la notion de sublime : la tempête devient une manifestation ou une force qui constitue pour elle un moment initiatique conduisant à une certaine délivrance, tel qu'illustré dans le passage ci-haut commenté qui raconte l'après-tempête à Port-Daniel.

On pourrait alors associer la manière dont les épisodes d'orages et de tempêtes sont décrits à une sorte de prédisposition esthétique de la romancière pour ces manifestations singulières des forces de la nature. Pourquoi ? D'abord, parce que la tempête est pratiquement toujours évoquée comme ayant été souhaitée; ensuite, parce que lorsqu'elle s'annonce, le fait d'y assister s'impose. Y assister ne signifie toutefois pas, on l'a constaté, que la narratrice ou le personnage ne se mette en danger lui-même; il ou elle observe enfin toujours la scène depuis un endroit protégé : la salle commune de l'hôtel, l'esprit d'Éloi, le paquebot qui ramène Gabrielle de l'Europe vers le Canada, la grotte de Port-Daniel. C'est en ce sens que la tempête n'est jamais une menace, mais plutôt un spectacle ou une représentation qui, justement, attise les passions, au sens romantique du terme.

Ainsi, la détresse – celle du héros qui lutte avec son destin – est certes vécue –, mais elle l'est, d'une certaine manière, par procuration. C'est la représentation de la tempête, vécue comme un moment initiatique, en somme, ce sont les émotions et les passions que celle-ci suscite, et non la tempête elle-même, qui conduit à l'apaisement, au calme, qui mène à la rédemption et, ultimement, qui conduit à l'enchantement.

Conclusion : « Le déluge »

Pour conclure, il se trouve, dans la production restée inédite de Gabrielle Roy, une exception à cette présence récurrente du *topos* romantique de la tempête : le récit « Le déluge », écrit à Paris en septembre 1948. Reprenant le récit biblique de l'Ancien testament, l'écrivaine y raconte que Noé, seul sur son arche et vêtu de sa longue robe blanche, assiste au déluge, c'est-à-dire à la mort des hommes et de toutes les créatures n'ayant pas été choisies pour monter sur l'embarcation. Encore ici, le récit de la tempête comporte une dimension spectaculaire : le personnage, depuis un environnement protégé, assiste à la scène alors qu'il n'est lui-même pas menacé par les éléments.

Cependant, le portrait qui est brossé de Noé est celui d'un homme égoïste et en mari tout sauf attentionné (il répète sans cesse à Debra : « Femme, tais-toi ! » ou « Femme, va-t-en ! »). Aussi, même si on retrouve, dans le récit, certaines des préoccupations philosophico-morales de l'écrivaine (le mal et la souffrance vécus sur l'arche, et surtout, la détresse de ceux qui sont emportés par les flots sous les yeux du patriarche satisfait que Dieu ait décidé de purger l'humanité de sa méchanceté), le calme, après la tempête de 40 jours, ne donne pas lieu à un moment de grâce qui invite à la vie, mais à une scène de pure désolation, qu'observe à la fin le vieil homme fatigué : « Devant lui s'étendait un infect marécage d'où pointaient partout, telles des souches dans un abattis, des corps enlisés, des bras tordus, des yeux glacés, des faces décomposées. » (Roy, 1948b) Or, Noé préfère s'en remettre à la volonté de Dieu et prétendre que cette scène funèbre, au terme de 40 jours de tempête, doit être interprétée comme un don : « Il loua Dieu. Car il venait de concevoir sa bonté. »

De toutes les tempêtes évoquées par Gabrielle Roy, celle du « Déluge » reste ainsi une des seules qui ne soit pas vécue comme un moment menant à une forme véritable de salut. Pourtant, la symbolique habituelle associée à la tempête s'inscrit tout à fait dans la tradition biblique du récit de Noé et veut que celle-ci soit « une manifestation de la colère divine et parfois un châtement. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 935)

Chose certaine, il est plus ou moins étonnant que Roy n'ait jamais publié ce récit, puisque celui-ci ne correspond pas tout à fait à sa conception de l'humanité, du moins à celle qui a été la sienne jusqu'au début des années 1970, moment où elle revient à la pratique religieuse (ce dont on trouve trace dans ses derniers livres). Le récit correspond plutôt, d'ailleurs, à l'antithèse de la signification associée ailleurs à la tempête dans l'œuvre de la romancière : la tempête est certes nécessaire, mais elle n'a pas été souhaitée, elle n'attise pas les passions et elle n'est certainement pas représentée (tout comme les personnages qui la vivent) comme un élément positif qui entraîne le renouveau et le changement.

Références bibliographiques

- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter. Collection « Bouquins ».
- MARCOTTE, Sophie (2001). « Correspondance et journal personnel chez Gabrielle Roy ». *Quebec Studies* 34 : 76-96.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2010). « La voix du fleuve » dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Cahiers Gabrielle Roy ».
- RICARD, François (1996). *Gabrielle Roy, une vie*. Montréal : Édition du Boréal.
- ROY, Gabrielle (1948a). « Le nihiliste » (récit inédit). Ottawa : Bibliothèque et Archives Canada.
- ROY, Gabrielle (1948b). « Le déluge » (récit inédit). Ottawa : Bibliothèque et Archives Canada.
- ROY, Gabrielle (1948c). *Felicidad Ocasional*. Argentine : Bell.
- ROY, Gabrielle (2000). « L'Île de Sein » dans *Le pays de Bonheur d'occasion et autres écrits autobiographiques épars et inédits*. Édition préparée par François Ricard, Jane Everett et Sophie Marcotte. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Cahiers Gabrielle Roy ».

- ROY, Gabrielle (2001). *Mon cher grand fou ... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*. Édition préparée par Sophie Marcotte. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Cahiers Gabrielle Roy ».
- ROY, Gabrielle (2007). *Heureux les nomades et autres reportages 1940-1945*. Édition préparée par François Ricard et Antoine Boisclair, avec la collaboration de Jane Everett et Sophie Marcotte. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Cahiers Gabrielle Roy ».
- ROY, Gabrielle (2009). *Bonheur d'occasion*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».
- ROY, Gabrielle (2009). *La Petite Poule d'Eau*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».
- ROY, Gabrielle (2010a). *Alexandre Chenevert*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».
- ROY, Gabrielle (2010b). *Rue Deschambault*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».
- ROY, Gabrielle (2011). *La Route d'Altamont*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».
- ROY, Gabrielle (2013). *La Détresse et l'Enchantement* suivi de *Le Temps qui m'a manqué*. Montréal : Éditions du Boréal. Collection « Édition du centenaire ».

L'eau comme élément symbolique dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, dans *Les Années* de Virginia Woolf et dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa

Maruggi, Maria

Université de Strasbourg – *L'Europe des Lettres* EA 1337, maria.maruggi@alice.it

Resumen

En *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Los Años* de Virginia Woolf y en *El Guepardo* de Tomasi di Lampedusa, el agua está presente como elemento simbólico y se carga de sentidos profundos. En *La Chartreuse de Parme* el agua remite a la nostalgia de la patria idealizada, Italia. En particular el recuerdo de la vista del lago de Como, antes de que el escritor abandonara Italia en 1821, aparece recurrentemente en el texto. Este lago es « sublime » a los ojos de Fabricio, para quien « nada tan bello se puede ver en el mundo ». Como muestra Gaston Bachelard, el agua puede asumir un doble sentido, maternal y de ensueño. La obra de Stendhal es la perfecta ilustración de ello. En *Los Años*, los personajes, mirando el agua, parecen revivir las mismas experiencias interiores que la escritora había vivido y descrito en su diario íntimo. Del agua emergen las imágenes del pasado de Rosa. Se trata de un pasado enterrado aún doloroso. De esa manera el agua fascina a los personajes que se paran a contemplar, como hipnotizados, este elemento natural. En *El Guepardo*, el agua, dotada de gran valor simbólico, también está presente a nivel estilístico. Cuando el príncipe de Salina muere en su habitación del hotel situada al borde del mar, su muerte es descrita con imágenes acuáticas: « ya no era un río que se desplegaba de él, sino un océano, una tempestad, erizada de espuma y grandes olas desatadas [...] ». En esta lectura comparada veremos como Stendhal, Tomasi di Lampedusa y Virginia Woolf, han representado en sus novelas la nostalgia, la profundidad del alma y el binomio vida-muerte a través del agua.

Palabras clave : agua ; nostalgia ; vida ; muerte ; mito.

Résumé

Dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Les Années* de Virginia Woolf et dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa, l'eau est présente en tant qu'élément symbolique et se charge de significations profondes. Dans *La Chartreuse de Parme* l'eau renvoie à la nostalgie de la patrie idéalisée, l'Italie. En particulier le souvenir de la vue du lac de Côme, avant que l'écrivain quitte l'Italie en 1821, revient dans le texte à plusieurs reprises. Ce lac est « sublime » aux yeux de Fabricice, pour qui « rien d'aussi beau ne peut se voir au monde ». Comme l'a montré Gaston Bachelard, l'eau, peut assumer un double caractère, maternel et de rêverie. L'œuvre de Stendhal en est la parfaite illustration. Dans *Les Années*, les personnages, en regardant l'eau, semblent revivre les mêmes expériences intérieures que l'écrivaine avait vécues et décrites dans son journal intime. De l'eau émergent les images du passé de Rose. Il s'agit d'un passé enseveli mais toujours douloureux. Ainsi, l'eau fascine les personnages qui s'arrêtent et contemplent, comme hypnotisés, cet élément naturel. Dans *Le Guépard*, l'eau se charge de fonctions symboliques mais elle est ainsi présente au niveau du style. Lorsque le prince Salina meurt dans sa chambre d'hôtel située au bord de la mer, la description intérieure de sa mort se fait par des images aquatiques : « Ce n'était plus un fleuve qui déferlait de lui, mais un océan, en tempête, hérissé d'écume et de grosses vagues déchaînées [...] ». À travers une lecture comparée, nous verrons comment Stendhal, Tomasi di Lampedusa et Virginia Woolf, ont représenté dans leurs romans la nostalgie, la profondeur de l'âme ainsi que le binôme vie-mort à travers l'eau.

Mots-clés : eau ; nostalgie ; vie ; mort ; mythe.

Abstract

In the novels The Chartreuse of Parme by Stendhal, The Years by Virginia Woolf and The Leopard by Tomasi di Lampedusa, water is defined as a symbolic element imbued with profound meanings. In The Chartreuse of Parme water refers to the nostalgia of Italy an idealized country. In particular the memory of Lake Como's view, when the writer leaves Italy, is often mentioned in the novel. This lake is « sublime » to Fabrice's eyes for whom « nothing so beautiful can be seen in the world ». As demonstrated by Gaston Bachalard, in the work of Stendhal water has two different natures, the maternal one and the reverie one. In The Years by looking the water the characters seem to experience again the same feelings which the writers had in life and described in her private diary. Rosa's images of the past emerge from the contemplation of water. This long-buried past is still painful to her. In the same way all the other characters are enchanted and hypnotized coming across the sight of this natural element. In The Leopard water is embodied in symbolic functions and in the level of style. As Prince Salina is dying in a hotel room on the seashore his inward death is depicted with aquatic images « Now it was not a river erupting over him but an ocean, tempestuous, all foam and raging white-flecked waves [...] ». Through this comparative reading of Stendhal, Virginia Woolf and Tomasi di Lampedusa it will be demonstrated how nostalgia, the depth of soul, life and death are depicted with the image of water.

Keywords : water ; nostalgia ; life ; dead ; myth.

Introduction

Dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Les Années* de Virginia Woolf et dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa, l'eau est un élément symbolique dont la contemplation renvoie au concept de sublime chez Stendhal, et elle fait ressurgir des images violentes et apaisantes chez les personnages de Woolf. L'eau, en outre, devient un élément qui s'associe au binôme vie-mort chez l'écrivaine anglaise et dans *Le Guépard* de Lampedusa.

Notre étude se propose d'établir une lecture comparative entre ces trois écrivains, en analysant aussi les différences qui marquent chez eux le traitement de l'élément aquatique. Il est important de souligner l'amour inconditionnel que Lampedusa portait pour les œuvres de Stendhal et Virginia Woolf, maîtres de cette temporalité subjective également présente dans son roman.

Dans la *Chartreuse*, l'eau est un élément participant du sublime. Stendhal détourne un peu le terme « sublime » de son sens originel. Pour l'écrivain, le sublime est à la fois un idéal auquel les personnages doivent aspirer, une manière de ressentir les beautés de l'univers, mais il est aussi, selon l'acception classique, ce qu'il y a de plus beau dans la nature. Selon la tradition le sublime a partie liée à la nature, Kant avait souligné comment la nature et ses phénomènes suscitent dans celui qui les contemple l'idée de son infinité. Nous analyserons comment la *Chartreuse* nous présente un sublime de la nature à travers l'eau.

Dans la *Chartreuse*, l'eau accompagne le parcours de maturation du héros, sert ainsi de cadre à ses évolutions. Nous montrerons comment la contemplation de l'eau reflète les sentiments du héros. Ainsi, nous donnerons à voir comment cet élément naturel sert de cadre à la vie et aux aventures de Fabrice. Cette étude nous permettra ainsi de nous questionner sur une signification plus profonde de l'eau dans le roman de Stendhal. En effet, cet élément renvoie également à la nostalgie d'une patrie idéalisée par Stendhal, l'Italie. Peut-on affirmer que chez Stendhal la rêverie de l'eau se rapporte à l'image de la mère ? Stendhal, en se réinventant une patrie, essaie-t-il de retrouver les joies de l'enfance perdues après la mort de la mère aimée ?

De manière plus contemporaine, l'eau constitue un élément des poétiques respectives de Woolf et de Lampedusa. Ainsi, nous démontrerons comment dans *Les Années*, la contemplation de l'eau cache des images refoulées chez l'écrivaine : des images trop douloureuses chez les protagonistes qui regardent l'eau. En outre, cet élément offre un refuge contre les agressions de la société, alors que dans *Le Guépard* les images aquatiques deviennent des métaphores du travail intérieur du corps agonisant du Prince Salina.

1. L'eau sublime et nostalgique dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal

Dans *La Chartreuse de Parme*, le lac de Côme et sa contemplation accompagnent le chemin existentiel et la maturation de Fabrice qui, de personnage naïf et peu héroïque de la première partie du roman, deviendra un vrai héros dans sa prison d'amour dans la deuxième partie. C'est en contemplant le lac, que Fabrice montre son penchant pour le sublime, il est capable de s'adonner à des sentiments d'exception que seuls les êtres singuliers, selon Stendhal, peuvent éprouver à la vue du beau. Si Fabrice est tout sauf un héros alors qu'il prend part à la bataille de Waterloo, il en va tout autrement lorsqu'il contemple les eaux. Cette méditation de l'eau a le caractère de ce que Kant nomme le sublime noble, un sublime qui dispose l'âme à la rêverie mélancolique. Le lac sert de cadre à la rencontre de Fabrice et de Clélia, la jeune fille pour laquelle Fabrice va accepter avec joie la vie en prison.

Lors de cette rencontre, Fabrice est en train de fuir après avoir été dénoncé par son frère Ascagno comme espion à la solde de Napoléon. Fabrice, qui se demandait encore si « ce qu'il avait vu, était-ce une bataille » et si « cette bataille était-elle Waterloo ? » (Stendhal, 1998 : 95), part pour Milan aidé par de sa tante Gina, la comtesse Pietranera, et de sa mère, la marquise Del Dongo. Leur voiture est arrêtée aux portes de Milan, où les gendarmes ont également arrêté la voiture du général Fabio Conti et sa fille Clélia. C'est près du lac que Fabrice, épris de la jeune fille, pense, sans savoir qu'il y aura une part de vérité dans ses pensées : « Ce serait une charmante compagne de prison » (Stendhal, 1998 : 101). En effet, dans la suite du récit, quand Fabrice sera conduit en prison, Clélia, l'apercevant dehors conduit par les gardes, se souviendra de leur rencontre près du lac : « Qui m'eut dit, pensa-t-elle, que je le reverrai pour la première fois dans cette triste situation, quand je le rencontrai sur la route du lac de Côme ? » (Stendhal, 1998 : 285). Au même instant, Fabrice pense en la regardant : « Comme elle est embellie depuis notre rencontre près de Côme ! » (Stendhal, 1998 : 287). De même, dans la prison, Fabrice s'étonne du bonheur qu'il ressent, il est heureux, et l'eau, la vue du Pô cette fois, sert de nouveau de cadre à son bonheur amoureux.

L'eau, à la fin du roman, adoucira le sort du héros, alors que Clélia sera morte et qu'il se retirera volontairement dans la Chartreuse de Parme, « située dans les bois voisins du Pô, à deux lieux de Sacca » (Stendhal, 1998 : 534). Le paysage aquatique constitue l'ultime refuge.

Cependant, c'est aux chapitres huit et neuf de la première partie du roman que la contemplation de l'eau s'accomplit au sens le plus esthétique et le plus sublime du terme. Après un mois à la cour de Parme, Fabrice décide de tromper l'ennui en séduisant l'actrice Marietta, dont Giletti revendique la possession. Cependant, il ne peut pas profiter de Marietta parce que sa mère, sous le conseil de Gina (qui est jalouse de cette actrice), demande à Fabrice d'aller lui rendre visite. Fabrice part pour Belgirate et après avoir rencontré sa mère décide de rendre visite à l'abbé Blanès. En chemin, notre héros, s'arrête sur les rives du lac de Côme : « Il était minuit, et Fabrice pouvait espérer de ne rencontrer aucun gendarme. [...] Les eaux et le ciel étaient d'une tranquillité profonde ; l'âme de Fabrice ne put résister à cette beauté sublime ; il s'arrêta, puis s'assit sur un rocher qui s'avancait dans le lac, formant comme un petit promontoire » (Stendhal, 1998 : 173).

Stendhal justifie l'attitude romantique de son héros en précisant que,

Fabrice avait un cœur italien ; j'en demande pardon pour lui : ce défaut, qui le rendra moins aimable, consistait en ceci : il n'avait de vanité que par accès, et l'aspect seul de la beauté sublime le portait à l'attendrissement, et ôtait à ses chagrins leur pointe âpre et dure. Assis sur son rocher isolé, n'ayant plus à se tenir en garde contre les agents de police, protégé par la nuit profonde et le vaste silence, de douces larmes mouillèrent ses yeux, et il trouva là, à peu de frais, les moments les plus heureux qu'il eut goûtés depuis longtemps (Stendhal, 1998 : 173).

Après les révélations de l'abbé Blanès quant à la prison qui l'attend, une prison plus dure que celle de Waterloo, Fabrice retourne sur ces rives et pense que,

Puisqu'il semble que je ne dois pas connaître l'amour, ce seront toujours là pour moi les grandes sources de félicité ; je voudrais, avant de mourir, aller revoir le champ de bataille de Waterloo [...] Ce pèlerinage accompli, je reviendrais

souvent sur ce lac sublime ; rien d'aussi beau ne peut se voir au monde, du moins pour mon cœur. À quoi bon aller si loin chercher le bonheur, il est là sous mes yeux ! (Stendhal, 1998 : 185)

Ces passages sont décisifs pour la compréhension, d'une part du rapport sublime de Fabrice à l'eau ; d'autre part, de l'amour de Stendhal pour l'Italie. C'est l'écrivain lui-même qui justifie l'excès de sentiments que Fabrice éprouve en regardant les eaux : en attribuant à Fabrice une réaction excessive devant la beauté du lac (réaction liée à ses origines italiennes), Stendhal fait de son héros un être rare qui, grâce à sa pureté, peut jouir de la contemplation du beau. Fabrice peut vivre les moments les plus heureux en regardant ce lac et, comme le souligne Stendhal, cela se fait à peu de frais. Comme l'a constaté Dominique Fernandez dans le *Dictionnaire amoureux de Stendhal* : « Aux hommes "à argent", Stendhal oppose les hommes "à imagination". Aux âmes "froides" celles qui sont disposées "à sentir" » (Fernandez, 2013 : 55). La contemplation de la beauté du lac est de pure gratuité. Rien n'est plus beau au monde que ce lac aux yeux de Fabrice. La rêverie mélancolique à laquelle il s'abandonne lui fait oublier le péril qu'il court en restant dans les territoires autrichiens. À travers l'expérience esthétique de son héros, Stendhal montre son amour pour un paysage et pour une patrie qu'il a dû abandonner en 1821, à cause de ses idées anti-autrichiennes. Avant de quitter la patrie qu'il s'était inventée, Stendhal retourna visiter le lac de Côme. Comme son héros, Stendhal a connu la fuite. Comme l'a observé Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*, « Le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale » (Bachelard, 1942 : 11-12).

Stendhal aurait fait de l'Italie sa véritable patrie ; les rêveries mélancoliques auxquelles s'abandonne son héros seraient le reflet de sa propre nostalgie. La contemplation esthétique apaise, chez Fabrice comme chez son auteur, le sentiment du malheur. Les deux sont en fuite, les deux sont tourmentés par le pouvoir autrichien, les deux ont vécu leur amour pour Napoléon, tous deux rêvent en contemplant l'eau.

Si Fabrice passe son enfance près du lac de Côme et s'il veut y retourner avant de mourir, nous pouvons nous demander si ce n'est pas une projection de Stendhal lui-même, et si chez lui l'eau ne renvoie pas à l'image de la mère mourante. Comme le dit Bachelard, l'eau serait une projection de la mère.

Dans la *Chartreuse* ainsi que dans *Les Années* de Virginia Woolf, la contemplation de l'eau est chargée de significations profondes.

2. L'eau dans *Les Années* ou les images refoulées chez Virginia Woolf

Dans *Les Années*, Virginia Woolf décrit l'histoire de la famille Pargiter de 1880 au *Temps présent*, les années 1930. Dans ce roman, les ruptures temporelles et spatiales suivent les réflexions des protagonistes sur des thèmes tels que l'altérité de leur propre être, le rôle de la femme dans la société, la justesse de la guerre, la mort et la nostalgie de la jeunesse, les interrogations sur le sort du genre humain, sur la possibilité qu'il devienne meilleur.

Dans *Les Années*, tout comme dans *Les Vagues*, nous ne parvenons pas à délimiter des personnages secondaires au sens strict du terme : chacun est porteur d'une vérité profonde. Dans ce roman, la contemplation de l'eau est liée à un traitement particulier du temps narratif. En effet, dans *Les Années*, le passé et les souvenirs se mêlent sans cesse au présent.

De plus, il est important de souligner que certaines scènes décrites dans le roman ont eu un fort impact émotif chez l'écrivaine au moment de les relater. Woolf elle-même dans son *Journal* (Vendredi, 6 septembre 1935) parle des crises entraînées par la description de la Serpentine vue par Maggie et sa mère : « Maggie regarda dans la direction indiquée par sa mère. Il y avait la Serpentine, rouge dans le soleil couchant ; les arbres regroupés, sculptés, perdant leur détails ; et l'architecture spectrale du petit pont, blanc à l'extrémité, composant la scène. Les lumières - la lumière du soleil et la lumière artificielle - étaient étrangement mêlées » (Woolf, 2012 : 828).

Il s'agit d'une scène floue qui respecte probablement la réserve de l'écrivaine qui initialement ne voulait pas inclure ce passage. Le paysage perd de sa consistance, et les lumières qui se confondent sont là pour augmenter l'impression de fluidité.

La contemplation de l'eau révèle ainsi les vieux souvenirs de Rose Pargiter. C'est le printemps des années 1910, Rose a quarante ans et elle est en ces années une suffragette active. Elle va rendre visite à ses cousines pauvres, Maggie et Sara et durant le trajet,

Elle s'arrêta dans l'une des petites alcôves qui étaient creusées sur le pont, par habitude. Les gens s'arrêtaient toujours pour voir la Tamise. Elle coulait vite, d'une couleur or boueux ce matin, avec des larges surfaces lisses et des rides, car la marée était haute. Et il y avait l'habituel remorqueur et les habituelles péniches et leurs bâches noires, laissant apercevoir du blé. L'eau tourbillonnait autour des arches. Alors qu'elle était là à regarder l'eau, un sentiment enfoui commença à dessiner un motif sur la surface du fleuve. Ce motif était douloureux. Elle se souvint de s'être trouvée là à pleurer un certain soir de fiançailles ; ses larmes avaient coulé, et il lui semblait que son bonheur s'était lui aussi écoulé (Woolf, 2012 : 854).

À la lecture de cette description, on pourrait penser que le temps s'est arrêté. On y retrouve les remorqueurs et les gabarres de toujours, lieu du souvenir et lieu actuel se situent au même endroit. Le rythme rapide du cours de l'eau, la violence des tourbillons anticipent la violence des images qui ressurgiront à la vue de l'eau. Rose se souvient d'avoir pleuré sur le même pont, le passé revient avec toute sa violence et sa douleur. C'est l'eau qui dessine et ressuscite cette image douloureuse appartenant au passé. L'immobilité du temps est rendue par l'image du panorama, présenté dans son éternité tandis que la félicité de Rose a été emportée en l'espace d'une nuit.

Comme l'a souligné Marie-Paule Vigne dans *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, « L'eau de Virginia Woolf est une eau vue de loin, une eau vue de haut » (Vigne, 1984 : 389). De cette position aérienne, l'eau dessine les images d'un passé révolu.

La contemplation de l'eau dans *Les Années* ne ressuscite pas seulement le passé douloureux, tout comme dans la *Chartreuse* elle devient aussi un refuge à l'abri du monde et de ses règles. C'est le cas pour Kitty, le personnage qui a toujours mis de côté ses vrais sentiments afin de respecter les règles que la position aristocratique de sa famille lui a imposées ; elle peut vivre sa rébellion à l'égard des normes. Après le bal qu'elle a donné chez elle, Kitty prend le train de nuit et se laisse emporter par la solitude et ses souvenirs. Arrivée dans sa maison de campagne elle se promène et descend jusqu'à la rivière :

L'eau la fascinait toujours. La rivière du Nord, avec son courant rapide, descendait la lande ; elle n'était jamais lisse et verte, jamais profonde et paisible comme les rivières du Sud. Elle bondissait ; elle se précipitait. Elle s'évasait, rouge, jaune et brun transparent, sur les cailloux de son lit. Appuyant ses coudes sur la balustrade, elle la regarda faire jaillir des diamants et des traits de flèches acérés en passant sur les pierres. Elle écouta. Elle connaissait les sons différents que faisait résonner la rivière en été et en hiver ; à présent elle se hâtait, elle s'emballait (Woolf, 2012 : 952).

Nous ne pouvons nous empêcher de penser à la fascination que l'eau a toujours exercé sur Woolf. Kitty nous rappelle l'image de l'écrivaine fascinée par cet élément naturel qui sera par la suite l'élément qui accueillera son corps au moment de sa mort. Dans ce passage, Kitty montre une connaissance profonde de la rivière. Comme le précise Bachelard dans la *Poétique de la rêverie*, l'on ne peut rêver que de ce que l'on connaît bien. L'eau, l'élément de la rêverie, nous apporte un bonheur infini parce qu'elle donne un libre cours à l'imagination et permet l'épanouissement de l'être.

2.1. Virginia Woolf ou la mort par l'eau

Tout comme Kitty, la protagoniste des *Années*, Virginia Woolf connaît l'élément aquatique : jusqu'à la mort de sa mère elle passait tous les étés à St Ives, la baie où son père, Leslie Stephen, avait acheté Talland House en 1881. Une fois mariée avec Leonard, l'écrivaine fera encore des voyages en Cornouailles. Dans sa résidence à Monk's House, Virginia Woolf aimait à s'asseoir près du bassin ou se promener sur l'Ouse. L'eau, élément omniprésent dans l'œuvre de Virginia Woolf, sera l'élément qui accueillera son corps dans la mort ; la critique n'a pu s'empêcher, tout comme nous

lecteurs, de faire émerger cette étrange coïncidence entre l'œuvre et la mort de l'écrivaine, toutes les deux imprégnées de la symbolique de l'eau.

Une approche psychanalytique pourrait nous faire penser que l'eau, comme nous l'avons proposé pour Stendhal, se confond avec l'image de la mère : « Quoi d'étonnant » précise Marie-Paule Vigne, « si elle devient rêve et nostalgie chez celles qui, telle Virginia Woolf, ressentent intensément en leur corps et en leur esprit l'arrachement, la division, l'aliénation ? La mer est plus qu'un havre, elle est l'unité perdue et retrouvée, la totalité reformée et refermée » (Vigne, 1984 : 548).

Nous avons souligné comment Lampedusa s'inspire de la poétique de Stendhal et de Virginia Woolf pour son œuvre, notamment pour ce qui est du traitement du temps dans la narration. Ainsi, lorsque Lampedusa consacre un chapitre à Woolf dans ses leçons de *Letteratura inglese*, il utilise les métaphores aquatiques pour rendre avec exactitude l'opération que l'écrivaine fait dans le traitement du temps (Lampedusa, 2004). Nous verrons comment, dans *Le Guépard*, l'écrivain pratique une intériorisation de l'élément aquatique.

3. L'eau : image de la vie, de la mort dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa

Dans *Le Guépard*, Lampedusa décrit la fin d'un monde, celui de l'aristocratie sicilienne, filtrée à travers la perspective de Don Fabrizio Salina. Tout comme chez Stendhal et Woolf, le passage du temps dans le roman de Lampedusa, est déterminé par le point de vue du héros. Ainsi, la mort de Don Fabrizio se déroule-t-elle de l'intérieur ; notre prince se voit mourir. L'eau sert de cadre à sa mort. Il agonise dans l'hôtel Trinacria à Palerme près de la mer : « Assis dans un fauteuil, ses très longues jambes enveloppées dans une couverture, sur le balcon de l'hôtel Trinacria, il sentait que la vie sortait de lui par longues vagues pressantes, avec un fracas spirituel comparable à celui de la cascade du Rhin. C'était à midi, un lundi de la fin de juillet, et la mer compacte, huileuse, inerte, s'étendait en face de lui » (Lampedusa, 2007 : 257).

La mer immobile à Palerme répond symétriquement à l'eau intérieure, aux vagues et au fracas spirituel de Don Fabrizio qui compare le cours de sa mort aux mouvements impétueux des eaux. En effet, l'eau est également l'élément par lequel Lampedusa métaphorise l'agonie du prince. Cette agonie recouvre un chapitre entier et les images aquatiques accompagnent ce voyage vers la mort. Au moment où Don Fabrizio se contemple dans le miroir et ne reconnaît plus son visage, parce que « cela arrive à tout le monde : on meurt avec un masque sur le visage » (Lampedusa, 2007 : 270), le prince pense que la même chose arrive aux jeunes qui meurent. « Et si en lui, qui était vieux, le fracas de la vie en fuite était si puissant, quel avait dû être le tumulte des réservoirs encore pleins de ces pauvres jeunes corps qui se vidaient en un instant ? » (Lampedusa, 2007 : 260-261).

L'eau devient alors l'image de la vie. Elle représente la puissance vitale mais elle est aussi, aux yeux de Don Fabrizio une puissance ténébreuse. Tandis que le silence du dehors contrastait avec le *grondement intérieur* et que ressurgissent les souvenirs des êtres chers, face au paysage ensoleillé qui l'empêchait de penser à sa maison, qu'il voyait alors comme en rêve et qui lui semblait étrangère, alors qu'il lui semblait « qu'il n'avait plus à présent que ce corps épuisé » qu'il aperçut « cette chute d'eaux ténébreuses vers l'abîme » et qu'il était ce « naufragé à la dérive sur un radeau, en proie aux courants indomptables » (Lampedusa, 2007 : 262). L'eau, de réservoir vital devient symbole de mort, devient un abîme et laisse le mourant naufragé en proie à sa violence.

Le prince voit défiler les moments les plus heureux de sa vie, et le sentiment de tradition et de pérennité s'expriment, dans le texte, dans l'eau, dans « le temps glacé » (Lampedusa, 2007 : 266).

Les souvenirs des meilleurs moments de sa vie prennent un soudain relief, ces moments vécus qui se résument à deux ou trois années de vie au plus. À ces souvenirs se mêlent les images des femmes rencontrées dans sa vie. De celle, par exemple, qu'il a entrevue la veille à la gare de Catane en tenue de voyage et qui avait cherché son visage, il se souvient des « sourires menteurs » de ses proches qui l'attendaient à la gare, et du « déferlement soudain des cataractes [...] » (Lampedusa, 2007 : 267).

L'image aquatique est vécue à la fois en souvenir et comme accompagnement de l'instant, le déferlement des cascades laisse à penser que le prince parcourt son voyage vers la mort à travers les sensations associées à l'eau, les métaphores aquatiques illustrant tout autant sa vie que sa mort prochaine.

Ces images, il les aperçoit en mourant, et l'expérience du mourir est décrite par analogie à la tempête suivie du calme d'après la mort. « Ce n'était plus un fleuve qui déferlait de lui, mais un océan, en tempête, hérissé d'écume et de grosses vagues déchaînées [...] » (Lampedusa, 2007 : 268). Ainsi, de simple fleuve, ce courant vital qui déferle de lui devient un océan menaçant à cause de la tempête et des vagues violentes. La vie avec toute sa violence s'en va, pour laisser place à la pénétration de la mort. La femme en costume de voyage qu'il avait vue à la gare se fraie un chemin parmi les proches qui entourent le mourant :

C'était elle, la créature désirée depuis toujours qui venait le chercher : c'était étrange qu'elle, si jeune, lui eut cédé ; l'heure du départ du train devait approcher. Arrivée face à lui, elle souleva sa voilette et ainsi, pudique mais prête à être possédée, elle lui apparut plus belle qu'il ne l'avait jamais vue dans les espaces stellaires. Le fracas de la mer se calma tout à fait (Lampedusa, 2007 : 268).

Cette mort qui coïncide avec la possession de cette femme et avec le calme de la mer est emblématique du sens aquatique de la mort pour le prince. En effet, comme l'ont souligné Giorgio Bassani dans sa préface aux nouvelles de Lampedusa, et Salvatore Silvano Nigro dans le chapitre de *Il principe fulvo*, intitulé « Il mare, la morte, l'immortalità », la nouvelle *Le professeur et la Sirène*, que l'écrivain écrit après *Le Guépard*, est indissociable de ce roman si l'on veut comprendre le lien indissociable que l'eau et la vie d'une part, l'eau et la mort, de l'autre, entretiennent dans l'imaginaire de Lampedusa.

L'image mythique de la sirène sensuelle et immortelle qui émerge de l'eau, donne un sens profond à la représentation de la mort chez le prince Salina. Dans cette nouvelle, le vieux professeur La Ciura, vit dans le souvenir de jeunesse de l'union passionnelle et érotique avec la sirène Lighea, alors qu'il se préparait à passer l'examen pour la chaire de grec.

Lighea symbolise l'amour suprême et sensuel lié au charme mythique des sirènes. Cette créature de la mer a fait connaître un amour pur à La Ciura, un sentiment qui n'a rien de l'amour égoïste des relations humaines. Ce vieux professeur à la fin du récit décide de rejoindre sa jeune amante dans les profondeurs de la mer. Comme Don Fabrizio, La Ciura vit un amour passionnel et érotique dans le temps de la mort, associée à l'image d'une jeune femme en voyage ou d'une sirène qui habite les profondeurs de la mer.

Conclusion

Nous avons démontré comment l'eau devient chez Stendhal, Virginia Woolf et Tomasi di Lampedusa, un symbole non seulement poétique, mais aussi existentiel. L'eau se charge chez nos écrivains de plusieurs significations : d'élément du sublime à équivalent psychique de projection maternelle, l'élément aquatique devient également le symbole de la vie, de la mort, et permet le retour au mythe grec.

L'eau est un élément important dans la vie de Fabrice, et sa vue lui inspire des sentiments qui relèvent du sublime. Chez Stendhal et chez Woolf, la contemplation de l'eau devient aussi un refuge à l'abri de la violence de l'histoire pour Fabrice et des règles de la société pour Kitty.

Chez Virginia Woolf et chez Lampedusa, l'eau devient une métaphore symbolique de vie et de mort. La mort par l'eau est la mort de Virginia Woolf. L'eau, dans ses romans, n'est pas seulement quelque chose que l'on contemple, mais elle est la substance même de sa poétique. Ainsi, l'eau est intériorisée dans *Le Guépard*, ce n'est plus seulement un élément du paysage extérieur qui reflète les états d'âme du héros et qui fait cadre à ses joies et à ses malheurs. L'eau est un élément spirituel, sa violence et ses mouvements deviennent les métaphores de la vie et de la mort du prince Salina. De l'eau émerge ainsi la sirène du mythe classique. La pénétration de la mort, de l'étoile Venus métamorphosée en femme sensuelle dans *Le Guépard*, la mort dans l'eau du professeur La Ciura qui rejoint la sirène autrefois possédée, dans *Le professeur et la sirène*, donnent un sens nouveau à la mort. Toutefois, cette image de la féminité, requiert une autre lecture commune aux trois œuvres et qui renvoie à une signification plus profonde. En effet, l'eau, comme élément symbolique, et sans doute en premier lieu, doit être comprise comme la résurgence de la figure maternelle.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- BASSANI, Giorgio (1958). Prefazione a G. Tomasi di Lampedusa. *I racconti*. Milano : Feltrinelli.
- FERNANDEZ, Dominique (2012). *Dictionnaire amoureux de Stendhal*. Paris: Plon Grasset.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe (1958). *Il Gattopardo*. Milano : Feltrinelli. *Le Guépard*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro (2007), postface de G. Lanza Tomasi. Paris : Seuil, coll. « Points-Grands romans ».
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe (1961). *La Sirena*, in *Racconti*, pref. di Giorgio Bassani, *Racconti*. Milano : Feltrinelli. *Le Professeur et la sirène*. Trad. de l'italien par L. Bonalumi (2007). Préface de Giorgio Bassani. Paris : Seuil, coll. « Points ».
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe (1995). *Opere*. Introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese* a cura di Nicoletta Polo. Milano : *I Meridiani* Mondadori.
- NIGRO, Salvatore Silvano (2012). « Il mare, la morte, l'immortalità », dans *Il Principe fulvo*. Palermo : Sellerio. 45-78.
- STENDHAL (1841). *La Chartreuse de Parme*. Paris : Dupont. *La Chartreuse de Parme*. Préface et commentaire de Pierre-Louis Rey (1998). Paris : Pocket Classiques.
- VIGNE, Marie-Paule (1984). *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*. Thèse doctorale. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- WOOLF, Leonard (1953). *A Writer's Diary. Virginia Woolf*. London : Hogart-Press. *Virginia Woolf. Journal d'un écrivain*. Traduit de l'anglais par Germaine Beaumont (1958). Monaco : Éditions du Rocher.
- WOOLF, Virginia [1937] (2012). *The Years*. London : Hogarth Press. *Les Années* in *Œuvres romanesques, II*. Éd. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque La Pléiade ».

Les métaphores de l'eau dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire

Mema, Laureta

Université de Tirana, lauretamemav@gmail.com

Resumen

Este artículo investiga el proceso de las metamorfosis del agua que primero se encaminan hacia el deseo erótico del poeta y después hacia una destinación existencial. El deseo erótico del poeta depende del agua, con el fin de dejar el mundo humano y encontrar la isla divina donde él podrá proteger su amor (« L'Invitation au Voyage »). Por otra parte, el agua va a reflejar la desesperación del poeta, destinado de amar la mujer pervertida endemoniada (« Moesta et Arrabunda ») o imaginar un vampiro Venus el cual le va a asegurar solo una horca para contemplar su imagen de víctima (« Un voyage à Cythère »). Además del deseo erótico, las metáforas del agua surgen cuando el sujeto medita sobre el destino humano. Ellos tratan de explicar la fatalidad de la vida desesperada de los poetas (« L'Ennemie ») o consolarlo mientras revela su propia imagen (« L'Homme et la Mer »).

Palabras clave : agua ; Baudelaire ; viaje ; estético ; metáfora.

Résumé

Nous allons observer le processus de la métamorphose de l'eau (un élément important pour Baudelaire qui se transforme souvent en mer) pour naviguer premièrement dans le désir érotique et deuxièmement dans une destinée humaine existentielle. Le désir érotique du poète dépendra de l'eau, afin de quitter le monde terrestre et trouver l'île paradisiaque où il pourrait protéger sa vie amoureuse (« L'Invitation au Voyage »). Mais de l'autre côté, l'eau miroitera le désespoir du poète qui est destiné à aimer la femme corrompue, infernale (« Moesta et Arrabunda ») ou à envisager la Vénus vampire qui ne lui assurera qu'un gibet pour contempler son image de victime (« Un voyage à Cythère »). À part le désir érotique, on verra que les métaphores de l'eau surgissent et tourbillonnent quand le poète médite à la destinée humaine. Elles essayent d'expliquer la fatalité de la vie malheureuse du poète (« L'Ennemie ») ou ils aboutissent pour le consoler, en lui renvoyant sa propre image (« L'Homme et la Mer »).

Mots-clés: eau ; Baudelaire ; voyage ; métaphorisation ; esthétique.

Abstract

This paper examines the process of water metamorphoses to firstly navigate in the poet's erotic desire and later in an existential destination. The poet's erotic desire depends on water, in order to leave the human world and find the heavenly island where he could protect his love (« L'Invitation au Voyage »). On the other hand, water will mirror the poet's despair, destined to love the corrupted infernal woman (« Moesta et Arrabunda ») or envisage a vampire Venus who will assure him only a gibbet to contemplate his victimized self (« Un voyage à Cythère »). Besides erotic desire, water metaphors arise when the subject meditates on human destination. They try to explain the fatality of the poet's desperate life (« L'Ennemie ») or console him when revealing his proper image (« L'Homme et la Mer »).

Keywords : water ; Baudelaire ; voyage ; aesthetic ; metaphor.

Dans la critique de Théophile Gautier, Baudelaire maintient que Gautier est l'écrivain par excellence « parce qu'il est l'esclave de son devoir, parce qu'il obéit sans cesse aux nécessités de sa fonction, parce que le goût du Beau est pour lui un *fatum*, parce qu'il a fait de son devoir une idée fixe »¹. Dans cette citation Baudelaire dévoile aussi son projet esthétique. Notre poète, dévoue sa vie à un devoir unique qui ne sera que son « idée fixe ». Il décidera de créer un monde nouveau. Il est le témoin des grands architectes de la littérature, comme Hugo, Chateaubriand, Gautier, Balzac, Flaubert, Goethe, Poe, etc., qui lui ont montré la voie, le sens de la vie, l'unique possibilité de réussir une « élévation » poétique et de se débarrasser de l'ennui meurtrier, condamnation éternelle pour les terrestres. Or, pour faire vivre ce monde moderne, le poète doit mendier, se diriger vers tous ceux qui peuvent donner ce qui conviendrait aux goûts de son univers guidé par l'imagination. Le poète intériorise ce Monde imaginé qui doit « imposer tous les temps et tous les univers »², y compris les quatre éléments : la Terre, l'eau, l'air et le soleil. Nous allons arrêter notre regard, dans la métaphorisation de l'eau, un élément important pour Baudelaire, pour naviguer premièrement dans le désir érotique du poète (« L'invitation au voyage », « Moesta et Arrabunda », « Voyage à Cythere »), et deuxièmement dans une tentative existentialiste (« L'Ennemie », « L'Homme et la mer »).

Dans « L'Invitation au Voyage », le sujet s'adresse à une femme l'invitant à voyager vers un pays qui lui ressemble, en vue d'atteindre son propre bonheur. L'eau est vitale parce que d'abord, elle protège le monde exotique où le couple pourra goûter les plaisirs paradisiaques, même si imaginaires, mais aussi parce qu'elle contient les bateaux qui pourraient les emmener ensemble « là », désertant à jamais le monde terrestre. Le sujet lyrique invite cette femme en pleurs à rêver du rêve qui le possède, exigeant une union perfectionnée. Le pays rêvé qui ressemble à la femme a pourtant les charmes de ses yeux « traîtres », mot clé qui nous aide à comprendre pourquoi le poète voudrait s'évader dans un pays d'ordre, la trahison étant désordre. La femme donc est accusée ; elle est adorable tout en causant le désespoir du poète. Le monde qui se trouve ailleurs, entouré et protégé par l'eau (« Là, tout n'est qu'ordre et beauté ») est mis en contraste avec le monde présent qui contient les yeux traîtres et souffrants. Cette union semble impossible en réalité et on verra qu'elle subsiste à être impossible même dans un rêve :

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.³

Le poète dirige son regard vers le monde du présent en ordonnant la femme de le contempler aussi. Les bateaux aux « humeurs vagabondes » dorment mais sont prêts au prochain voyage. Il lui offrira des couchers de soleil qui couvriront la ville avec leur couleur d'or. Le monde devrait s'endormir sous « une chaude lumière » pour que la belle rêve du rêve du poète, tranquillement. Donc, les soleils viennent à l'aide du poète, enveloppant le couple avec leur énergie pour qu'ils soient unis dans le rêve. Pourra-t-elle rêver le rêve du poète ou sera-t-elle toujours traîtresse ? Malgré la lumière du soleil qui englobe l'univers entiers, le désir est pareil, inassouvi. On pourrait s'attendre à ce que les couchers de soleil qui

¹ Baudelaire, 1980 (498).

² Idem, « Bénédiction » (7).

³ Idem, « L'Invitation au Voyage » (39).

envahissent la ville, y compris les bateaux, anéantissent le désir du poète. En effet, si le monde s'endort, le poète doit être satisfait. Notons qu'elle est ordonnée à s'endormir mais lui, il reste réveillé pour ordonner l'endormante d'y aller « là ». Barbara Johnson recourt à ce poème en vue de maintenir que la poésie, contrastée avec la prose, est « unité, totalité, immortalité, et pouvoir »⁴. En effet, notons que les différences entre le sujet et l'objet désiré ne sont pas abolies ; c'est le sujet qui ordonne et le sujet désiré qui doit obéir en rêvant le rêve du poète qui malheureusement ne sera jamais comblé. Le langage n'assure pas le voyage puisqu'il le décrit au conditionnel ; le temps n'est pas frisé puisque on passe du présent au futur, etc. L'espace n'est pas unifiée non plus puisque le contraste entre ici et là, ou la réalité et le rêve demeure. William Franke de son côté propose que ce poème illustre un projet symboliste d'une identité complétée et réalisée par le langage. Selon lui il n'y a pas de différence entre les deux mondes comparés.⁵ En fait, ce monde-là existe comme possibilité d'assouvir le désir du poète. Le poète rêve d'un autre monde pour séduire la femme et indirectement s'évader dans un espace intime sans intrusion externe. Étant que les yeux de la femme sont traîtres et le pays ressemble à la femme, la trahison ne pourra pas assurer une identité parfaite. Le monde interne et externe se combinent tout en gardant l'identité d'autrui et que le titre ne décrit qu'une invitation. La poésie n'est pas vide de « substance réel » puisqu'il est clair qu'elle est guidée par le désir du poète.

L'idéologie du poète Baudelairien d'abandonner le monde vers un autre, par la médiatisation de l'eau, pour assurer l'accomplissement de la vie en couple, amoureuse et érotique à la fois, se révèle aussi « Moesta et Errabunda ». Le sujet lyrique envoie une autre invitation à la femme aimée avec le même message, fuir le présent envers un monde différent et meilleur et encore il dépendra d'elle pour le réaliser.

Dis-moi ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?
Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe?⁶

Il invite Agathe à abandonner « l'océan noir », la ville humaine, source de malheur, corruption et immoralité, pour choisir un autre océan comparé à la virginité « où la splendeur éclate ». Dans la deuxième strophe, la mer, avec sa « fonction sublime de berceuse » revêt une vision romantique qui se réfère à l'amour physique, avec un pouvoir satanique en même temps. Comme dans « L'Invitation au voyage », la mer a la fonction de berceuse et semble consoler les humains de leur destin pénible pour qu'ils puissent continuer avec leur vie damnée tout en revêtant la gardienne et la Muse du Poète qui voudrait glisser dans ses ondes vers un autre monde, exclusivement avec son aimée. Le monde présent dirigé par le remord, le crime, la douleur, est contrasté avec celui rêvé, « paradis parfumé », créé pour être aimé et n'étant que « pure volupté » :

Emporte-moi wagon! enlève-moi, frégate!
Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!
— Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe

⁴ Johnson, Barbara : « The passage from poetry to prose seems to involve an amputation of everything which, in poetry, is erected as unity, totality, immortality, and potency. [...] Thus consisting of an extensible collection of miscellaneous properties and fragmentary descriptions, the prosaic all is metonymic rather than metaphoric, inclusive rather than exclusive, circumstantial rather than essential. The passage from essence to attribute is a passage from totality to partition; while the poetic *all* is as such indivisible, the prose poem's *all* is divided into a series of attributes whose number can be indefinitely increased without being able to exhaust the meaning of *all*, the sum of which the enumeration indefinitely defers (59-60) ».

⁵ William, Frank : « The external world here is totally at the service of, and has no determination or identity independently of, the innerness of desire. By thematizing the principle of identity in this way, the poem gives a lyric image of how language in fact operates in symbolist poetry – namely, by identifying itself concretely with what it represents and erasing the difference between representation and reality, the inner world and the outer. »; « On the one hand, reality puts up no more resistance : all is simply fused into unity in an exquisite and unrestricted universal harmony forged in and by language. On the other hand, the collapse of all extralinguistic reality into language leaves language empty of real substance and consequently disoriented. Without being anchored to anything real beyond itself, language has trouble maintaining even its own unity and integrity (20) ».

⁶ Baudelaire, Idem « Moesta et Errabunda » (47).

Dise: Loin des remords, des crimes, des douleurs,
Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
Où dans la volupté pure le cœur se noie!
Comme vous êtes loin, paradis parfumé!⁷

Donc, on rencontre frénétiquement le désir du poète de s'évader vers un autre monde où règne « la volupté pure ». Comme Barthes explique, le monde devient un ennemie, parce qu'il dérobe l'aimée à soi.⁸ Le fait que Baudelaire a choisi Agathe qui nous rappelle la vierge sainte, l'Agathe de Sicile, montre qu'il s'adresse à une femme qui devrait partager le désir du sujet, en vue de désertir le monde du crime et de la corruption morale. Après la lecture des dernières strophes on apprend malheureusement que le poète tombe au désespoir et que son invitation reçoit l'écho de sa mélancolie désespérée, vu qu'il est destiné à vivre avec un adversaire implacable.

La condamnation de vivre dans un monde corrompu dirigé par des femmes vampires, l'escorte de Venus Fatale, montre en effet le projet esthétique de Baudelaire de « pétrarquiser sur l'horrible » comme Sainte-Beuve l'avait bien noté,⁹ et comme je l'étudie aussi dans ma thèse de Doctorat,¹⁰ illustré aussi dans « Un Voyage à Cythère ». Cette fois-ci le poète sera un heureux voyageur dans le navire qui « roulait sous un ciel sans nuages, / Comme un ange enivré d'un soleil radieux ». Ce voyage, dont la description est emprunté à Nerval,¹¹ est dessiné avec tant d'enthousiasme et une attente romantique, en imaginant même une « jeune prêtresse, amoureuse des fleurs » et qui devrait aller « le corps brûlé de secrètes chaleurs, / Entre-bâillant sa robe aux brises passagères ». Le poète voit de loin son Eldorado adoré par tous les hommes, et s'imagine encore les multiples beautés qu'il devrait rencontrer. Or, son désir se renverse. On le sent dès les vers « – Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres, / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres ». Comme Nerval, le poète perçoit, « un gibet à trois branches » où il y a « un pendu déjà mur » qui se trouve dans la même situation que l'animal mourant dans « Une Charogne » :

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.
– Le ciel était charmant, la mer était unie ;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,

⁷ Idem.

⁸ Barthes, Roland : « The world is full of indiscreet neighbors with whom I must share the other. The world is in fact just that : *an obligation to share*. The world (the worldly) is my rival. I am continually disturbed by intruders : a vague connection, met by chance and who forces his way into our company, sits down at our table; neighbors in the restaurant whose vulgarity visibly fascinates the other, to the point where he is unaware if I am speaking to him or not; even an object, a book for instance, in which the other is absorbed (I am jealous of the book) Everything is irksome which briefly erases the dual relation, which alters the complicity and relaxes the intimacy : "You belong to me as well," the world says (111) ».

⁹ Sainte-Beuve : « Vous êtes, vous aussi, de ceux qui cherchent de la poésie partout; et, comme avant vous, d'autres l'avaient cherchée dans des régions toutes ouvertes et toutes différentes ; comme on vous avez laissé peu d'espace ; comme les champs terrestres et célestes étaient à peu près tous moissonnés, et que, depuis trente ans et plus, les lyriques, sous toutes les formes, sont à l'œuvre – venu si tard et le dernier, vous vous êtes dit, j'imagine : « *Eh bien ! J'en trouverai encore de la poésie, et j'en trouverai là où nul ne s'était avisé de la cueillir et de l'exprimer.* » Et vous avez pris l'enfer, vous vous êtes fait diable ; vous avez voulu arracher leurs secrets aux démons de la nuit. En faisant cela avec subtilité, avec raffinement, avec un talent curieux et un abandon quasi *précieux* d'expression, en *perlant* le détail, en *pétrarquisant* sur l'horrible, vous avez l'air de vous être joué ; vous avez pourtant souffert, vous vous êtes rongé à promener et à caresser vos ennuis, vos cauchemars, vos tortures ; vous avez dû beaucoup souffrir, mon cher enfant (312) ».

¹⁰ Ma thèse de doctorat, « Pétrarquisant sur l'horrible » in *Les Fleurs du Mal*, Eros and the art of poetry from the Troubadours to Baudelaire » poursuit justement la thèse de Sainte-Beuve. On constate qu'en réalité Baudelaire choisit sa Muse, Femme fatale, sœur de Diane, Venus d'Aubigné.

¹¹ Pichois, Claude : « La dédicace provisoire à Nerval dans ms. rappelle l'origine du poème et montre que ce dernier doit être, avec certitude, considérée comme une réponse à un texte précis de Nerval, une description de l'île de Cérigo, l'ancienne Cythère. [...]. Voici ce qu'écrivait Nerval : « Voilà mon rêve... et voici mon réveil ! Le ciel et la mer sont toujours là ; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour ; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés ! Pour rentrés dans la prose, il faut avouer que Cythère n'a conservé de toutes ses beautés que ses rocs de porphyre, aussi tristes à voir que de simples rochers de grès [...]. J'avais aperçu un petit monument, vaguement découpé ; sur l'azur du ciel, et qui, du haut d'un rocher, semblait la statue encore debout de quelque divinité protectrice... Mais en approchant d'avantage, nous avons distingué clairement l'objet qui signalait cette côte à l'attention des voyageurs. C'était un gibet à trois branches ».

Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,
 Le cœur enseveli dans cette allégorie.
 Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
 Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
 – Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
 De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !¹²

Si dans « Une Charogne », le poète avait dirigé son regard vers son aimée, pour lui rappeler le même destin et lui assurer traditionnellement qu'il garderait son essence et sa forme divine, dans ce poème le poète se regarde lui-même comme charogne. En ensevelissant le cœur dans une allégorie, le poète défierait-il la mort comme il le dit dans « L'Allégorie » : « Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,[...] / Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire, /Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire, / Elle regardera la face de la Mort, / Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remord. » Il semble que non puisqu'il est pareil au Christ et choisit de prier Dieu. Dans le poème qui suit on rencontre Christ qui prie Dieu pareillement, mais sans espoir : « – Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives ! / Dans ta simplicité tu priais à genoux / Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous /Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives, ». ¹³ On remarque la similarité entre notre poète et Dieu. Comme Christ, le poète garde romantiquement l'humanité dans son cerveau. À la compagnie de la Venus, que Jean Starobinski souligne avec raison mélancolique,¹⁴ et donc à la lignée du projet esthétique romantique, le poète risque de métamorphoser la douleur dans une beauté esthétique puisque la mélancolie anéantit le travail étant synonyme d'état de mort. Ainsi faut-il comprendre la prière du poète dirigée vers Dieu, pour l'aider à n'être pas le guignon qui perdrait le diadème divin prétendu dans la « Bénédiction ».

En effet, Baudelaire a assemblé l'histoire de Nerval et la réflexion de De Quincey dans « Un mangeur d'Opium »: « Vous savez maintenant que l'apparition n'est que votre propre reflet et qu'en adressant au fantôme l'expression de vos secrets sentiments, vous en faites le miroir symbolique où se réfléchit à la clarté du jour ce qui autrement serait resté caché à jamais ». Notons que la prière n'est pas de sauver le poète mais de « contempler », ce qui veut dire travailler, même s'il n'est qu'un mort joyeux : « Je hais les testaments et je hais les tombeaux ; / Plutôt que d'implorer une larme du monde, / Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux/ À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde. ». John Jackson souligne que la proximité du sujet à l'expérience de la mort permet au poète de prendre une prise de conscience de soi, « la nouveauté que Baudelaire introduit dans la tradition poétique du discours allégorique de la mort ou sur la mort, c'est que celle-ci ne surgît le plus souvent dans ses poèmes qu'en rapport explicite avec le je qui l'interpelle ou qui en est interpellé ». ¹⁵ Ainsi, Jackson reprend la thèse de Marcel Proust (dont Yves Bonnefoy doit être certainement inspiré quand il dit que Baudelaire voit le cadavre non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur) : « À coté d'un livre comme *Les Fleurs du Mal*, comme l'œuvre immense d'Hugo paraît molle, vague, sans accent ! Hugo n'a cessé de parler de la mort, mais avec le détachement d'un grand mangeur et d'un grand jouisseur. Peut être hélas ! Faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable. » ¹⁶

À travers l'œuvre on voit le désir obsédé du poète qui rencontre « La Béatrice » fatale. Il rêve d'une île innocente, un paradis qui propose des plaisirs enfantines dans un panorama pastorale: « Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, / Les violons vibrant derrière les collines, /Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets ». ¹⁷ Ce monde rêvé devient torturant puisqu'il ne peut se trouver que dans le désir, les « cris plaintifs » d'un homme assoiffé de bonheur mais ne rencontrant que des bêtes ivres de plaisirs charnels. Ce n'est que dans le corps de la femme, sa beauté idyllique, qu'elle devient réalisation de ce voyage tant rêvé :

¹² Baudelaire, Idem, « Voyage à Cythère » (87).

¹³ « Le reniement de Saint Pierre ».

¹⁴ Jean Starobinski compare Baudelaire avec Schiller disant que « Dans l'élégie selon Schiller, la nature et l'idéal sont objets de deuil, car la nature est représentée comme perdue et l'idéal comme non encore atteint. *Spleen et Idéal*, le sous-titre de la première partie des *Fleurs*, correspond d'assez près aux catégories schillériennes (57) ».

¹⁵ Jackson, John (22).

¹⁶ Proust, *À propos de Baudelaire* (9).

¹⁷ Idem, « L'invitation au Voyage » (39).

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !
Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,
Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.¹⁸

Dans « Le Beau navire », la femme ressemble avec son costume à un navire (« Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? »¹⁹): « Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large, / Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large, / Chargé de toile, et va roulant / Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent. »²⁰ Ce navire est porte-parole du rêve du poète qui part vers l'autre monde même si vivant dans la foule de la modernité, « l'océan noir » : « Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent, / Tourmentent les désirs obscurs et les agacent, / Comme deux sorcières qui font / Tourner un philtre noir dans un vase profond. » À part les métaphores érotiques, Baudelaire revient à la métaphorisation de l'eau quand il médite à la destinée humaine. Dans « L'Ennemi », le poète se pose la même question pénible sur la réussite de « son devoir » : « Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ? ». Les terres sont « inondées » par « le tonnerre et la pluie » qui « ont fait un tel ravage » et « l'eau creuse de trous grands comme des tombeaux ». « Le Temps mange la vie ! », mais pas seulement la vie du poète, la vie de l'œuvre aussi ; cette œuvre qui n'est même pas commencée et dont Baudelaire rêve obsessionnellement. Dans la correspondance, Baudelaire répète à sa mère que le temps marche trop vite et qu'il a peur de ne pas finir l'œuvre dont il est capable. En fait, Baudelaire avait des ambitions comparables à celles de Hugo. Les titres l'illustrent bien. *Les Fleurs du Mal*, ne sont rien comparées aux autres fleurs qu'il doit planter pour que le lecteur puisse voir finalement la Pyramide que « lui seul » peut construire. Cependant, comme Claude Pichois l'a remarqué, le temps est un prétexte, qui cache une raison capitale qui angoisse le poète : c'est l'angoisse d'une inspiration maigre.²¹ Donc, si la marche funèbre du temps qui « mange la vie » suggère une prise de conscience de soi comme une finitude prochaine, toujours mise en question et contestée, cette prise de conscience est fortement liée aussi avec la croissance des « fleurs nouvelles » dont le poète « rêve ». Or, même si le poète sera mort, comme dans « le Flacon », il exige une postérité, dont il croit fortement, même si la critique a voulu s'en débarrasser.²²

Dans « L'homme et la mer » l'auteur perçoit l'analogie de la nature humaine avec celui de la mer. En effet le poète se trouve mal à l'aise dans la cité humaine où il ne vit que comme un Albatros captivé dans un navire. On constate que la métaphore de l'eau n'est pas trop loin de celle du sang trouvé dans le « pauvre Diable, habitant de Cythère », et dans son propre cœur d'un mort éternel puisqu'elles sont liées avec les mêmes connotations de souffrance (« plainte indomptable

¹⁸ Idem, « Le Serpent qui danse », (22).

¹⁹ Idem, « Le Peintre de la vie moderne : X -La Femme », (809).

²⁰ Idem, « Le Beau Navire ».

²¹ Pichois, Claude : « La présence de Hugo gêne Baudelaire qui, obligé de confesser la grandeur et la vitalité de son aîné, tourne facilement celles-ci en dérision. L'empire de l'un semble menacer le petit canton de l'autre ; mais si ce petit canton était riche de tous les ors, s'il détenait dans ses coffres les bijoux perdus de l'antique Palmyre ? Baudelaire, là-dessus n'a jamais pu se rassurer. (...) Le vertige de la page blanche, la répulsion devant la page blanche. De cette hantise, de cette phobie, ressentie par Baudelaire même pendant ses années les plus favorables, on pourrait longuement examiner les causes diverses : le tempérament, le caractère, les tristes habitudes de procrastination prises pendant la jeunesse, les progrès sournois de la syphilis, les ravages dus à l'alcool et au laudanum, l'impression, enfin, que tout est dit et que naître après Lamartine, après Hugo, après Musset, après Gautier, c'est venir trop tard, c'est être désigné pour l'exploitation poétique de l'enfer et la culture en serre des fleurs malades, tâche bien pénible : « Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage ! ».

²² Baudelaire, Idem : C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de Tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité, c'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance ; elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (498) ».

et sauvage »), richesse, liberté ou Mort. Cependant, la litote « Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer », suggère que l'homme se console en contemplant son image, le contraire de ce qui s'est passé à Cythère.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
 Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!

L'homme et la mer se caractérisent par l'infini, les ténèbres, les abîmes, les secrets, les richesses. Ils ont le même goût pour les batailles, le carnage et la mort. Baudelaire réclame le goût du macabre, que Jackson interprète comme une impossibilité de dépasser le désespoir.²³ Or, cette retrouvaille de l'espoir dans la Beauté, ou dans la Mort, qui est encore une représentation de la Beauté, nous semble la preuve que Baudelaire a connu un « tel dépassement ». Baudelaire souligne que le désespoir pour un poète c'est le suicide : « La lutte et le révolte impliquent toujours une certaine quantité d'espérance, tandis que le désespoir est muet ». ²⁴ Mais qu'est-ce que c'est ce dépassement du poète: « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! ».

Lisant sa correspondance, on comprend vite que le Baudelaire se sent accablé par les critiques et le travail qu'il n'arrive pas finir. Or, ce qui nous surprend le plus c'est cette incroyable force, presque despotique, cette incroyable confiance dans la littérature, dans le Beau, cet amour unique pour l'art. Baudelaire sait qu'il torture sa mère et soi-même, il sait qu'il a choisi une existence misérable de littérateur non apprécié ni par le public, ni par la critique, ni par ses maîtres idoles, mais il insiste faire « son devoir ». C'est exactement en ceci que réside la compassion de Baudelaire pour l'Humanité. Il n'a pas brûlé son œuvre, il n'est pas parti dans une île pour vivre tranquille à l'exil, protégé par la mer tranquille, il est demeuré volontairement dans le monde de l'Enfer, pour en tirer de la boue l'or qui réjouira pour toujours les esprits qui recherchent le Beau, le « Paradis révélée sur terre » même s'il vient d'un océan noir qu'il abhorre (« Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer / De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer »). Dans le quatrième « projet de préface pour *Les Fleurs du Mal* » le poète aspire à un sommeil tranquille.²⁴ Peut-être, croyait-il qu'il pourrait se réveiller quand un esprit « comme lui », « amoureux du Beau » savait « entrer dans les gouffres » pour « apprendre à l'aimer », mais « sans se laisser charmer » ?

Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
 Dont la lumière parle un langage connu !
 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !
 Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
 Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
 Des êtres disparus aux regards familiers.

²³ Jackson : « La conscience du désespéré est susceptible d'un degré de lucidité supplémentaire qui transforme alors le désespoir en un espoir nouveau, le libre arbitre venant rédimé ce péché par l'acte de sa volonté. Baudelaire, lui, ne connaît pas la possibilité d'un tel dépassement. S'il partage profondément le sentiment exprimé dans la logique de cette désespérance, il le subit aussi à la manière d'une fatalité qui l'angoisse et devant laquelle il semble parfois irrémédiablement désemparé – comme s'il ne parvenait pas alors, pour reprendre les termes du philosophe danois, à dépasser le stade *esthétique* d'une conscience de soi ne trouvant sa résolution qu'au stade du religieux. Fasciné par son « culte des images », Baudelaire semble aussi bien se trouver à sa merci (78) ».

²⁴ Baudelaire, (292) : « J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue. Chantres des voluptés folles du vin et de l'opium, je n'ai soif que d'une liqueur inconnue sur la terre, et que la pharmaceutique céleste elle-même ne pourrait pas m'offrir ; d'une liqueur qui ne contiendrait ni la vitalité, ni la mort, ni l'excitation, ni le néant. Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoutant, mais sincère ».

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. (1978). *A lover's discourse: fragments*. New York : Hill and Wang,.
- BAUDELAIRE, Charles (1975-53). *Œuvres Complètes*, Ed. Claude Pichois ; Jean Ziegler. Paris: Gallimard.
- BONNEFOY, Yves (2000). *Baudelaire: la Tentation de l'Oubli*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- FRANKE, William (2001). « The linguistic turning of the symbol: Baudelaire and his French symbolist heirs », dans *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Ed. Patricia A Ward; James S Patty. Nashville : Vanderbilt University Press,.
- GAUTIER, Théophile (2000). *L'œuvre complète*. Paris : H. Champion.
- HUGO, Victor ; Pierre Albouy. *Œuvres Poétiques*. Paris : Gallimard, 1964-1978.
- JACSON, John E (1982). *La Mort Baudelaire: Essai sur Les Fleurs du Mal*. Neuchâtel : À la Baconnière.
- JOHNSON, Barbara (1985). « Poetry and Its Double : Two Invitations au voyage » dans *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rethoric of Reading*. Baltimore : Johns Hopkins UP, pp. 23-51.
- LABARTHE, Patrick (1999). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Droz.
- PICHOIS, Claude (2005). *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »*. Paris : Honoré Champion.
- POUND, Ezra (1954). *The Literary Essays of Ezra Pound*. London : Faber.
- PROUST, Marcel (2006). *À propos de Baudelaire. Lettre à Jacques Rivière*. Paris : Sandre.
- STAROVINSKI, Jean (1989). *La Mélancolie au Miroir : Trois Lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard.

Función y simbología del agua en *La guitare* de Michel del Castillo¹

Morales-Peco, Montserrat^a; Pisa-Cañete, María Teresa^b

^a Universidad de Castilla La Mancha, Montserrat.Morales@uclm.es; ^b Universidad de Castilla La Mancha, MaríaTeresa.Pisa@uclm.es

Resumen

Diferentes elementos acuáticos intervienen en la recreación del decorado donde tienen lugar las desventuras del protagonista de La guitare de Michel del Castillo (1958). Este análisis se propone identificar e interpretar el valor simbólico del mar y de la lluvia en el futuro trágico del protagonista. El mar, omnipresente en el paisaje gallego que sirve de marco a la acción, es presentado, por un lado, como una divinidad femenina maléfica y violenta y, por otro lado, como una sirena seductora y peligrosa. La lluvia contribuye, igualmente, a recrear ese espacio carcelario que abrumba el alma del protagonista. Los monótonos días de lluvia conducen, sin remedio, a un hastío eterno. El protagonista, rechazado y asilado por todos, debido a su deformidad y fealdad, se convierte en víctima del drama de la diferencia. Su guitarra, en la que pone todas sus esperanzas para alcanzar una comunión con los otros, tampoco podrá vencer a las fuerzas mortíferas de su destino. En La guitare Michel del Castillo presenta un relato trágico sobre el hecho de ser diferente y el rechazo que eso provoca. De este modo reflexiona también sobre la identidad y la crisis de la identidad de los exiliados, como él mismo, de origen español y exiliado en Francia.

Palabras clave: xenografía; crisis de identidad; agua; mar; rechazo.

Résumé

Plusieurs éléments aquatiques servent à créer le contexte spatial où ont lieu les mésaventures du nain difforme protagoniste de La guitare de Michel de Castillo (1958). Cette analyse vise à identifier et interpréter la valeur symbolique de la mer et de la pluie dans le devenir tragique du protagoniste. La mer, omniprésente dans le paysage galicien où se déroule l'action, est présentée, d'un côté, comme une déesse malfaisante et violente et, d'un autre côté, comme une sirène séduisante et dangereuse. La pluie contribue, également, à créer cette ambiance carcérale qui épuise l'âme du protagoniste. Les monotones jours de pluie mènent, fatalement, à une lassitude éternelle. Le protagoniste, refusé et isolé par tous, à cause de sa difformité et sa laideur, devient victime de la tragédie de la différence. Sa guitare, en laquelle il place tous ses espoirs pour atteindre la communion avec les autres, ne pourra pas non plus vaincre les forces meurtrières de son destin. Dans La guitare, Michel del Castillo présente un récit tragique sur le fait d'être différent et le refus que cela suscite. En faisant cela, il réfléchit aussi sur l'identité et la crise de l'identité des exilés, comme lui-même, d'origine espagnole et exilé en France.

Mots-clés: xénographie; crise d'identité; eau; mer; refus.

Abstract

The spatial context in which the misfortunes of the main character take place includes several aquatic elements. La guitare is a novel written by Michel del Castillo in 1958. This analysis aims to identify and to evaluate the symbolic value of the sea and the rain in the tragic destiny of the main character. The sea, which is omnipresent in the Galician landscape where the action takes place, is presented, on the one hand, like an evil and violent goddess and, on the other hand, like a seducer and dangerous Siren. Besides, the rain contributes to create that prisonlike space which exhausts the soul of the main character. The monotonous rainy days lead him, inevitable, to a never-ending foredoom. The main character, rejected and isolated by everybody, due to his deformity and ugliness, becomes a victim of the tragedy of being different.

¹ Para la elaboración de este trabajo se ha contado con el apoyo del proyecto de investigación «Crisis y cambios sociales: impactos en el proceso de modernización en la España del siglo XX» (HAR2014-54793-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

His guitar, in which he places all of his hope to reach the communion with the others, will not be able either to defeat the deadly forces of his faith. In La guitare Michel del Castillo presents a tragic story about the fact of being different and the subsequent rejection. Thus, he also considers the identity crisis and the identity crisis of the exiled people, like him, who was born in Spain but had to go into exile in France.

Keywords: *xenography; identity crisis; water; sea; rejection.*

Introducción

La guitare pertenece a ese grupo de novelas que Michel del Castillo ambienta en España. Sin duda, el exilio forzado en 1939, cuando apenas contaba cinco años, debido a la militancia de su madre, Isabel del Castillo, en defensa de la República durante la guerra civil (Dorenlot, 1992: 4-5), al que sucedió posteriormente el exilio voluntario en 1953 del joven de veinte años reacio a la dictadura (Dorenlot, 1992: 14), ha debido afianzar en él ese sentimiento de escisión con el que había convivido desde su nacimiento al sentirse pertenecer a dos razas, a dos mundos distintos, Francia por ascendencia paterna y, por la materna, España. En *La guitare* se refleja una Galicia de mentalidad retrógrada y arcaica, marcada por las supersticiones y las creencias populares, pero también por la miseria y la amenaza incesante de la muerte, causas ambas de tristeza, de nostalgia, de hastío, es decir de *morriña*. El trasfondo psíquico del protagonista, que él mismo revela a través de una narración en primera persona, coincide con esta alma gallega. Se trata de un enano deforme y maltrecho que vive sumido en la desolación al inspirar en el pueblo repulsión, odio y temor, de donde resulta la tragedia de su exclusión y separación y el tormento de la incomprensión que se eleva ante la mirada hostil del otro. En perfecta sintonía y correspondencia con el sentir gallego y, en especial, con el del protagonista, se despliega un paisaje, dominado por un agua oscura y gris, violenta, maléfica y fúnebre, que se manifiesta a través de diversas modulaciones, como la bruma, la lluvia y el mar. Estos elementos acuáticos del paisaje gallego, espejo reflectante del ser profundo y del devenir existencial del personaje, que se describe en *La guitare* con un evidente lirismo, constituyen precisamente el objeto de análisis del presente análisis.

1. El mar y la muerte: de la figuración de la feminidad terrible a la ofelización

El mar es para el gallego de *La guitare* una presencia hostil e inquietante. El narrador insiste en su aspecto agitado, desencadenado, violento y tempestuoso. Su terrible estruendo turba la existencia de estos hombres. Es una fuerza destructiva, maléfica y mortífera, «una constante amenaza» de muerte: «Il faut être d'ici et savoir toute proche la mer qui menace sans cesse les vies de nos parents les plus chers [...] Elle est le Danger» (Del Castillo, 1984: 113). La peculiar orografía de la costa gallega con sus acantilados desgarrados, perforados y sus peñascos segregados y aislados metaforiza la brutalidad de las aguas y esa lucha salvaje e incesante entre el mar y la tierra («Il y a [...] les rochers qui luttent contre la mer» [Del Castillo, 1984: 17]). Las aguas se obstinan en roer los acantilados y en engullir a los hombres.

El imaginario colectivo gallego representado en *La guitare* caracteriza al mar a través de una combinación de atributos que lo transfiguran en una feminidad terrible, una especie de reencarnación de una Lorelei vengativa. Lo que ciertamente lo emparenta a la Lorelei de Clemens Brentano (creador de este mito literario en una balada titulada *Lore-lay*, de 1801), la figura de la enamorada abandonada y rechazada, que acaba arrojándose de lo alto de una roca a las aguas y convirtiéndose en un espíritu maléfico estrechamente vinculado al medio acuático y al peñasco, desde donde, por despecho y venganza («Car tout doit disparaître/Puisque lui m'est infidèle» [Derche, 1962: 165]), atrae, con la seducción de su belleza, con sus encantamientos y con la fuerza de su mirada, a los hombres a la muerte, haciéndoles desaparecer bajo el oleaje. Ciertamente, el parentesco del mar con esta feminidad terrible se manifiesta en las canciones que el pueblo gallego entona durante la Fiesta de las Aguas: «Un nouveau chant me parvint. Il y était question d'un beau jeune homme dont la mer s'était éprise et qui s'était donné à la terre. Jalouse des femmes heureuses, la mer fauchait depuis lors, pour se venger, les jeunes mâles intrépides» (Del Castillo, 1984: 120). Y está presente también en la imaginación de Gaixa, la nodriza y criada del enano, algo bruja y muy supersticiosa, que ofrece al joven, antes de que este pueda contemplarlo en persona, la feminización del mar en una enamorada celosa:

Elle poussait de longs soupirs, ne maudissait plus les marins menacés par une mer jalouse, il lui arrivait au contraire de les plaindre.

-Les pauvres !... grommelait-elle. La mer, aujourd'hui, veut les attirer au fond. Ils doivent se sentir seuls et inquiets, livrés à cette énorme femelle jalouse... (Del Castillo, 1984: 95).

Asimismo, el narrador describe el paisaje marítimo gallego a través de una constelación de imágenes que remiten al mito de la sirena, con la que, por otra parte, acaba fusionándose la Lorelei, en especial, en determinadas reescrituras del mito, como en la de Heine. En la Odisea, las sirenas ejercen una poderosa fascinación sobre los navegantes no sólo con el canto (Odisea, XII, 37 y ss.), sino también con la voz, cuya elocuencia puede comprobar Ulises (Odisea, XII, 184-192). Según Erika Bornay, el significado etimológico, probablemente semítico, de la palabra «sirena» es «mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas» (2001: 275). Por otra parte, toda una serie de imágenes confluyen en la erotización de las aguas, movidas por un apetito sexual insaciable que, además, resulta nefasto pues mata. El mar es imaginado como un ser en celo permanente, bajo la entrega desinhibida de pulsiones instintivas que son signo inequívoco del dominio de la Bestia:

La mer... Il te faut l'imaginer ici violente, mais amoureuse, telle une divinité de la mythologie. Elle lèche les rochers de son écume blanche, rampe, glisse, s'insinue, monte, descend, remonte: elle caresse de ses longues lames l'âtre et mâle rocher, lui parle à l'oreille et, dépitée enfin, se brise dans un râle d'amour comme le cœur se brise, dit-on, de désir inassouvi. Mais elle n'est pas vaincue. Elle revient à la charge et réussit à pénétrer et à briser ce mâle qui la repousse (Del Castillo, 1984: 17).

Encarna así una libido desmesurada, devoradora y mortífera, que es uno de los atributos de la femme fatale, especialmente de aquella recreada en la literatura de finales del siglo XIX (Dottin-Orsini, 1993: 162-173). De hecho se ha atribuido también esta agresividad sexual a la sirena en múltiples de sus figuraciones iconográficas finiseculares, como ya ha destacado Bram Dijkstra (1994: 257): «agresivas, depredadoras, guiadas por la incesante necesidad sexual de la ninfómana».

Esta ensoñación del mar como feminidad terrible aparece en especial en las canciones del pueblo y en las historias de Gaixa. Sin duda, con ello el autor pretende ofrecernos una visión de una sociedad, la gallega, anclada aún en un cierto primitivismo medieval que confiere un lugar importante a lo sobrenatural, a las supersticiones, a los ritos y a la magia negra. Pero, por otra parte, para el narrador testigo y espectador de la Fiesta de las Aguas, esas canciones y leyendas no sólo son una forma de explicar los enigmas de la existencia humana, en concreto el misterio de la muerte, sino también, y sobre todo, constituyen una forma de enaltecer al ser humano que, por esta presencia obstinada de la muerte, toma conciencia de su mísera condición y de su impotencia. Ciertamente, estas historias son capaces de devolverle su dignidad, sentimiento muy arraigado en el pueblo, pues en ellas se muestra capaz de despertar el deseo e incluso los celos de la muerte misma y de desafiarla hasta cuando todo parece perdido para él:

Je ne sais que penser de ces paroles. Je n'en pense rien. [...] Mais j'aime ces interprétations précises des aspects mystérieux de la vie. J'aime surtout cet esprit de notre terre qui ne veut s'accommoder ni de son destin ni de ses dieux. Il me plaît de constater en cela combien est inné, chez notre peuple, le sens de la dignité humaine. C'est un esprit qui suscite des Forces puissantes contre lesquelles l'homme doit lutter. Là est l'important: partout sont toujours deux adversaires prêts à lutter l'un contre l'autre (Del Castillo, 1984: 120-121).

Las leyendas sobre el mar constituyen un reflejo del ser martirizado del enano, víctima de un mundo violento y hostil donde no hay cabida para la diferencia. Como el mar, el enano también busca esa comunión con los demás, pero encuentra el rechazo y, como el mar, ofrece a los demás un aspecto monstruoso, causa de su aislamiento e incompreensión: «Moi, j'ai toujours vécu à l'écart [...]. Si tu avais été à ma place et que tu te fusses vu toujours repoussé, toujours abandonné, toujours nargué, qu'aurais-tu fait ?» (Del Castillo, 1984: 20).

Por otra parte, de la misma forma que los hombres buscan, mediante la celebración del rito de las Aguas y la entonación de baladas y cantinelas, medirse con su Destino, con la Muerte, con el Mar, como medio para exorcizar el Mal («les vrais acteurs, c'étaient eux-mêmes et la Mer. L'Homme et la Mer. Ils se mesuraient. Ils luttèrent pendant douze mois l'un contre l'autre et, au bout de ces douze mois, ils se défiaient [...]» [Del Castillo, 1984: 122]), así también el enano, tocando a la guitarra la pieza que revela su alma verdadera e ignorada, intentará desafiar al Hombre, medirse con él para finalmente tratar de vencer la incompreensión de que es víctima: «J'allais jouer pour eux – en un geste aussi symbolique que ceux qu'ils accomplissaient au bord de l'eau. Nous allions nous défier, comme ce même jour, la Mer et les Hommes» (Del Castillo, 1984: 123). Se establece así en la novela un estrecho paralelismo entre la Fiesta de las Aguas y la guitarra (a la que el enano llama Linda), como también entre el mar y el protagonista.

El medio marítimo contrasta, a su vez, con la naturaleza carcelaria en la que transcurre la penosa y amarga vida del enano. Frente al espacio reducido (de no más de cuarenta kilómetros) y circunscrito, cercado por las colinas y la bruma, el mar representa un más allá inmenso y sin límites, ofreciéndole la ensoñación de la libertad anhelada: «Je rêvais de liberté. Je me demandais comment pouvait être la mer que je ne jamais vue et que j'aimais d'amour avant de la connaître» (Del Castillo, 1984: 34). Asimismo, procura también descanso y paz a su alma, atormentada por tantos sueños y aspiraciones frustrados (ser reconocido como quien realmente es, ser bello, bueno y normal, ser amado, ser finalmente un «hombre»...): «Auprès d'elle un nain monstrueux peut trouver le repos. Le repos, c'est de pouvoir ne plus rêver. Et j'étais las de rêver» (Del Castillo, 1984: 65). El agua se convierte, por tanto, en la percepción del enano, en un «elemento deseado». Encontramos aquí la expresión del complejo de Ofelia señalado por Bachelard que confiere al agua el valor simbólico de una invitación a morir para «alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 1994: 68).

En la Fiesta de las Aguas, el imaginario del mar también sufre una evolución. De ser ensoñado como una femme fatale, como un adversario todopoderoso y funesto con el que se mide el hombre y al que este se atreve a lanzar un desafío («Ils venaient au bord de cette eau réaffirmer leur résolution et leur courage, se mesurer au Destin» [Del Castillo, 1984: 122]), es finalmente percibido como la imagen de una feminidad bella y pura: «Ils plaignaient cette belle femelle blanche et verte, si noble d'avoir été délaissée» (Del Castillo, 1984: 123), a la que los participantes en el ritual engalan con coronas y guirnaldas de flores, en un entorno natural de un extraordinario atractivo que recuerda sobremanera la muerte de Ofelia en Hamlet y las posteriores representaciones de la hermosa joven yacente:

La nuit tomba [...] Une nuit faite d'étoiles, de lune, de reflets sur la mer, de paix sur la terre et de nostalgies dans l'âme. Sur la petite plage, les vagues venaient étaler leurs belles parures d'argent et d'écume [...] les femmes qui ont perdu quelqu'un des leurs avançaient dans l'eau et posaient sur les flots de longues gerbes de fleurs [...] Et les hommes chantaient, de leurs voix graves et tristes:

Pour que Tu sois belle et parée,

Comme nous les sommes pour Toi... (Del Castillo, 1984: 126-127).

Ello contribuye a recrear la imagen de la «muerte [...] bella, de la muerte florida», que interviene, según Bachelard, en la configuración del complejo de Ofelia (1994: 98). Esta ofelización del mar que se desprende de los gestos del ritual limpia la muerte de su rostro maléfico, terrible y monstruoso e invita a mirarla con otros ojos. Y en la Fiesta de las Aguas la ofelización del elemento acuático también se acompaña del llanto por el que el oficiante comunica con el dolor del mar, que le ofrece ahora el rostro noble de la amada abandonada. Por este ritual la muerte se humaniza y se acerca al hombre, lo que propicia la serena reconciliación final entre ambos, otra forma de redimir el mal: «C'est l'instant unique. Celui de la réconciliation. Le pacte d'alliance de ceux qui souffrent de solitude ou d'amour. C'est le moment où le cycle de la vie et de la mort se referme sur lui-même, à travers l'amour purificateur» (Del Castillo, 1984: 127).

Un nuevo paralelismo se establece entre esta nueva ensoñación del mar y el destino del deforme protagonista. Precisamente en este momento del rito, cuando el pueblo trata de reconciliarse con la muerte/el mar, el enano tratará también de buscar la comprensión de su comunidad, intentando desvelar, con ayuda de la guitarra, Linda, su verdadera alma sensible, noble y atormentada que dista mucho del monstruo peligroso que todos ven en él. Y su melodía que expresa con exaltación su desesperanza aparece en el relato acompañada por el «lamento eterno» del mar, en perfecta sintonía,

ofreciéndose este como elemento coral de aquel: «Aucun bruit ne venait troubler mon récital, sauf celui de la mer toute proche, qui m'accompagnait de son éternelle plainte brisée» (Del Castillo, 1984: 130).

2. La lluvia: compañera de la muerte y causa de hastío

La lluvia aparece asociada a la muerte desde el principio de la novela. En efecto, cuando la madre y el padre del protagonista mueren, la lluvia y la bruma están presentes. De igual modo, Gaixa es asesinada «poco antes de Navidad» y encuentran su cuerpo una mañana en la que nevaba (Del Castillo, 1984: 98). Resulta significativo, también, el hecho de que la noche en la que a él le quemaron y desfiguran la cara es una noche de lluvia y bruma.

En las noches de tormenta el mar está más revuelto, causando el naufragio de las barcas de pescadores. Esto es lo que ocurrió la noche en la que la madre del protagonista agonizaba sola en su cama («Il pleuvait et le vent hurlait» [Castillo, 1984: 27]). La madre del protagonista murió cuando este contaba sólo con dos años, mientras que su padre falleció cuando él tenía dieciocho años. Del día del entierro de su padre el narrador sólo recuerda la bruma, que en Galicia, junto a la niebla, suelen acompañar a la lluvia. Además, el narrador hace alusión, por primera vez, al carácter de irrealidad que adquieren las cosas cuando son cubiertas por la bruma o la lluvia: «Mais je ne me souviens de rien, sauf de la brume qui me le rendait presque irréel» (Del Castillo, 1984: 42).

La lluvia se convierte en cómplice de la tragedia que tiene lugar para el protagonista cuando decide escaparse para ir a una fiesta: «Je pris une lanterne et partis dans la nuit et le brouillard. Il pleuvait. La brume m'enveloppait. J'avais du mal à m'orienter, ne distinguais plus rien devant moi. Le vent hurlait et, lorsqu'il soufflait plus fort, la pluie me giflait» (Del Castillo, 1984: 51). En efecto, la niebla y la lluvia se presentan como obstáculos en su camino, pues hacen que se desoriente, tiene problemas para andar por los campos mojados (debido a sus cortas piernas), siente frío y termina por perderse. Él cree que está salvado al reconocer la casa de uno de los campesinos que trabajan en sus tierras. Sin embargo, la mujer del granjero, al ver al que todos consideran como un monstruo, se asusta y le tira a la cara el contenido hirviendo de una marmita. La lluvia de agua del exterior se transforma en lluvia de fuego; un fuego que le produce graves quemaduras y que lo convertirán en un ser todavía más feo (Del Castillo, 1984: 53), hasta el punto de que él se asusta de su propia imagen y ya nunca más se mirará en un espejo. El narrador enfatiza su propia fealdad al compararse con los dibujos de seres desfigurados de Goya: «Mais j'étais devenu encore plus laid, j'étais devenu hideux. Je faisais songer à ces dessins de Goya qui vous donnent le frisson et comme un avant-goût de l'enfer. Je me faisais peur et n'osais plus jamais me regarder dans un miroir» (Del Castillo, 1984: 53).

Pero la muerte que más afectó al narrador fue la de Gaixa. Una mañana, al no verla en la granja, ordenó que fueran a buscarla y la encontraron muerta sobre la tumba de su padre; había sido lapidada. Es la única vez en la novela en la que el narrador dice que nieva. Entre la gente del lugar empezó a extenderse una leyenda sobre Gaixa: «On raconta que Gaixa allait la nuit déterrer des cadavres, voler leurs ossements et que Dieu, ce soir-là, avait fait pleuvoir des pierres sur sa tête» (Del Castillo, 1984: 98). En este uso figurativo del verbo llover se produce una total identificación de la lluvia con la muerte. Destaca, sin embargo, la presencia de la nieve, que es el elemento acuático que mejor desempeña el papel purificador propio del agua, como afirma Durand: «[l']eau lustrale par excellence qu'est la neige purifie par la blancheur comme par le froid. [...] L'eau lustrale qui fait vivre par-delà le péché, la chair et la condition mortelle» (1992: 194). Así, la muerte de Gaixa, injustamente asesinada a manos de unos verdugos crueles, es dignificada gracias a las cualidades redentoras de la nieve. Solo Gaixa, la mujer que crió al protagonista y que siempre fue su protectora y fiel compañera, que estuvo junto a él tanto en los reveses del destino como en las alegrías, será digna de una muerte acompañada de nieve, mostrando así su triunfo sobre las aguas fúnebres.

El narrador, sin embargo, no será acompañado por la nieve en su lecho de muerte sino, de nuevo, por la lluvia. Del mismo modo que la lluvia estuvo presente esa noche de la fiesta, en la que el narrador sufrió una muerte simbólica, la noche en la que el protagonista anuncia su propia muerte, esta vuelve a estar acompañada de la lluvia, la bruma y la niebla: «La nuit est dense. Les collines sont enveloppées de brume. Il bruine. Le brouillard se défait...» (Del Castillo, 1992: 136). El narrador ha asumido hasta tal punto el papel de monstruo que los demás le han atribuido que decide, precisamente, profanar una tumba para que a él lo maten como a un verdadero monstruo.

En *La Guitare* la lluvia no sólo representa al agua hostil, sino que también desde las primeras páginas de la novela (en las que el narrador quiere explicar al lector donde se desarrollan los hechos, ya que, según él mismo dice, de donde es uno

condiciona sus actos («Etre “de” quelque part, as-tu pensé à cela ? C’est important.» [Del Castillo, 1984, 17]), el narrador asocia la lluvia, debido a su carácter persistente, con la monotonía y el hastío: «En Galicie il pleut. Il bruine plutôt. Imagine donc le haut des collines fumantes, l’écume blanche de la mer, la ría enveloppée de brouillard et, par-dessus tout cela, la pluie. Jour et nuit, le monotone glissement de l’eau sur les collines et sur la mer. N’est-ce pas ridicule au Bon Dieu de faire pleuvoir sur la mer ?...» (Del Castillo, 1984: 18).

Y lo que es más, según el narrador, esa monotonía, resultante de la lluvia que no cesa, que de igual manera que cala en los cuerpos, también cala en sus espíritus, volviéndolos grises y aletargados, presas del hastío, es el principio de la morriña, un estado del ánimo (o una manera de ser) típico de los gallegos. Sin embargo, no hay que confundir la morriña con la monotonía o el hastío. El narrador define la morriña como una “nostalgia”, así que el entorno en el que viven los gallegos y que les afecta en su estado de ánimo puede favorecer la existencia de la morriña.

Sais-tu ce qu’est le cafard ? La *morrina*, c’est pire. C’est la nostalgie d’un passé qui n’a jamais existé. [...] Non, tu ne peux pas savoir ce qu’est la *morrina*. Il faudrait pour cela cette pluie fine, dense, serrée, monotone, qui vous trempe jusqu’aux os ; il faudrait la brume fumant sur les collines ; les vaches mélancoliques et patientes ; l’Océan tout proche qui mugit et qui menace ; il faudrait la faim, la solitude, l’ennui... Tout cela, c’est le début de la *morrina* et la *morrina*, c’est toute ma région (Del Castillo, 1984: 21).

El hastío que sienten los personajes y la lentitud y la monotonía que caracterizan sus jornadas durante la mayor parte del año pueden considerarse, igualmente, como efectos negativos del elemento acuático en esta novela. La lluvia no es sólo una compañera de la muerte, sino que también debilita la vida de todos los seres vivos de aquellas tierras gallegas.

Conclusión

En este relato eminentemente lírico se establecen estrechos lazos analógicos entre el paisaje, por un lado, y la personalidad y vivencias del personaje, por el otro, lo que es tónica común de muchas novelas de Michel del Castillo, especialmente las inspiradas en España, como comenta con gran acierto Françoise Dorenlot: «l’écrivain soumet très nettement ses héros au “sortilège” du paysage et du climat» (Dorenlot, 1992: 23).

Esta estrecha relación del personaje con la naturaleza quizás refleje la necesidad efectivamente experimentada por Michel del Castillo de sentirse pertenecer a un mundo, a un país, él que durante años se vio como un exiliado y como un proscrito, según declara en el prólogo de su otra novela *Le colleur d’affiches*, al referirse a su primera partida forzosa a Francia en 1939, debido a la adhesión de su madre al Frente Popular: «Le conflit qui déchira le pays où je suis né a fait de moi, pendant de longues années, un exilé et un proscrit» (Del Castillo, 1985: 9). Esta trágica vivencia personal se proyecta, sin duda, en *La guitare* a través del drama del protagonista que, en su propio mundo, vive en el exilio. De hecho, estudiosos de la obra de Michel del Castillo, como Françoise Dorenlot, destacan las marcadas resonancias autobiográficas de sus primeras novelas, entre las que figura *La guitare*, junto a *Tanguy*, *Gerardo Lain* o *Le colleur d’affiches* (Dorenlot, 1992: 15).

El agua, elemento primordial del paisaje que configura el decorado de la acción en *La guitare*, con sus modulaciones, bruma, lluvia o mar, es ensoñada a través de figuraciones de la hostilidad y conflictividad. La naturaleza ofrece el marco de un enfrentamiento continuo entre mar y tierra, entre mar y el hombre, entre bruma o lluvia y el protagonista. Este imaginario del agua evoca, sin duda, el drama de la diferencia del que es víctima el personaje ante la mirada hostil del otro. Una diferencia no aceptada por el pueblo, que acaba generando en él dudas sobre su identidad verdadera. La guitarra, como la escritura, son finalmente recursos a los que recurre para definirse personalmente, para mostrar lo que es pero que los demás le impiden ser.

Asimismo, el imaginario del agua evoca la muerte, la exclusión y la soledad, lo que contribuye a recrear un escenario marcado por la melancolía, el hastío y la desolación en perfecta sintonía con el alma del protagonista quien tratará, aunque en vano, de superar sus males entregándose al juicio de los demás en la Fiesta de las Aguas con ayuda de Linda, su guitarra. Para Michel del Castillo, como para el enano, el arte ofrece un valor salvífico y redentor, un medio de protegerse

de esa desdicha, de ese abandono y rechazo que realmente sufrió en su infancia y adolescencia entre 1939 y 1953, etapa de la vida que, según él, marca de su fuerte impronta al adulto en que uno se convertirá.

Por tanto, a través de la ensoñación del agua emerge esa crisis identitaria, ese encuentro con la alteridad, evocado aquí por el drama de la diferencia, que tanto caracteriza a las xenografías o voces extranjeras en la literatura francesa, de las que forma parte, sin duda, Michel del Castillo.

Referencias bibliográficas

- BACHELAR, Gaston (1994). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: Librairie José Corti.
- BORNAY, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- DEL CASTILLO Michel (1984). *La guitare*. París: Éditions du Seuil, coll. Points.
- DEL CASTILLO Michel (1985). *Le colleur d'affiches*. París: Éditions du Seuil, coll. Points.
- DERCHE, Roland (1962). *Quatres mythes poétiques (Œdipe-Narcisse-Psyché-Lorelei)*. París: SEDES.
- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de Fin de siglo*. Madrid/Barcelona: Debate-Círculo de Lectores.
- DORENLOT, Françoise (1992). *Michel del Castillo*. Amsterdam: Rodopi.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993). *Cette femme qu'ils disent fatale*. París: Grasset.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. París: Dunod.

Au bord de l'eau, sur l'eau, dans l'eau : les expérimentations de Claudel dramaturge

Morello, André

Université de Toulon, Laboratoire Babel, morelloaa@yahoo.fr

Resumen

En el imaginario de Paul Claudel, el agua ocupa un sitio eminente. En su poesía, Cinco grandes Odas (Cinq grandes Odes) y en Conocimiento del Este (Connaissance de l'Est), el poeta celebra como ningún otro poeta este elemento que se relacionará plenamente con la dimensión religiosa de su obra. En su teatro, Claudel, recogiendo la función religiosa del agua le dará a su vez una función esencial en su renovación de la dramaturgia. Es el caso de El Intercambio (L'Échange) donde utiliza la playa como decorado del drama: el personaje de Louis Laine, figura del poeta, sueña con vivir en el agua profunda (« vivre dans l'eau profonde ») y nadar como un pez (« nager comme un poisson »). El Zapato de raso amplifica todavía más el papel del mar: la obra en su conjunto es una especie de barco embriagado (« bateau ivre ») navegando por el poema de la mar (« Poème de la mer »). La primera jornada se abre sobre los restos de un buque que flota en medio del océano atlántico, la cuarta jornada encuentra su unidad en esta asociación de escenas marítimas, como la escena de los Pescadores (IV, 1), la escena de los pontones que presenta al conjunto de la Corte del Rey de España sobre un Palacio flotante (IV, 9), otra escena en plenamar en la cual Doña Siete Espadas (Dona Sept Epées) nada junto con la Carnicera (Bouchère)... Es este sitio otorgado al agua y a la mar que queremos analizar, en la perspectiva de un increíble quebrantamiento del lugar escénico.

Palabras clave : Claudel ; teatro ; poesía ; mar ; lugar escénico.

Résumé

Dans l'imaginaire de Paul Claudel, l'eau occupe une place éminente. Dans sa poésie (Cinq grandes Odes et dans Connaissance de l'Est), le poète célèbre comme aucun autre poète cet élément qui va être pleinement associé à la dimension religieuse de son œuvre. Dans son théâtre, Claudel, tout en reprenant la fonction religieuse de l'eau, va donner à l'eau une fonction essentielle dans un travail de renouvellement de la dramaturgie. C'est le cas de L'Échange qui fait de la plage le décor du drame : le personnage de Louis Laine, figure du poète, rêve de « vivre dans l'eau profonde » et de nager « comme un poisson ». Le Soulier de satin amplifie encore le rôle de la mer : l'œuvre dans son ensemble est une sorte de gigantesque « bateau ivre » voguant sur le « Poème de la mer ». La première journée s'ouvre sur l'épave d'un navire qui flotte au milieu de l'Océan Atlantique, la quatrième journée trouve son unité dans cette association de scènes maritimes, comme la scène des pêcheurs (IV, 1), la scène des « pontons » qui présente toute la Cour du Roi d'Espagne sur un Palais flottant » (IV, 9), une autre scène « en pleine mer », dans laquelle Dona Sept Épées nage aux côtés de la Bouchère. C'est cette place accordée à l'eau et à la mer que nous voulons interroger, dans la perspective d'une incroyable déstabilisation du lieu scénique.

Mots-clés : Claudel ; théâtre ; mer ; traversée ; naufrage.

Abstract

In the imaginary world of Paul Claudel, water occupies a prominent place. In his poetry (Cinq grandes Odes and Connaissance de l'Est), the poet celebrates this element as no other poet does, fully associating it with the religious dimension of his work. In his plays, Claudel, while reasserting the religious function of water, also assigns to water an essential role in his effort to renew the drama. This is the case in L'Échange, which makes the beach into the play's setting: the character Louis Laine, figure of the poet, dreams of « living in deep water » and of swimming « like a fish ». Le Soulier de satin amplifies even more the role of the sea: the work in its entirety is a sort of gigantic « bateau ivre » sailing on the « Poem of the

sea ». *The first day starts on the wreck of a ship floating in the middle of the Atlantic Ocean; the fourth day finds its unity through an association of maritime scenes, such as the fishermen scene (IV, 1), the « pontoon » scene, which introduces the whole « Court of the King of Spain on a floating Palace » (IV, 9), or another scene « in mid ocean » in which Dona Sept Epées [Lady Seven Swords] swims alongside the Bouchère [the female Butcher]. It is this place granted to water and sea that I wish to explore in order to shed light on an incredible destabilisation of the scenic space.*

Keywords : Claudel ; drama ; poetry ; sea ; scenic space.

Dans l'imaginaire de Paul Claudel, l'eau occupe une place éminente. Dans *Cinq grandes Odes* et dans *Connaissance de l'Est*, le poète célèbre comme aucun autre poète cet élément qui va être pleinement associé à la dimension religieuse de son œuvre. Dans *Connaissance de l'Est*, Claudel consacre plusieurs poèmes en prose à l'élément marin, et en particulier à l'expérience de la mer. « Le risque de la mer » dit ainsi la jouissance et le désarroi du voyageur qui voit « errer les pâles cavaleries de l'écume », et qui s'abandonne, « à la merci des élations de la profondeur et du Vent » (Claudel, 1962, 99). Dans « L'esprit et l'Eau », la deuxième des Cinq Grandes odes, le poète se présente comme un marin qui a renoncé à la terre : « Je me suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux » et qui devient partie prenante de la mer, qui vit au rythme de la houle, et qui finit par se rêver mer : « je partage la liberté de la mer omniprésente ! » (Claudel, 1962, 236) Ces versets trouvent un écho surprenant à l'autre bout de l'œuvre, chez le Rodrigue de la fin du *Soulier de satin*, comme si c'était cette image de l'eau et de la mer qui venait assurer la profonde unité de l'œuvre de Claudel.

Dans son théâtre, Claudel, tout en reprenant la fonction religieuse de l'eau (le rituel du baptême, le dogme de la Communion des Saints) va aussi donner à l'eau une fonction essentielle dans un travail de renouvellement de la dramaturgie. C'est cette dimension très novatrice de la dramaturgie claudélienne qui explique l'incontestable regain d'intérêt pour Claudel depuis les années 80. Ce retour à Claudel peut surprendre : car il y a une sorte de contradiction entre une pensée assez réactionnaire (par exemple sur le statut des femmes) et une œuvre qui séduit, qui fascine les esprits les plus progressistes, parmi lesquels Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Vilar, et Olivier Py, dernier metteur en scène du *Soulier de satin* à Paris, et actuel directeur du festival d'Avignon. Ce retour à Claudel doit sans doute beaucoup à la mise en scène de Vilar à Avignon en 1987. Dans un livre écrit à la suite de cette représentation, François Regnault propose une interprétation assez stimulante de ce paradoxe Claudel, en suggérant les liens qui unissent le théâtre et la mer : « l'art théâtral est une navigation. Immobile au milieu de la ville. [...] La scène est un pont. Les comédiens sont des marins. Le capitaine est le metteur en scène, mais disparu quand le rideau se lève. Les décors sont les voiles. » (Regnault, 1989, 9) Ce qui expliquerait aussi que le théâtre entretient des relations privilégiées avec les « pays maritimes »¹ : « Que d'îles et de ponts de bateaux dans le répertoire des pays maritimes, qui témoignent de leur proximité de la mer et qui sont des allégories inconscientes du théâtre ! *La Tempête* de Shakespeare commence en mer et finit sur une île qui est tout le théâtre. » (Regnault, 1989, 11). Dans cette perspective, le théâtre de Claudel entretient lui aussi une relation étroite avec la mer. C'est le cas de *l'Echange*, de *Partage de Midi*, du *Soulier de satin*.

L'Echange fait de la plage le décor du drame : dans la première version de la pièce, le décor du premier acte est le suivant : « L'Amérique. Littoral de l'Est. Une plage au fond d'une baie enceinte par les roches et par des collines boisées ; les arbres descendent jusqu'à la mer. La marée est basse et laisse la grève découverte. » Avec une belle audace, Claudel fait apparaître un personnage nu² sortant de la mer, dès la scène d'ouverture, qui retrouve sur la plage une femme assise. C'est cette femme qui prend la parole pour évoquer la pluie de la dernière nuit, et la marée de minuit. Le personnage de Louis Laine qui lui donne la réplique, figure du poète, avoue rêver de « vivre dans l'eau profonde » et de nager « comme un poisson ». Dès cette première scène, il dit à Marthe qui l'écoute la jouissance qu'il éprouve en se jetant dans la mer :

Et d'un coup je me suis jeté, la tête en avant, / Dans la mer, telle que le lait nouvellement trait. / Et étant remonté j'ai rendu mon souffle et en même temps / J'ai vu que le soleil s'était levé, et de nouveau ayant respiré à plein corps, /

¹ La Grèce, l'Espagne, l'Angleterre, la France.

² Dans la seconde version de la pièce, Claudel indique : « Louis Laine, nu. Il vient de sortir de l'eau ».

Culbutant entre mes genoux, je me suis enfoncé en bas. / Comme une pierre qui disparaît, / Je descends dans la profondeur de la mer. » (*Théâtre*, I, 660)

Marthe a beau être maternelle, elle ne connaît pas la même attirance pour la mer. Elle qui parle de l'Amérique comme de « ce pays qui est au-delà de l'eau » (*Théâtre*, I, 665), rappelle à Louis qu'elle a découvert la mer avec sa traversée de l'Atlantique :

O Louis Laine, je n'avais jamais vu la mer. [...] Sept jours / Nous avons été en avant, poursuivant le soleil, [...] Les grands goélands nous accompagnaient avec des ailes tour à tour / Noires et blanches comme l'année, et l'écume s'effaçait comme une route. / Et le soir la société sur le pont en silence / Regardait autour / Comme du milieu d'un trou, la mer couleur de mûre. (*Théâtre*, I, 665-666)

La mer couleur de mûre est un bel hommage de Claudel à Homère, suggérant ainsi que toute traversée répète le périple d'Ulysse. Avec l'autre couple de la pièce, les rôles sont en quelque sorte inversés : c'est la femme, Lechy qui incarne l'artiste, alors que Thomas Pollock Nageoire, américain comme Louis Laine, est, ne serait-ce que par son nom, la parodie d'un marin qui nage en eaux troubles. Marthe, avant de perdre Louis, tente de le convertir, de le sauver ; elle place Louis devant « le seuil des eaux » :

Je te pardonne, mon pauvre petit enfant ! [...] C'est pourquoi retourne-toi, / Et tiens-toi debout devant Celui qui est parfait et immobile. / Et fais le signe de la croix, car le moment approche où tu vas être divisé. / Regarde là ! Regarde / L'Océan. Regarde le seuil des eaux ! [...] Tu t'es plongé dans la mer ce matin et tu voulais aller jusqu'au fond ; / Mais ce n'est pas cette eau salée-là qui te purifiera, mais celle qui sort de tes yeux. (*Théâtre*, I, 711)

Si *L'Echange* est un quatuor au bord de l'eau, *Partage de midi* commence comme un quatuor en mer. Le décor du premier acte est le « pont d'un grand paquebot », au « milieu de l'océan Indien entre l'Arabie et Ceylan. » Comme dans *L'Echange*, les premières répliques de la pièce se tournent vers la mer. C'est Mesa qui s'exprime :

La mer à l'échine resplendissante / Est comme une vache terrassée que l'on marque au fer rouge. / Et lui, vous savez, son amant comme on dit [...], / Baal, / Cette fois ce n'est plus son amant, c'est le bourreau qui la sacrifie ! Ce ne sont plus des baisers, c'est le couteau dans ses entrailles ! (*Théâtre*, I, 984)

Bachelard n'a pas manqué de rappeler que Claudel s'est sans doute souvenu d'Hérodote qui raconte que Xerxès, pour punir la mer d'avoir détruit ses bateaux, « fit donner, dans sa colère, trois cents coups de fouet à l'Hellespont, [...] et avait aussi envoyé des gens pour en marquer les eaux d'un fer ardent. » (Hérodote, cité par Bachelard, 1942, 241-246). Avec l'évocation de Baal, le dieu soleil des Phéniciens, époux d'Astarté, auquel on sacrifiait des taureaux, Mesa inscrit clairement cette mer dans la mythologie. Ysé parlera, elle, d'une mer païenne : « Et la mer, comme elle sautait sur nous, la païenne ! » (I, 990). Cette mer de l'Antiquité accompagne du reste tout le premier acte, comme par exemple quand Amalric évoque devant Ysé une autre traversée, celle au cours de laquelle ils s'étaient rencontrés :

Cette grande matinée éclatante quand nous nous sommes rencontrés ! Ysé, ce froid Dimanche éclatant, à dix heures sur la mer ! [...] Toute la mer levée sur elle-même, tapante, claquante, ruante dans le soleil, détalant dans la tempête ! [...] La Corse, toute blanche, toute radieuse, comme une mariée dans la matinée carillonnante ! Ysé, vous reveniez d'Egypte, et moi, je ressortais du bout du monde, du fond de la mer, [...] (*Théâtre*, I, 991-992)

Cette mer vue comme un animal sauvage qui « rue » et qui « détail » est ici la métaphore de la passion amoureuse qui s'était emparée du personnage. Comme le fait observer François Regnault, (Regnault, 1989, 14), *Partage de midi* quitte la mer pour le cimetière de Hong Kong, à l'acte II, encore que, comme l'indique la didascalie de la première version, la mer ne soit pas loin : « de là, on découvre [...] un petit port, la mer, et derrière, la côte de Chine. » Mais la pièce regagne la mer avec le décor du troisième acte : « un port du Sud de la Chine ». Plus encore peut-être que pour *L'Echange*, il s'agit bien pour Claudel de composer un drame encadré par la mer, de suggérer une navigation ininterrompue.

Par rapport à *L'Echange* et à *Partage de midi*, *Le Soulier de satin* amplifie encore considérablement le rôle de la mer, à tel point que l'œuvre dans son ensemble peut apparaître comme une sorte de gigantesque « bateau ivre » voguant sur le « Poème de la mer ». Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel, évoquant la genèse de la pièce, parle d'une grande fête nautique : « la première idée s'est présentée dans mon esprit, sous la forme d'une espèce de fête nautique. Cette fête nautique (Sous le vent des îles Baléares), c'est la quatrième journée, que j'avais commencé à écrire » (Claudel, M, 304). Comme si *Le Soulier de satin* était né de la mer, et comme si la pièce devait y retourner, s'y rendre, y trouver son dénouement. Cette idée étonnante d'une « fête nautique », Claudel va la rattacher à l'image de l'arche de Noé : « Le côté comique, le côté exubérant, le côté joie profonde me paraît essentiel à l'esprit lyrique, et je dirai même à l'esprit de création. Il est impossible d'aller dans un jardin zoologique ou de regarder la nature sans être frappé du côté drôle de cette immense arche de Noé. » (ME, 318). *Le Soulier de satin* serait ainsi à l'image de cette « grande fête de la création » dont parle Claudel.

Comme le note encore François Regnault, il y a aussi une sorte de symétrie entre *Partage de midi* et *Le Soulier de satin* : « *Partage de midi* lentement a gagné les rivages orientaux, cependant que *Le Soulier de satin*, parti de la solide Espagne, finit dans l'instabilité de tous sols. Mais non. *Le Soulier de satin* commence au milieu de l'océan, sur une ruine de bateau. » (Regnault, 1989, 15). *Partage de midi* commence sur le pont d'un bateau, la première journée du *Soulier de satin* s'ouvre sur l'épave d'un navire démanté qui flotte au milieu de l'Océan Atlantique. Le Père Jésuite attend son engloutissement, sans peur. Cette première scène vient secrètement préparer le dénouement de la pièce, quand Rodrigue lui-même sera devenu une épave, et lui aussi promis à la mer. En un sens, Rodrigue pourra faire siennes les paroles du Père Jésuite : « Et si je me croyais abandonné, je n'ai qu'à attendre le retour de cette puissance immanquable sous moi qui me reprend et me remonte avec elle comme si pour un moment je ne faisais plus qu'un avec le réjouissement de l'abîme » (SS, I, 1) C'est dans la seconde journée qu'est une nouvelle fois mentionnée l'épave du bateau du père jésuite, qui s'avère être le frère de Rodrigue. Et c'est à la fin d'une scène entièrement « maritime », dans laquelle Rodrigue et le Capitaine sont bloqués en pleine mer par l'absence de vents. Ce bateau immobile symbolise aussi que Rodrigue, à ce moment de l'action, ne sait pas où il en est de son amour pour Prouhèze, qu'il ne sait pas où aller. La dernière scène de cette deuxième journée, au centre même de la pièce, le monologue de la Lune, retrouve l'élément liquide, l'eau et la mer, avec cette « lumière non pas pour être vue mais pour être bue, pour que l'âme vivante y boive, toute âme à l'heure de son repos pour qu'elle y baigne et boive ». La Lune est cette lumière dans la nuit à la fois réparatrice, et nourricière : « L'heure de la Mer de lait est à nous ; si l'on me voit si blanche, c'est parce que c'est moi Minuit, le Lac de Lait, les Eaux. » (II, 14) (SS, 367)

La troisième journée du *Soulier de satin* s'ouvre sur une très belle scène se déroulant au cœur de l'Europe, donc loin de toute mer, dans l'église de Saint Nicolas de la Malá Strana de Prague, et pourtant, au cœur même de cette scène, Musique, dans sa prière, en appelle à cette « mer invisible à notre disposition » : « Quand on ne peut faire un pas sans trouver de toutes parts des barrières et des coupures, quand on ne peut plus se servir de la parole que pour se disputer, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers le chaos il y a une mer invisible à notre disposition ? » La mer est ce remède au chaos, à la désunion, à la fracture. Dès lors, on n'est qu'à demi surpris de voir succéder à cette scène une scène maritime, où Don Fernand et Don Léopold Auguste sur le pont d'un bateau sont « accoudés à la rambarde et regardent la mer ». Leur dialogue commence précisément par l'évocation du spectacle de la mer :

Don Fernand : - La mer est toute parsemée de petites îles dont chacune est décorée d'un plumet blanc. / Don Léopold Auguste : - Nous sommes tombés, paraît-il, au milieu d'une migration de baleines. Baleines, m'a dit le commandant, est le terme vulgaire dont on désigne ces animaux, *cetus magna*. / Leur tête qui est comme une montagne creuse toute remplie de sperme liquide montre dans le coin de la mâchoire un petit œil pas plus gros qu'un bouton de gilet et le pertuis de l'oreille est si étroit qu'on n'y fourrerait pas un crayon. / Vous trouvez ça convenable ? C'est simplement révoltant ! J'appelle ça de la bouffonnerie ! Et penser que la nature est toute remplie de ces choses absurdes, révoltantes, exagérées ! (III, 2) (SS, 381).

L'indignation de Don Léopold Auguste, qui va se lancer peu après dans un hymne à la grammaire, unique dans l'histoire du théâtre, peut apparaître comme l'écho – parodique- des propos de Claudel dans ses Mémoires improvisés, quand le poète s'émerveillait du « côté comique » de la Création. Mais cette scène bouffonne, qui succède à la prière de Musique, prépare aussi la quatrième journée, riche en scènes bouffonnes.

La Quatrième journée apparaît comme « une espèce de poème symphonique sur le grand thème de la mer » (Chambers, 11) ; en effet, cette dernière journée, intitulée « Sous le vent des îles Baléares », trouve son unité dans une association de scènes maritimes, comme la farce des pêcheurs (IV, 1), une scène qui se déroule sur le pont d'un vieux bateau délabré (IV,7), la scène des « pontons » qui présente toute la Cour du Roi d'Espagne sur un Palais flottant » (IV, 9), une autre scène « en pleine mer », dans laquelle Dona Sept Epées nage aux côtés de la Bouchère... La scène des pêcheurs qui ouvre cette journée rassemble quatre pêcheurs, surtout préoccupés de leurs prises. Mais cette scène burlesque offre surtout une parodie des Noces de Cana, épisode au cours duquel le Christ transforme l'eau en vin. Cette scène, elle aussi, évoque un miracle : la transformation de l'eau de mer, en vin. Mais le dialogue des pêcheurs ne cesse de ramener le vin à sa matérialité, il reste un vin profane. Alors que les noces de Cana faisaient état d'un manque lié à la spiritualité, les pêcheurs ne voient que le manque matériel. La parodie burlesque des noces de Cana est ainsi une manière pour Claudel de suggérer la crise de la foi chrétienne. L'erreur commise par l'un des pêcheurs est révélatrice : «ça goûtait tout pareil aussi la même chose que du vin de Canarie comme il y en a en Grèce ». Si on retrouve Cana dans Canarie, la Grèce signifie le retour aux religions antiques, car Cana n'est pas en Grèce, mais en Galilée... On retrouve Rodrigue vieilli et avec une jambe de bois dans la scène suivante, qui se déroule dans la cabine de son bateau ; il est devenu une figure de l'artiste, et peint des icônes. La scène suivante nous amène sur un autre bateau, sur lequel se trouvent deux jeunes femmes « habillées en hommes » : Sept Epées et la Bouchère. A Sept Epées, la Bouchère promet: « J'aurai une grande bouteille pleine d'eau pour vous donner à boire toutes les fois que vous aurez soif ! » (IV, 3). Preuve que la mer devient omniprésente dans cette dernière journée de l'œuvre, même dans une des rares scènes non maritimes, un personnage vient opposer les deux puissances maritimes de l'époque : l'Espagne et l'Angleterre. L'Actrice vient faire la leçon aux Espagnols :

Vous autres, ceux du Continent, / Vous ne pouvez pas vous mettre dans la tête qu'il y ait autre chose que de la terre sur cette planète. Mais il y a d'abord la mer et la terre est dedans. / Cet Océan, sans le voir, vous autres Espagnols, vous vous êtes empressés de le traverser les yeux fermés pour aller bien vite vous régaler de cette terre que vous avez trouvée de l'autre côté. / Mais nous, Anglais, c'est la mer entière qui est à nous, pas seulement cette espèce de flaque, votre Méditerranée, / Mais la mer tout entière, [...] Venez avec moi tout en haut de l'Europe, dans cette espèce de colombier tout entouré d'une palpitation d'ailes, d'où partent sans fin mes mouettes, mes colombes, à la picorée vers toutes les mers du Monde ! (IV, 6)

Les dernières scènes de la pièce sont autant de métamorphoses de scènes en mer : la scène des « pontons » permet à Claudel de suggérer toute l'inanité des pouvoirs terrestres (IV, 9). La Cour du Roi d'Espagne est réunie sur son Palais flottant : un assemblage grotesque de pantins ridicules, et atteints du mal de mer. Satire impitoyable d'un conseil de gouvernement, la scène nous apprend la destruction de l'Invincible Armada. Le Roi d'Espagne va humilier Rodrigue en lui offrant le gouvernement de l'Angleterre. Plus étonnante encore, la dixième scène (l'avant-dernière) de la quatrième journée, scène assez extraordinaire de la nage au clair de lune de deux femmes (Sept Epées et la Bouchère), semble réaliser (enfin) ce qui pourrait être un des rêves secrets de Rodrigue : trouver le bonheur dans l'eau. Car cette scène est consacrée à une traversée de la mer, non seulement réussie, mais encore heureuse. Sept Epées chante le bonheur d'être porté par la mer :

C'est délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, [...] des corps glorieux. / Il n'y a plus besoin de mains pour saisir et de pieds pour vous porter. / On avance comme des anémones

de mer, en respirant, par le seul épanouissement de son corps et la secousse de sa volonté. / Tout le corps ne fait plus qu'un seul sens, une planète attentive aux autres planètes suspendues. (IV, 10)³

Dans les dernières paroles de *Sept Épées*, Claudel renvoie au dogme de la Communion des Saints qui éclaire toute la pièce : « L'eau porte tout. [...] on est dedans, il y a quelque chose qui vous réunit bienheureusement à tout, une goutte d'eau associée à la mer ! La communion des Saints ! ». Rodrigue lui aussi se sent désormais « marié » à la mer, et refuse tout autre destin : « -Et de nouveau vous allez me rendre aux murs, et aux meubles, et aux papiers ? La vacance immense et le soleil ne seront plus pour moi ? / La mer que je sens depuis si longtemps vivre sous mon cœur et qui est depuis si longtemps ma compagne de lit, la couche impériale sous mon corps, il faudra m'y arracher ? (cité par Chambers, 31). Dans la dernière scène, Rodrigue comprend le don de Prouhèze : c'est justement la mer et les étoiles : « je le sais ! C'était cela qu'elle était venue m'apporter avec son visage ! La mer et les étoiles ! Je la sens sous moi ! Je les regarde et je ne puis m'en rassasier ! » (IV, 11)

Ce rapide parcours souligne la place éminente accordée à l'eau et à la mer chez Claudel, et en particulier dans la perspective d'un profond renouvellement de la dramaturgie, et d'une incroyable déstabilisation du lieu scénique, qui n'a d'équivalent, à la même époque, que les œuvres de Pirandello et de Brecht. C'est un Claudel poète catholique, mais aussi un lecteur des Grecs, de Shakespeare (*La Tempête*) de Rimbaud (*Le Bateau ivre*), un admirateur de Wagner aussi (le Wagner du *Vaisseau fantôme*), qui compose cette image multiple de la mer, cette rêverie sur la mer d'une richesse éclatante. *Le Soulier de satin*, à bien des égards, raconte une conquête de la mer. En plaçant la mer au centre de sa dramaturgie, Claudel retrouve peut-être l'essence du théâtre, ou en tous cas les origines du théâtre occidental (les Grecs, Shakespeare, les Espagnols du siècle d'or). Avec Claudel, le théâtre prend l'eau, la dramaturgie classique reprend l'eau. Une eau capable de régénérer le théâtre.

Références bibliographiques

- AUTRAND, Michel (1987). *Le Soulier de Satin : étude dramaturgique*. Honoré Champion, coll. « Unichamp ».
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BRUNEL, Pierre (1971). *Claudiel et Shakespeare*. Paris : Armand Colin.
- BRUNEL, Pierre (1974). *L'Echange de Paul Claudel* (première version), introduction, variantes et notes, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon ».
- CHAMBERS, Ross (1972). « La quatrième journée du Soulier de Satin », *Cahiers Renaud Barrault*, n°80, Paris : Gallimard, deuxième trimestre.
- CLAUDEL, Paul (1962). *Cinq grandes odes*, Œuvre poétique, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (1962). *Connaissance de l'Est*, Œuvre poétique, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (1967). *L'Echange*, Théâtre, tome I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (2011). *Le Soulier de satin*, Théâtre, tome II, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, nouvelle édition.
- CLAUDEL, Paul (2001) [1954]. *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris : Gallimard.
- LESORT, Paul-André (1963). *Paul Claudel par lui-même*. Paris : Seuil.
- MALICET, Michel (1978). *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel. Le monde imaginaire*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres.
- REGNAULT, François (1989). *Le Théâtre et la mer*. Le Spectateur français, Imprimerie nationale.

³ Michel Malicet a proposé de cette scène une interprétation particulièrement lumineuse (Malicet, 115).

Lecture croisée du désir dans *Hable con ella* de Pedro Almodóvar et *La Macération* de Rachid Boudjedra à travers le motif de l'eau

M'selmi, Sana

Université La Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Sana.mselmi@gmail.com

Resumen

La elección de La Macération y de Hable con ella emana, entre otras cosas, de una similitud temática: el deseo de un hombre hacia una mujer que pasa o no por la palabra. La Macération y Hable con ella consiguen adelantar la porosidad entre literatura y cine a nivel poético (estético) para expresar la noción del deseo en su vínculo visceral con la imagen y la palabra acuática.

Palabras clave: *deseo; agua; imagen; escritura mística; palabras.*

Résumé

Le choix de La Macération et de Hable con ella découle, entre autres, d'une ressemblance thématique : le désir d'un homme pour une femme qui passe ou non par la parole. La Macération et Hable con ella réussissent à porter en avant la porosité entre littérature et cinéma au niveau poétique (esthétique) en vue d'exprimer la notion du désir dans son lien viscéral avec l'image et la parole aquatique.

Mots-clés: *désir ; image ; élément aqueux ; écriture mystique ; paroles.*

Abstract

The choice of La Macération and Hable con ella results from a thematic resemblance: the desire of a man for a woman which can be expressed or not by the word. La Macération and Hable con ella, seem to be the most capable to carry forward the porosity between literature and cinema at the poetic (esthetic) level to express the notion of desire in its visceral link with the aquatic image and discourse.

Keywords: *desire; image; aquatic element; mystical writing; words.*

« Les poètes seuls devraient s'occuper des liquides », Novalis
« Cher Marco, il pleut toujours je crois que c'est bon signe »¹

Introduction : d'eau et de désir

Dans *Figures I*, Gérard Genette parle de « chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières, certains états du monde extérieur, au niveau de cette région de la conscience, profonde mais ouverte aux choses » (1966 : 91). Dans le même ordre d'idées, Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*, affirme : « Seule une matière peut recevoir la charge des impressions et des sentiments multiples. Elle est un bien sentimental » (1942 : 238). A cet égard, le développement de l'imaginaire de l'eau dans une œuvre donnée ne peut qu'être éloquent et symbolique et ce, à plus d'un titre.

Dans certains textes védiques, la présence de l'eau précède la création du monde, le commencement de l'univers se résumait à une onde. Selon le *Dictionnaire des mythes littéraires*, l'eau exprime le désir de se reproduire (Brunel, 1988 : 366-367). Certains poètes et auteurs dotent la mer et par conséquent l'eau de sexualité ; Rudolf Kjellén parle, dans ce sens, du motif de sexualité aquatique. Il est à noter, en outre, qu'une des constantes de la description en littérature est la métaphore qui consiste à rapprocher le désir érotique et le motif du torrent. L'association de la pluie et du désir fait aussi partie d'une longue tradition littéraire perpétuée entre autres par George Sand, Marguerite Duras, etc. Le septième art n'est pas en reste, les célèbres scènes où l'eau qui coule exacerbe les désirs sont nombreuses. Je cite par exemple *Tant qu'il y aura des hommes* (Zinnemann, 1953), *Vertigo* (Hitchcock, 1958), ou même le plus récent *In the Mood for Love* (Kar-way, 2000).

La littérature, selon Marc Gontard (2006 : 1), aborde sous une perspective à chaque fois renouvelée une question unique et universelle : la question du désir. La littérature maghrébine, en particulier, a toujours fait du désir une constante qui travaille le texte en profondeur et le métamorphose. Opérateur de la narrativité, point d'ancrage et de départ du processus scriptural, le désir est protéiforme. Transitif toujours, compulsif souvent, aliéné et aliénant, il interpelle, dans la lecture de l'œuvre de l'Algérien Rachid Boudjedra, et notamment dans le roman qui m'intéresse ici *La Macération* (1984). Cette présence du désir est tellement forte que certains critiques parlent de l'écriture « sexuelle » ou « érotique » de Boudjedra². La particularité de ce romancier, c'est d'avoir su marier l'érotisme –souvent considéré comme un domaine littéraire tabou ou, si toléré, de seconde catégorie– à une écriture innovante et novatrice, qui a pu transmuter son œuvre vers une esthétique moderne et universelle. Mais comment se manifeste l'érotique au niveau du texte ? Quel rôle joue l'eau dans l'expression du désir ?

Pedro Almodóvar, d'un autre côté, est sans conteste le cinéaste du désir par excellence, en témoigne les titres de ses films ; de *La Ley del deseo* (*La Loi du désir*) (1987), à *Carne tremula* (*En chair et en os*) (1997), du *Laberinto de pasiones* (*Labyrinthe des passions*) (1982) à *Átame !* (*Attache-moi !*) (1989), la filmographie du cinéaste manchego ouvre grand la porte à l'Eros qui s'y manifeste de bien de manières. Amours tragiques, passions déchirées et déchirantes, corps en perpétuelle tourmente aux prises avec le désir d'être autres, l'univers almodovarien est fait de films « [d]érangeants, outranciers, provocateurs, d'un érotisme exacerbé, [...] conduis[a]nt dans des sphères narratives inexplorées par le cinéma non pornographique. » (Castel, 2013 : 41-42). Dans le cinéma de Pedro Almodóvar, Eros et Thanatos sont intimement liés. A chaque plan, à chaque séquence. L'univers de Pedro Almodóvar est certes citadin mais il est loin d'être aride. Il est riche de par sa palette chatoyante et par la métaphore de l'eau qu'il file tout au long de sa filmographie. En effet, *Hable con ella* (2002) n'est pas le premier film à donner à l'eau un rôle diégétique capital. Il suffit de se rappeler de la pluie de la nuit fatidique où Esteban est mort dans *Todo sobre mi madre* (1999), de la scène de bain de *Átame !*, mais

¹ *Hable con ella*, Benigno en maison d'arrêt s'adressant à son ami Marco.

² Ce dernier a de tout temps été taxé d'être un écrivain subversif. Et dès la parution de son premier roman (*La Répudiation*), il est considéré comme « l'enfant terrible » de la littérature maghrébine. Mais il est à noter que l'écrivain algérien hérite d'une longue tradition de littérature transgressive. Des poètes arabes préislamiques – qu'il cite souvent dans son œuvre –, ainsi que des écrivains considérés comme subversifs en terre d'Islam comme Nefzawi et son jardin parfumé. *La Prairie parfumée*, (ou *Le jardin parfumé*) de son nom complet *La Prairie parfumée où s'ébattent les plaisirs* (الروض العاطر في نزهة الخاطر), est un ouvrage de littérature érotique arabe écrit par Cheikh Nefzaoui et traitant de la sexualité dans ses multiples facettes. Il aurait été rédigé à la demande de Abū Fāris `Abd al-`Azīz al-Mutawakkil, souverain hafside de Tunis. Selon l'introduction de la traduction anglaise de Jim Colville, Nefzaoui aurait probablement rédigé le texte entre 1410 et 1434.

surtout de cette scène mythique où le transsexuel Tina se fait arroser par le tuyau de l'agent de voiries madrilènes, un soir de canicule dans *La ley del deseo*.

Dans cet article, je me propose d'illustrer l'importance de l'eau dans *La Macération* et *Hable con ella*. L'eau, en effet – par sa présence comme par son absence –, donne à l'œuvre « sa propre substance, sa poétique spécifique ». Il s'agit ici d'étudier la dichotomie des images aqueuses de l'Eros (flux et reflux ; positif et négatif ; féminin et masculin ; mais surtout parole et mutisme) dans *Hable con ella*, et de démontrer comment *La Macération*, comme son titre l'indique, est un long roman dont le processus scriptural met en pratique le principe de la macération : humidité et immobilisme diégétique, stagnation textuelle et métaphore aquatique au service d'un Eros triomphant.

1. Les mots liquides, ferments du désir

Généralement, le désir se traduit en actes. Actes manqués ou actes aboutis. Mais dans l'univers de *La Macération* et dans *Hable con ella*, le désir est avant tout paroles. Alors que dans le film les mots tendent à véhiculer le désir sans espoir de réponse, les mots dans le roman sont les ferments du désir ; la parole y est nettement aphrodisiaque. Les mots se saisissent du désir et le fragmentent en syllabes et lettres brûlantes :

[...] toutes ces couleurs, impressions, sensations – donnent l'idée d'un écoulement aquatique ou plutôt d'une source souterraine sinuant sous une surface gelée et gercée, mais qui – essentiellement – joue le rôle d'un ferment qui fait lever et gonfler les phénomènes que l'on vit au plus profond des couches du sommeil, phénomènes qui fermentent sous l'effet de certains mots obsessionnels et lourds de sens ; de mouvements étranges et désarticulés ; de paysages détramés, brouillés et rayés ; de souvenirs démantelés, liquéfiés, effilochés ; ce qui fait que leur signification s'entête à demeurer obscure, flottant à la surface des eaux troubles et stagnantes, à tel point qu'ils *macèrent* (les mots), pourrissent, moisissent et se corrompent au point de former un champ marécageux où les lettres (*Sache donc que la relation qui régit certaines lettres est de l'ordre du désir et de la passion amoureuse ! Ibn Arabi, Les Conquêtes mecquoises. Premier voyage : 260*)³ ne tardent pas à se détériorer, à s'effriter et à surir ; de telle sorte que je ressentais – à chaque réveil laborieux – que mon corps s'était rétréci, hérissé et comme lézardé sous l'effet des phantasmes et des obsessions ; voire fissuré par l'inoculation de tant de sensations troubles et ambiguës [...] (Boudjedra, 1984 : 8).

Dans le roman donc, les mots agissent comme un levain. Un levier au service du moi souterrain qui se raconte à travers la métaphore de l'eau : eau qui coule à flot et eau qui stagne. Mais les mots se divisent, se multiplient, procréent et donnent naissance à d'autres mots. Le lecteur perd le fil de sa lecture et le narrateur macère dans le récit de ses peurs, angoisses, hésitations et tourments quotidiennes. Cet aperçu détaillé d'une détérioration des mots par macération est entrecoupée par une injonction puisée chez Ibn Arabi⁴, où il est question d'amour, de désir et de passion. Les lettres, les mots par conséquent, jouissent d'une âme (passion) et d'un corps (désir). Les mots sont donc le fruit d'une rencontre entre lettres, lettres qui ont répondu présentes à l'appel de la chair. La macération transforme les mots et liquéfie les corps et les sentiments. Le maître des mots est à la fois le sujet et l'objet du processus de macération.

Le roman met en scène la rencontre mouvementée entre un écrivain Rachid et son amante Maria-Myriam. Cette dernière le poursuit jusque dans sa retraite dans la maison familiale ; elle traque ses secrets et ses pensées intimes. Elle le pousse dans ses retranchements avec des questions intrusives, et de ce fait, déroule le récit de la mémoire qui s'enchevêtre avec celui de la relation brûlante qui unit les deux personnages. Maria, et le lecteur avec elle, assistent aussi au spectacle de l'écrivain tout à son acte créateur. La posture scripturale met, de ce fait, en scène, à la fois le voyeurisme et

³ Les références sont ainsi citées dans le texte de Boudjedra qui souligne en utilisant les italiques. Il est à noter que les extraits puisés chez Ibn Arabi, le sont par l'auteur, ce qui implique que les références (numéros de page et autres) sont relevées par lui. Nous nous contentons de les citer comme elles paraissent dans *La Macération*.

⁴ Moheïddine Ibn 'Arabi, espagnol musulman, d'origine arabe, plus connu sous son seul nom de Ibn Arabi (né le 7 août 1165, à Murcie, en al-Andalûs (actuelle Espagne), et mort le 16 novembre 1240, à Damas en Syrie). Également appelé « ach-Cheikh al-Akbar » (« le plus grand maître », en arabe), ou encore « Ibn Aflatûn » (le fils de Platon), il est un théologien, juriste, poète, métaphysicien et maître arabe-andalou du *taçawuff* islamique, auteur de 846 ouvrages. Son œuvre domine la spiritualité islamique depuis le XIII^e siècle, et il peut être considéré comme le pivot de la pensée métaphysique de l'Islam. Il est le plus grand penseur de la doctrine ésotérique du « wahdat al wujud ». Il eut quelques ennemis dans le domaine exotérique. Dans l'ésotérisme islamique, il est considéré comme le « sceau de la Sainteté ». Certains considèrent que son œuvre aurait influencé Dante.

l'exhibitionnisme, où l'écriture agit sur l'amante-voyeur comme un aphrodisiaque. Cette posture est, donc, le prétexte à un déchaînement érotique, une union entre l'écrivain et l'amante, faisant défiler l'image de l'eau stagnante :

[...] lorsque je te vois écrire, l'odeur des marécages herbeux remplit mes narines [...] et m'emporte dans une sorte d'extase non pas mystique (je lui avais parlé un jour d'Ibn Arabi un mystique qui avait divisé les lettres en deux : les amoureuses et les non-amoureuses) mais sexuelle. J'écrivais donc pendant qu'elle restait derrière mon dos, des heures durant, surveillant la main devenue une sorte de tenaille mécanique qui glisse furtivement sur un rythme ininterrompu, liée à ce fil conducteur qui se déroule dans la tête de l'écrivain et enroule tant de choses et de visions qui fermentent, rancissent, aigrissent et –surtout– macèrent longuement dans le liquide de la vie [...] (Boudjedra, 1984 : 92-95).

En développant la dyade parole-désir, le texte, contrairement au film, fait coïncider parole érotico-aquatique et acte désirant. Les mots se déploient au moment de la rencontre des corps. Ils accompagnent les personnages jusqu'à l'extase.

Le désir est souvent défini comme étant un vide qui cherche à devenir plein. C'est une quête frénétique de l'Autre. Le désir cherche l'union, l'osmose avec l'Autre. L'être désirant cherche à conquérir l'être désiré, à l'atteindre, le posséder, l'absorber. Dans cette perspective, Benigno a souvent recours à ses mots pour venir à bout du vide créé par l'absence de l'aimée (plongée dans le coma). Le narrateur de *La Macération* de son côté, tel une Schéhérazade au masculin, tisse autour de l'amante une toile de mots et d'images. Commence, alors, la ronde des mots, une ronde qui semble se déployer pour ne plus prendre fin. Les conversations-confessions sont à l'image de la rencontre des corps : une lutte impitoyable, un échange de mots-coups de poing ; de mots-morsures ; de mots-griffures du côté du roman et un soliloque sans fin du côté du film.

Dans *La Macération*, de stimulateur du désir, écrire devient petit à petit un acte sexuel. L'écriture peut être considérée comme faisant partie de l'acte d'amour. Elle constitue comme une étape, des préliminaires en quelque sorte. Le texte va plus loin en faisant du sexe féminin un encrier, du calame –ou crayon– l'équivalent, plus que la métaphore, du sexe mâle. L'encre se confond avec l'eau du désir et de vie. A ce propos, je me permets de citer le texte malgré la longueur de l'extrait :

Je sortis mon index de son trou. Je pris un crayon. Je le fis entrer dedans. Je sentis qu'il tournait sur lui-même une fois et une autre fois. Il pivotait autour d'un axe imaginaire qui serait sa colonne vertébrale. Elle commença à haleter. L'anesthésie la prenait de plein fouet et arrivait de très loin. [...] Je sentis son eau monter en elle le long de l'axe du désir. Elle coula fil à fil, visqueuse, épaisse, lourde, collante. J'augmentais la vitesse de mon mouvement. Elle murmura : l'écriture... L'écriture... Ecris-moi... Fais de moi une feuille de papier sur laquelle tu traces tes signes, tes lettres. [...] Langue (la languette de son sexe jaillit brusquement ... gonflée par le plaisir qui remontait à travers les hanches, les cuisses, vers la tête où elle se répandait dans les coins et les recoins de toutes les circonvolutions, jusqu'à atteindre le faite du mûrier où les oiseaux ...) Elle avait dépassé le sentiment de pudeur ... J'allais de plus en plus vite, en tournant le crayon dans son vagin qui donnait l'impression de s'évaser et de s'évider ... elle balbutia : la sève... l'encre végétale... l'encre violette... Ce mouvement qui s'amplifiait touchait de plein fouet cette passion dont j'étais victime. Son eau phréatique coulait comme si elle sortait du vieil encrier en cristal de Bohême. [...] Aucune différence. Une manière d'écrire, de fabriquer de l'écriture en tant que matière brute. Le reste (le sens) ne doit être que secondaire ! Une manière de tourner la pointe du crayon (*C'est ainsi qu'on peut définir le rapport existant entre la plume et le papier comme un rapport sexuel ; et qu'on peut appeler semence l'encre dont s'imprègne le papier et qui le féconde à la manière de la semence mâle qui inonde les entrailles de la femelle.* Ibn Arabi, *Les Conquêtes mecquoises*. Deuxième voyage, p. 314)⁵ dans la chair des mots... Son corps aussi était une matière brute. Je faisais tourner le crayon de plus en plus vite. L'écoulement devint diluvien. Sa crue déferlait sur mes mains, les inondait : un tissu de fils lourds comme

⁵ Dans la chronique « Empreinte Digitale », sous le titre « La littérature et le sacré », parue in *Revue africaine* le 15 avril 1988, Boudjedra évoque le même texte d'Ibn Arabi cité ici-même dans *La Macération*, avec ceci en plus : « En outre ce qui apparaît sur le papier comme écriture (ou littérature, c'est-à-dire ensemble de mots ou leur rassemblement, signifiants à travers les lettres), peut être aisément comparé aux âmes des enfants déposés dans leurs corps. » [Ibn Arabi, *Les Conquêtes mecquoises*, Deuxième voyage, p.314, El-Farabi]. Cité par Mohammed-Salah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, 353 pages, p.231.

Ainsi donc, dans la vision soufie, les lettres ont entre elles des rapports de l'ordre du désir charnel. De plus le lien entre la plume ou le calame et le papier est aussi de l'ordre de l'Eros. Les lettres, les mots et les phrases sont, de la sorte, le résultat de cette union entre calame-pénis et papier-sexe féminin. Les mots sont des enfants de l'amour. Dans ce sens, la littérature toute entière est à la fois un geste et un acte d'amour mais aussi l'objet qui naît de cet amour charnel.

du mercure concentré. Elle commença à s'affaïsser. Les choses s'effritèrent à l'exception du vase en cristal de Bohême et de l'encrier [...] Les choses s'étaient brouillées dans mon esprit. Je finis par sortir le crayon, dégoulinant de son eau, dégouttant, imprégné. Je pris une feuille vierge et j'écrivis avec sa propre matière liquide (« je t'aime »). Je ressentis à ce moment-là une sorte de concentration unique en son genre. Fraîche et fragile : ces sept lettres incisées... Sa chair était tendre, molle, brûlante. Une chair brute comme désossée (Boudjedra, 1984 : 228-229).

Les mots semblent être le moyen qui assure la métamorphose du désir, de désir charnel à la passion mystique, en passant par l'acte sexuel. Ceci se fait à travers le déploiement de toute une isotopie de l'eau (eau, coula, visqueuse, épaisse, lourde, eau phréatique, écoulement diluvien, inondait, dégoulinant, dégouttant, matière liquide, etc.). L'amante interpelle Rachid : « écris-moi ! ». De la sorte, elle se fait papier qui appelle à être rempli de signes et de mots. Elle est poème. L'érotisme, à travers les mots du désir, atteint au mystique, au transcendantal. Le texte en appelle à Ibn Arabi pour donner de la puissance à cette fusion entre chair et langue, entre l'érotique et le divin. L'auteur, dans *La Macération*, ne déclare pas sa flamme à Maria-Myriam avec un discours ordinaire, il grave sa déclaration sur une feuille avec sa semence mélangée aux « liquides intimes » de l'amante⁶. L'acte sexuel ne fait pas que procéder de la parole (langue), il crée la parole. L'acte sexuel est un acte linguistique, un acte scriptural (et scripturaire) qui met en scène l'imaginaire de l'eau en ce qu'il est le reflet des sentiments, et de la rencontre amoureuse et érotique. L'eau figure l'Eros en fête :

Ils se turent en même temps. Se complétèrent. Il prit la feuille sur laquelle il avait écrit Je t'aime avec son eau souterraine, alors que les lettres commençaient à s'effacer. De l'eau glaireuse sur le papier fin. Il se dit où se trouve donc la frontière entre elle et moi (Boudjedra, 1984 : 275).

Et où se trouve la frontière entre sexe et texte, entre désir et écrire ? Selon Gaston Bachelard, l'eau est le composant des forces imaginantes particulièrement manifestes dans les œuvres littéraires, puisqu'elle est « la métamorphose ontologique essentielle. L'être voué à l'eau est un être en vertige » (1942 : 13). C'est le cas des amants de Boudjedra et c'est aussi le cas des personnages d'Almodóvar même si l'ivresse du désir dans le roman ne peut se confondre avec le vertige de la névrose causée par le désir non abouti dans le film.

2. La parole torrentielle et stérile

Le rapport de la parole avec le désir est autrement plus complexe dans le film espagnol. Alors que dans le roman, les mots porteurs d'une symbolique aqueuse sont l'adjuvant du désir, dans le film, ils sont incapables de véhiculer cet élan. Les longues confessions de Benigno ressemblent, certes, à un flux diluvien, mais ils ne font qu'étouffer le désir sous leur avalanche. Ici, la parole est aquatique de par son aspect torrentiel et non pas par les images érotiques qu'elle porte. Et ceci justement parce qu'il y a rarement d'échange dans le film, il y a surtout des conversations à sens unique. La réplique de Marco, excédé, s'adressant à un Benigno plein d'illusions est à cet égard très éloquente : « Ton truc avec Alicia c'est un monologue ».

Ainsi, plus qu'un film sur la parole –malgré la thèse du titre– *Hable con ella* est, donc, un film qui glisse vers la monstration de l'importance du regard dans la création et le jaillissement de l'émotion. La parole désirante est vaine, c'est l'image qui se charge du dire désirant à travers notamment le recours au film muet et aux spectacles dansants.

A propos de l'ampleur donnée à la parole et à son opulence dans ce film d'Almodóvar, je dirais que dans son œuvre de façon générale et ici en particulier, quand le verbe existe, se développe, enfle il semble faire de l'ombre à l'acte désirant. C'est dire que ce n'est pas vraiment le verbe qui véhicule le désir ; que le désir n'a pas besoin du verbe pour s'épanouir, ou du moins, pour survivre. Dans le film, et contrairement au roman, la parole ne coïncide presque jamais avec l'acte, leur coexistence semble impossible à réaliser. D'ailleurs, la réplique clef dans ce film est celle de Lydia à Marco : « On va parler après la corrida ». Parole qui se fait attendre et qui ne parvient jamais.

⁶ Bachelard, à ce sujet, aborde les eaux maternelles et féminines : l'eau abreuve et nourrit le petit d'homme et le poète.

Pour schématiser un peu : nous avons un film construit sur une structure quadrilatérale. A priori, nous avons deux couples, Lydia et Marco d'un côté, et Benigno et Alicia de l'autre :

- Lydia est un être désirant, elle est porteuse de la promesse de parole et du désir de parole inassouvi. Face à elle, il y a Marco, un être non désirant. Il choisit le silence, il retient ses émotions.
- Alicia est un être non désirant aussi. De par son état végétatif, elle est un être de silence. Chez elle, il n'y a pas de désir. En revanche, Benigno est non seulement un être désirant, mais son désir s'exprime et s'accompagne par une pléthore de paroles.

Ce schéma montre une déstructuration, une symétrie bancale :

- Marco se tait face au désir de parole de Lydia qui meurt en emportant avec elle sa parole, comme si le silence de Marco avait contribué à tuer sa maîtresse et son désir avec.
- Le silence d'Alicia face à la profusion parlante de Benigno a enfermé ce dernier dans la folie, puis l'a conduit à la mort.

Ceci induit à comprendre que :

- Dans le cas de Lydia : le désir de parole tue.
- Dans le cas de Benigno : le verbe diarrhéique tue.
- Dans le cas de Marco : le silence préserve.
- Dans le cas d'Alicia : le silence la préserve. Et ce sont le regard désirant et surtout les larmes finales de Marco qui les sauvent tous les deux. Le désir sans expression verbale se cherche et aboutit sur l'assouvissement.

Lorsque le verbe est, le désir n'est pas satisfait. Lorsque le silence est, le désir s'assouvit. Il semblerait donc que le désir échoue quand son véhiculaire est le verbe⁷. La parole, donc, n'est pas forcément le vecteur du désir. Au contraire, les émotions –dans ce film du moins– semblent s'épanouir quand elles se libèrent du joug du verbe. Prenons l'exemple du spectacle *Café Müller* de Pina Bausch qui suscite les larmes de Marco, Marco qui attire l'attention de Benigno et qui, par ses larmes parvient jusqu'à Alicia dans son état végétatif. Pina et Marco semblent conquérir l'empathie et la sympathie du spectateur et l'adhésion du réalisateur. Le motif aqueux à travers les larmes joue un rôle de fédérateur, de vecteur d'émotions et de désirs. Par ailleurs vers la fin du film, ce sont les larmes qui, encore une fois, unissent Marco et Benigno dans la maison d'arrêt où, par un effet de gros plan réfléchi sur la vitre qui sépare le prisonnier de son ami, leurs deux visages larmoyants se superposent. Cette image presque liquide avec la pluie en arrière-plan, la transparence du verre et le flou des larmes permet la transmission des émotions de Benigno vers Marco. Il se passe comme une sorte de circulation du désir d'Alicia, de Benigno vers son ami. Une sorte de passation des désirs, de testament émotionnel qui n'a pu avoir lieu que grâce au partage des larmes.

3. De la faillite du verbe liquide au triomphe du féminin et de l'imago bucolique

D'après Bachelard, le motif de l'eau illustre « le concept de bipolarité ». L'eau, en effet, est la matière qui exprime le plus l'ambivalence des sentiments et des émotions. De fait, la relation entre Rachid et Maria oscille entre amour et haine, fascination et répulsion. Les personnages almodovariens sont tout aussi partagés. Benigno est plus féminin que masculin et Marco aussi. Les images aquatiques sont dichotomiques : ou bien positives ou bien négatives ; et ainsi elles infléchissent la nature du désir : par exemple, la pluie dans *Hable con ella* joue le double rôle d'obstacle et d'adjuvant à l'élan qui porte Benigno vers Alicia. Elle provoque l'accident de cette dernière et donc l'introduit dans l'univers de l'infirmier –même en tant que patiente–, et elle accompagne les derniers jours de Benigno dans la maison d'arrêt. La pluie qui tombe, à ce moment-là, isole encore plus Benigno dans sa névrose, sa solitude et son amour obsessionnel.

L'image que suggère l'eau est « une image fuyante, une image en fuite, car l'élément qui la porte et la constitue est voué par essence à l'évanouissement » (Genette, 1966 : 28). L'eau est donc par essence insaisissable, elle ne peut être circonscrite et reste mystérieuse, « elle est, selon Bachelard, un élément plus féminin [...] que le feu ». Et le film d'Almodóvar ne cesse de le montrer à travers les larmes qui coulent souvent d'yeux virils. L'eau est souvent considérée

⁷ Pour rappel : Esteban, fils de Manuela dans *Tout sur ma mère*, meurt au moment où il allait obtenir sa réponse à propos de l'identité de son père, au moment où il allait avoir accès au verbe.

comme la métaphore du féminin qui accède à la force, et de ce fait, les larmes de Marco peuvent être vue comme l'émergence de son moi féminin profondément enfoui en lui. Cette hypothèse corrobore celle de l'homosexualité refoulée, et pour l'expliquer, il me faudrait revenir à une scène culte de la filmographie almodovarienne, celle de la baignoire dans *¡Átame!*. Dans cette scène, Marina prenant son bain, joue avec un plongeur miniature qui s'obstine à se nicher entre ses jambes. Ce mini-plongeur, on le retrouve dans *Hable con ella* à travers le nageur nocturne et Alfredo dans le métafilm *Amante Menguante (L'Amant qui rétrécit)*. Le plongeur de la piscine grandeur nature mais filmé dans un cadrage large – ce qui le rapetisse un peu – et qui squatte le rêve-flash-back de Marco rappelle cet autre plongeur dans une baignoire en guise de piscine. Alfredo, devenu lui-même homme-miniature qui s'introduit définitivement dans le vagin de son amante Amparo (« refuge » en espagnol), ainsi que cet autre nageur constituent une sorte d'auto-plagiat qui permet à Pedro Almodóvar d'introduire l'image du corps masculin dans l'inconscient de Marco et de donner au spectateur plusieurs pistes d'interprétation concernant l'amitié qui le relie à Benigno.

L'immersion dans l'eau est régénératrice, elle opère une renaissance et établit l'être dans un état nouveau. Ainsi, l'image d'Alfredo plongeant dans le vagin d'Amparo se lit comme une plongée-retour aux sources originelles à savoir la féminité. Et d'ailleurs, le film en entier est à regarder comme un hommage à la femme, à l'unité sexuelle et à l'espoir bourgeonnant grâce à l'imaginaire de l'eau, imaginaire déployé dans *Masurca Fogo* par exemple. Ce spectacle dansant signé Pina Bausch exprime via une image bucolique et florale l'espoir, la sensualité, l'érotisme et la puissance du corps féminin qui s'affirme. Outre la cascade qui coule sur scène, l'image aquatique est exprimée à travers la gestuelle des danseurs portant à bout de bras une femme alanguie. « Comme des vagues, comme des vagues cruelles le masculin tout en bas et le féminin tout en haut », selon la description de Katerina, la maîtresse de ballet. L'eau coule sur scène donc et Marco retrouve le sourire et peut-être même un début de chemin vers le cœur d'Alicia, émue par ses larmes comme l'a été Benigno, avant elle, au tout début du film, devant un autre spectacle de Pina.

Cette fin ouverte sur l'espoir me rappelle une remarque faite par Jean-Claude Vareille à propos de George Sand : « Sand nous apprend qu'il faut franchir l'(eau) pour accéder à la réalisation érotique ou sociale. En traversant l'(eau), on trouve l'amour, l'utopie – et aussi, bien sûr, ultime volet d'une triade [...] l'art ou la beauté » (Vareille, 1983 : 129). Traverser l'eau est donc une sorte d'épreuve, un parcours initiatique que seuls quelques privilégiés sont capables de réussir.

Conclusion

Il est plausible, enfin, de parler d'une signature aquatique de l'écrivain algérien dans *La Macération* et de Pedro Almodóvar dans *Hable con ella*, puisque le premier relie l'imaginaire de l'eau à l'écriture érotico-mystique, et le second fait de l'eau une métaphore de la féminité triomphante.

Le romancier met au profit de son écriture le principe de liquéfaction afin de produire un texte où l'érotique se confond avec le mystique dans une fluidité exemplaire. Le cinéaste de son côté, recourt à l'esthétique liquide pour faire ressortir l'unité charnelle, l'osmose amoureuse et le jaillissement de l'émotion. L'imaginaire de l'eau travaille la poétique de l'un et de l'autre dans leur expression du désir.

Références bibliographiques

- ALMODÓVAR, Pedro (2002). *Hable con ella*. España.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BAUSCH, Pina (1978). *Café Müller*. Allemagne.
- BAUSCH, Pina (1998). *Masurca Fogo*. Allemagne.
- BOUDJEDRA, Rachid (1984). *La Macération*. Paris : Denoël.
- BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Editions du Rocher.
- CASTEL, Elie (2013). « Survol méditerranéen » dans *24 images*, n°36. 41-42. <<http://id.erudit.org/iderudit/22179ac>> [Consulté le 19 septembre 2013].
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. Paris : Seuil.

GONTARD, Marc (2006). « L'écriture du désir chez J.R. Léveillé. Entre turbulence et planéité ». <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009346>> [Consulté le 15 septembre 2014].

HITCHCOCK, Alfred (1958). *Vertigo*. États-Unis.

KAR-WAY, Wong (2000). *In the Mood for Love*. Hong Kong.

VAREILLE, Jean-Claude (1983). « Fantômes de la fiction. Fantômes de l'écriture » dans Simone Vierre (dir.) *George Sand, Colloque de Cerisy*. Paris : Ed. C.D.U. Sedes. 129-138.

ZINEMANN, Fred (1953). *Tant qu'il y aura des hommes*. États-Unis.

L'imaginaire de l'eau dans l'écriture de Maupassant

Pagán-López, Antonia

Universidad de Murcia, antpagan@um.es

Resumen

El imaginario del agua desempeña una función de gran relevancia en la obra de Maupassant y construye una variada red de imágenes acuáticas, a menudo vinculadas a los diversos escenarios de la naturaleza : marítimos, fluviales, lacustres, lluviosos o brumosos. El paisaje exterior se asemeja al paisaje interior de los personajes. La felicidad o la tristeza se mueven al ritmo del agua y de las estaciones, a la vez que el paso del tiempo transcurre en una lenta degradación del individuo que lo reduce a la nada. En otras ocasiones el universo acuático remite al dominio de la afectividad y permite ser asociado al amor, a la mujer, fuente de deseo y de placer, cuya fuerza irresistible subyuga al hombre. El agua, inaprehensible, fugaz, fluye por la obra de Maupassant, se desliza ágilmente en su visión de la sociedad o en las descripciones del orden natural ; del mismo modo está presente en la aspiración a la felicidad o en el desaliento de los personajes. Todos estos elementos, sinónimos de ambición, de triunfo, y de fracaso, se ven sometidos a veces a un proceso de licuefacción, que confiere a su escritura un fuerte sentimiento de lo efímero.

Palabras clave : agua ; paisaje interior ; amor ; mujer ; fugacidad.

Résumé

L'imaginaire de l'eau joue un rôle extrêmement important dans l'œuvre de Maupassant, construisant un réseau varié d'images aquatiques, souvent liées à la nature dans ses divers décors : maritime, fluvial, lacustre, pluvieux ou brumeux. Le paysage extérieur se veut l'image du paysage intérieur des héros. Le bonheur et la tristesse sont rythmés par l'eau et les saisons, de même que la fuite du temps s'écoule dans une lente dégradation de l'être qui le réduit au néant. À d'autres reprises l'univers aquatique touche au domaine de l'affectivité et permet ainsi d'être associé à l'amour, à la femme, source de désir et de plaisir, dont l'homme subit son emprise irrésistible. L'eau, insaisissable, fuyante, coule dans l'œuvre de Maupassant, glissant lestement dans ses visions de la société ou dans les descriptions de l'ordre naturel, de même elle est présente dans l'aspiration au bonheur et dans la détresse des personnages. Tous ces éléments, synonymes d'ambition, de réussite et d'échec, sont parfois soumis à un processus de liquéfaction, qui confère à son écriture un fort sentiment d'éphémérité.

Mots-clés : eau ; paysage intérieur ; amour ; femme ; éphémérité.

Abstract

The imaginary of water holds a highly important role in Maupassant's work, building a network of varied aquatic images often linked to nature and its various settings : maritime, fluvial, lacustrine, rainy or misty. The outer scenery mirrors the heroes' inner landscape. Happiness and sadness rhythmically flow with water and the seasons ; in a similar way, the passing of time goes by in a slow degradation of the Being, which reduces him to nothingness. On other occasions the aquatic universe is related to affectivity and is therefore associated with love or the Woman, a source of lust and pleasure, whose hold is irresistible to the Man. Evasive and vanishing, water flows through Maupassant's work and glides nimbly into his vision of society or in the descriptions of natural order. Water is also present in the yearning for freedom and in the characters' distress. These elements, symbols of ambition, success or failure, sometimes undergo a process of liquefaction that confers a strong feeling of ephemerality to Maupassant's writing.

Keywords : water ; inner landscape ; love ; woman ; ephemerality.

L'univers romanesque de Maupassant est placé sous le signe de l'eau, l'élément aquatique déploie un large réseau d'images où la mer, les lacs, la pluie, la neige et la brume, intégrant l'espace de la nature, participent à la création du paysage intérieur des héros.

Dans *Une vie*, l'existence de Jeanne est marquée par la présence de la pluie et la vision de la mer. Le roman débute par une forte averse à son départ du couvent pour rejoindre le château familial des Peuples. La jeune fille « se sentait vivre ainsi qu'une plante enfermée, retrouvant le plein air par ce ruissellement tiède... » (Maupassant, 1993 : 17). La pluie, amie inséparable du paysage normand, constitue pour Jeanne « le premier gros chagrin de son existence » (Maupassant, 1993 : 15) et semble prélude à une chaîne de déceptions et de malheurs dont elle sera victime. L'eau et ses variantes sont synonymes de douleur et d'expériences éprouvantes : sous la neige, Jeanne court à travers la lande, en état de choc, trahie par l'infidélité de Julien. En proie à une crise de désespoir, elle tente de se lancer vers la mer, suicide avorté car elle s'évanouit au bord de la falaise : « dans le trou sombre devant elle la mer invisible et muette exhalait l'odeur salée de ses varechs à marée basse » (Maupassant, 1993 : 118). La pluie est aussi présente le jour de la mort de Julien et de son amante, la comtesse Gilberte de Fourville, victimes de la jalousie meurtrière du comte. Au décès des parents de Jeanne une « pluie fine et glacée que chassait une légère brise de mer » (Maupassant, 1993 : 228) accompagne son départ du château des Peuples, dans sa détresse elle est soutenue par sa servante, Rosalie, qui l'installe dans sa modeste demeure à la campagne, loin de la mer. De même, une pluie automnale de feuilles agit négativement sur l'esprit du peintre, Olivier Bertin, *Fort comme la mort*, immergé dans une tristesse d'agonie, éprouvant une passion destructrice pour Annette, la fille de la comtesse Any de Guilleroy, ce qui ronge son esprit tourmenté : « c'était une pluie épaisse de larges feuilles jaunes qui tombaient avec un bruit sec et menu [...]. Tout ce feuillage mort crépitait sous les pas et s'amassait, par moments, en vagues légères, sous les poussées du vent » (Maupassant, 1983 : 240) puis, avoué à sa maîtresse son malheur, dans l'intimité du salon, tous les deux sont voilés par « l'ombre grise d'un jour de pluie » (Maupassant, 1983 : 270).

Par opposition à la pluie, *Une vie*, la mer se manifeste comme un élément porteur de paix et de bonheur, un espace libérateur qui favorise l'évasion de la pensée, étant un lieu propice à la rêverie sentimentale. La mer par ses mouvements est l'image du changement, de la nouveauté. Jeanne s'éveille aux troubles de l'amour naissant lors d'une promenade en barque avec Julien, qu'elle connaît à peine : « et on s'aperçut que la mer était phosphorescente. Jeanne et le vicomte, côte à côte, regardaient ces lueurs mouvantes que la barque laissait derrière elle » (Maupassant, 1993 : 48). Jeanne se sent frémir au milieu d'une nature aquatique fortement sexualisée : « cambrant sous le ciel son ventre luisant et liquide, la mer, fiancée monstrueuse, attendait l'amant de feu qui descendait vers elle [...] et, peu à peu, elle le dévora » (Maupassant, 1993 : 48). Les saisons et ses intempéries rythment la vie de la jeune fille : en automne, elle se livre à une morne et languissante rêverie qui l'amène au désenchantement de vivre. À d'autres reprises les images de la liquidité n'émanent pas directement de l'eau mais ont comme source la matière végétale, dont la sève, sang de la nature, atteint une portée symbolique : « [...] le soleil faisait germer toute la surface de la terre [...] c'était [...] une de ces irrésistibles poussées de sève, une de ces ardeurs à renaître que la nature montre quelquefois en des années privilégiées [...] » (Maupassant, 1993 : 153). L'espace devient un tout où circule un fluide nourricier, Jeanne, troublée par cette effervescence latente des bois, se sent renaître à la vie et au désir de l'amour, tel que la nature dormante sous les rigueurs de l'hiver renaît et s'épanouit au printemps.

L'eau de la mer de par sa transparence et sa quiétude est souvent associée à l'image du miroir. Jeanne adore contempler la mer changeante, voilée par la brume, puis éclairée par le soleil, « lisse comme une glace » (Maupassant, 1993 : 43) transsubstantiation de la composante liquide mutée en surface solide, réfléchissante. Les exemples de la stagnation de l'élément liquide sont récurrents dans la prose de Maupassant, ainsi dans *Pierre et Jean*, lors d'une excursion au bord de la mer, Jean et Mme de Rossemilly contemplent leurs visages reflétés dans « l'eau si claire dont les plantes noires du fond faisaient une glace limpide » (Maupassant, 2008 : 154), ce qui renvoie à l'image de Georges Duroy et de Suzanne Walter, dans *Bel ami*, projetée sur l'eau, contemplant les poissons colorés de la serre : « [...] passant comme des flammes dans l'onde transparente, ou montrant, aussitôt qu'ils s'arrêtaient, le filet bleu qui bordait leurs écailles. Georges et Suzanne voyaient leurs propres figures renversées dans l'eau, et ils souriaient à leurs images. » (Maupassant, 1983 : 339), plaisir du regard narcissique de Duroy, qui enveloppe Suzanne du filet de sa séduction, dernière proie à lui procurer une situation sociale honorable.

Le paysage auvergnat, dans *Mont-Oriol*, est percé de volcans lacustres dont l'eau est « calme, plate et luisante comme un métal » (Maupassant, 2002 : 139), nous retrouvons l'image du miroir liquide : « [...] dans cet immense entonnoir où se mirait, au centre, le ciel bleu, un trou clair et sans fond qui semblait traverser la terre percée de part en part jusqu'à l'autre firmament » (Maupassant, 2002 : 139). Pour Bachelard le lac est « un grand œil tranquille de la terre » (1991 : 41) où s'opère la fusion du céleste et du terrestre. L'union de ces éléments contraires devient explicite dans *Pierre et Jean*, au cours d'une journée de pêche de la famille Roland : « Le ciel plein de lumière se mêlait tellement à l'eau qu'on ne distinguait point du tout où finissait l'un et où commençait l'autre » (Maupassant, 2008 : 150). C'est dans l'eau que s'opère l'union de la terre et de l'air, composantes essentielles de la même substance cosmique de l'univers.

La mer, qui joue un rôle privilégié dans *Pierre et Jean*, est le scénario essentiel où se déroule la cruelle jalousie de Pierre envers son frère, héritier universel d'un ami de la famille, qu'il soupçonne être le père naturel de Jean. Les états changeants du paysage s'accordent avec la vie intérieure du personnage : « [...] une tristesse nouvelle s'abatit sur lui, et l'enveloppa comme ces brumes qui courent sur la mer [...] et qui portent dans leur épaisseur insaisissable quelque chose de mystérieux et d'impur [...] » (Maupassant, 2008 : 191). L'eau, paisible ou furieuse, avec ses vagues et toute sorte d'inclémences, rythme l'évolution des états d'âme de Pierre, hanté par une convoitise grandissante et démesurée. La voix lointaine de la mer répond à son âme tourmentée, rongée par le doute : « il entendit vers la pleine mer une plainte lamentable et sinistre [...] c'était le cri d'une sirène, les cris des navires perdus dans la brume » (Maupassant, 2008 : 119). La voix des éléments se fait écho de la révolte de Pierre, image visuelle, douée d'une grande force expressive, qui nous fait évoquer la représentation auditive habilement matérialisée par le peintre norvégien Edward Munch dans *Le Cri*. La mer est un trou noir où glisse la conscience malheureuse du personnage : « Pierre gagna la jetée à grands pas, ne pensant plus à rien, satisfait d'entrer dans ces ténèbres lugubres et mugissantes » (Maupassant, 2008 : 119).

L'espace maritime illimité est un lieu multiforme, apte à toutes les métamorphoses, il subit une mutation qui l'assimile à la terre. Dans *Mont-Oriol*, l'immensité de la plaine voilée par la brume suggère à Christiane l'image du large : « une plaine infinie qui donnait aussitôt à l'âme la sensation d'un océan [...] voilée par une vapeur légère, une vapeur bleue et douce » (Maupassant, 2002 : 59). À d'autres reprises, le bois est associé à la mer, celle-ci devient une eau végétale, c'est ainsi que la forêt de Rouen, humide aux parfums de sève, est perçue par Madeleine Forestier, *Bel Ami*, comme « un océan de feuillages » dont elle entend « la vague palpitation » puis elle « se sent noyée sous cette voûte vivante » (Maupassant, 1983 : 224). Terre et mer sont complémentaires et s'attirent l'une l'autre.

Pierre et Jean abonde en métaphores aquatiques qui se doublent des états d'âme du héros. L'eau véhicule l'idée de voyage et d'évasion d'une situation familiale insoutenable, dès le moment où Pierre choisit l'exil, s'enrôlant au bord de La Lorraine, sa douleur est mitigée : « et il sentit immédiatement sa souffrance adoucie un peu par la pensée de ce départ et de cette vie calme, toujours bercée par l'eau qui roule, toujours errante, toujours fuyante » (Maupassant, 2008 : 190). La brume et la grisaille du paysage normand soulignent le poignant désarroi de Pierre. Son nouveau foyer, la cabine exigüe du bateau, suggère la claustration et la prison : « et Pierre Roland dut prendre possession de la petite cabine flottante où serait désormais emprisonnée sa vie » (Maupassant, 2008 : 197). Puis, l'espace clos s'apparente à un cercueil où le personnage sera confiné à vie, dans un exil forcé et pourtant volontairement choisi : « il était étendu dans son petit lit marin, étroit et long comme un cercueil » (Maupassant, 2008 : 198). C'est à son départ que la mer automnale semble « froide et dure comme de l'acier ». Il se produit la stagnation de l'élément liquide, la transmutation de la mer en froide matière minérale va de pair avec la souffrance morale du personnage, éprouvant les premiers symptômes du déracinement et la perte des attaches affectives.

Par contre, à d'autres reprises les images de la liquidité sont perçues de façon positive dans l'écriture de Maupassant, elles entretiennent un lien étroit avec l'espace d'intimité des personnages, avec leurs premiers émois. C'est surtout dans *Mont-Oriol* que la dominante aquatique devient essentielle et génératrice de toute l'action. L'eau est la grande protagoniste de cette ville d'eau, Enval, nichée dans un charmant vallon auvergnat. L'éveil à l'amour de Christiane, épouse d'un riche banquier, et de Paul Brétigny, qu'elle connaît dans la ville balnéaire lors d'une cure de santé, est rythmé par les eaux. Christiane est sensible à la beauté des volcans abritant des lacs, à la fraîcheur des ruisseaux qui pénètrent : « le cœur et la chair de la jeune femme comme s'il s'agissait d'une pluie douce » (Maupassant, 2002 : 130). Les différentes étapes de leur itinéraire amoureux sont ponctuées par un parcours géographique où l'eau est omniprésente, les espaces ombragés et boisés constituent des coins d'intimité, de véritables nids favorables à l'amour : « Ils vivaient là, dans le silence, sous les arbres, au fond de ce cratère qui contiendrait toute leur passion comme l'eau limpide et profonde [...] sans autre horizon pour leur pensée que le bonheur de s'aimer » (Maupassant, 2002 : 141). Les sentiments de Paul, évoquant la silhouette

de la femme aimée, s'harmonisent avec une nature hautement liquide, caractérisée par la liquéfaction de la lumière : « Et il se rappelait [...] le bois frais mouillé de lumière pâle, le petit lac d'argent [...] et leur retour, quand il la voyait marcher devant lui, dans l'ombre et dans la clarté, sous les gouttes de clair de lune qui lui tombaient sur les cheveux [...] à travers les feuilles des arbres » (Maupassant, 2002 : 193). Même effet pour cette « pluie de rayons fins » (Maupassant, 1983 : 172) imbibant la terre que le peintre Bertin, ébloui par la jeune et insouciant Annette, contemple sous la nuit sereine à Roncières. Les promenades de Christiane et Paul dans la vallée lacustre suivent un parcours symbolique qui s'apparente à une marche initiatique vers l'amour. Ce paysage volcanique aux eaux dormantes, est à l'image des désirs refoulés de Christiane qui s'éveille à la sensualité dans ce décor naturel si suggestif et fortement sexualisé : « et ils se trouvèrent au pied d'un mur infranchissable d'où tombait, droite et claire, une cascade de vingt mètres, dans un bassin profond, creusé par elle, et enfoui sous des lianes et des branches » (Maupassant, 2002 : 136). La sexualisation de la nature est un procédé fréquent dans l'écriture de Maupassant, qui glisse à leur insu vers l'inconscient des personnages. Tout le tréfonds de leur libido complexe est riche en métaphores obsédantes telles que les conçoit Charles Mauron. La saison estivale suivante, l'amour de Brétigny décroît pour sa maîtresse enceinte, la physionomie des mêmes parages basaltiques évoque « un énorme cimetière de volcans » (Maupassant, 2002 : 277) à l'image de l'amour et de la passion qui déclinent. Broyée par le désespoir, Christiane accouche brusquement ; à sa souffrance morale se double la douleur physique et le désir de mourir. Les convulsions de l'accouchement nous sont rendues par des termes aquatiques : « [...] il lui sembla que tout le dedans de son corps s'échappait d'elle tout à coup ! Ce fut fini ; ses douleurs se calmèrent comme des vagues qui s'apaisent » (Maupassant, 2002 : 333).

L'eau fonctionne aussi en élément révélateur de l'amour dans *Une vie*. Les rares instants de bonheur sensuel, vécus par Jeanne, s'associent à la scène de la source, pendant sa lune de miel en Corse. C'est ainsi qu'elle évoque cette île de lumière exultante et sauvage qui fait contrepoint à l'atmosphère brumeuse normande : « ils traversèrent le bois [...] où elle avait reçu sa première caresse, tressailli du premier frisson, pressenti cet amour sensuel qu'elle ne devait connaître enfin que dans le vallon sauvage d'Ota, auprès de la source où ils avaient bu, mêlant leurs baisers à l'eau » (Maupassant, 1993 : 104).

Le réseau de la liquidité sert également à exprimer les qualités et les nuances des sentiments éprouvés par les personnages. Ainsi, Christiane, séduite par la présence de Paul, se met en garde contre lui et analyse ce courant fin et incessant qui « entraîne les hommes dans l'invisible filet du sentiment » (Maupassant, 2002 : 132). Dans *Notre cœur*, André Mariolle, éperdu d'amour pour Michèle de Burne, femme admirée, sophistiquée et narcissique, souffre de cet amour inassouvi, tandis qu'elle est flattée de cette adoration muette : « [...] il ne faisait pas une allusion à toute cette pluie de tendresse dont il la couvrait en secret » (Maupassant, 1993 : 90). Pierre Danger considère que chez Maupassant la réalité du pouvoir est exercée par la femme : « elle se dérobe au désir de l'homme [...] c'est l'autre, entièrement offerte et pourtant inaccessible » (1993 : 21). La déception prouve à Mariolle qu'en amour il n'y a pas d'absolu et la rencontre d'Élizabeth, femme simple et sans artifice, dont la tendresse le subjuge, lui fait mesurer ses sentiments et considérer que cet état nouveau « c'était de l'amour bu à sa source même, aux lèvres de la nature » (Maupassant, 1993 : 244). De même, le peintre Olivier Bertin, *Fort comme la mort*, épris irrésistiblement de la jeunesse d'Annette, fille d'Any, sa maîtresse, exprime l'adoration contemplative de la jeune fille en termes de liquidité : « la buvant sainement comme on boit de l'eau, quand on a soif » (Maupassant, 1983 : 215). Olivier, au bout de sa vie, troublé par cette double attirance, l'amour de jadis pour la mère et la passion destructrice pour la fille, s'interroge sur l'emprise de la femme sur l'homme, puissante comme un poison au point de le perdre à la folie : « Il semble qu'on l'a bue avec les yeux, qu'elle est devenue notre pensée et notre chair ! On est ivre, on en est fou [...] » (Maupassant, 1983 : 239).

D'autre part, la douleur écrasante d'Any, perdu son pouvoir de séduction sur Olivier, laisse place à une douce nostalgie où les images de la liquidité tiennent place : « [...] elle se sentait [...] noyée dans ce flot profond de mélancolie » (Maupassant, 1983 : 167). Puis, la destruction par le feu de leurs lettres d'amour, « dans ce flot jauni de papiers » (Maupassant, 1983 : 238) marque la fin tragique de leur liaison. Les adieux de Bertin à Annette, promise au marquis de Farandal, chargés de détresse et de renoncement, poursuivent le même procédé d'absorption liquide : « il la saisit, l'enveloppa tout entière dans ses bras, et, appuyant la bouche sur son front, il semblait boire, aspirer en elle tout l'amour qu'elle avait pour lui » (Maupassant, 1983 : 273). Boire l'être aimé entraîne le désir impossible de possession physique.

Il existe une complicité notoire entre la femme et l'élément liquide. À la dominante aquatique des scénarios naturels se joint de façon parallèle une dominante féminine plus proche de la nature que de l'humain. Le thème privilégié qui lie la femme à l'eau est celui du bain. Deux héroïnes en particulier, Christiane et Michèle de Burne, se plaisent au bain de leur

sensualité insouciant ; l'association de métaphores aquatiques qui leur est attribué est allusive à leur inconscient. Christiane sommeille, reflet de sa vie conjugale et affective, sous la langueur de l'eau de source : « couvrant son corps de petites bulles de gaz tout le long des jambes, tout le long des bras, et sur les seins aussi » (Maupassant, 2002 : 105). Elle s'évade dans le bain chaud et réconfortant, un bonheur calme se déclenche, l'esprit s'assoupit, enclin aux rêves de volupté : « Christiane se sentait si bien là-dedans, si doucement, si mollement, si délicieusement caressée, étreinte par l'onde agitée, l'onde vivante, l'onde animée de la source qui jaillissait au fond du bassin, sous ses jambes [...] qu'elle aurait voulu rester là toujours » (Maupassant, 2002 : 105). Le bain lui procure le plaisir complice de sentir son corps étreint et caressé par l'élément hydrique. De même, l'indolente Mme de Burne, se livre aux délices de l'eau dans un cadre largement sophistiqué : une immense baignoire en marbre vert, présidée par un amour de bronze et une grande glace de miroirs montant en voûte arrondie : « Elle était formée de trois panneaux dont les deux côtés latéraux articulés sur des charnières, permettaient à la jeune femme de se voir en même temps de face, de profil et de dos [...] et reflétait, en chacun de ses morceaux, la baignoire et la baigneuse » (Maupassant, 1993 : 71), la livrant au plaisir narcissique de la contemplation de son propre corps. Michèle, incapable d'aimer sans réserve et de se dévouer à l'amour passionné de Mariolle, participe de *cette indolence* qui caractérise les femmes chez Maupassant, d'après Pierre Danger, et qui est « admirablement métaphorisée par le cadre qui les entoure, comme si, par sympathie métonymique en quelque sorte, elles entraînaient autour d'elles une liquéfaction générale des choses » (1993 : 18). La luxueuse salle de bains de Michèle se double de l'exigu décor et de la simplicité de moyens de celle d'Élizabeth, que Mariolle surprend dans l'intimité de sa toilette : « [...] la salle de bains, toute petite pièce peinte à la chaux, contenant juste la baignoire [...] il aperçut allongé dans l'eau, les bras flottants et les seins frôlant la surface de leurs fleurs, le plus joli corps de femme qu'il eût aperçu de sa vie » (Maupassant, 1993 : 240). Cette femme participe aussi d'une nature aquatique et est envisagée par Mariolle comme « la petite source trouvée à l'étape du soir, l'espoir d'eau fraîche qui soutient l'énergie, quand on traverse le désert ? » (Maupassant, 1993 : 256).

Dans *Fort comme la mort*, l'amour est vécu par Olivier Bertin comme une force destructrice qui le conduira à la mort, victime d'un amour fatal pour la fille de sa maîtresse, double de sa mère et du tableau peint jadis à son amante ; il se sent partagé entre l'amour-affection envers Any, la mère, et la passion dévastatrice pour sa fille Annette, hanté par la fuite du temps et par sa jeunesse enfuie. Lors d'une promenade nocturne à la campagne dans la propriété familiale de la comtesse, Olivier avance, l'esprit confus, entre les deux femmes qui semblent fusionner et se confondre en un seul être : « ils rentrèrent, marchant ainsi, lui entre elles, sous les arbres noirs [...]. Il avançait, possédé par elles, pénétré par une sorte de fluide féminin dont leur contact l'inondait » (Maupassant, 1983 : 175). La liquéfaction de la femme, évidente dans ces lignes, se dissout dans d'autres substances liquides troublantes, ce double effleurement, de la mère et de la fille, assomme Olivier comme une liqueur enivrante : « grisé d'une même tendresse par la séduction émanée des deux femmes » (Maupassant, 1983 : 176). Le souvenir des jours vécus à Roncières est aussi perçu en des termes métaphoriques du réseau de la liquidité : « ils restaient en son âme comme une source de chaleur, de bonheur, d'enivrement » (Maupassant, 1983 : 220), dans ces lignes l'écrivain arrive à cerner la portée de l'obsession envahissante qui plane sur l'âme d'Olivier. Dans *Notre cœur*, Mariolle, transporté dans son amour fiévreux pour l'insaisissable Michèle, il lui confère les mêmes qualités de liquidité et de fluidité qu'Olivier attribuait aux femmes aimées : « Plus il se sentait envahi par cet inexprimable fluide dont une femme nous pénètre et nous asservit, plus il la devinait, la comprenait et souffrait de sa nature, qu'il désirait ardemment différente » (Maupassant, 1993 : 83). La femme exerce une emprise irrésistible sur l'homme, qu'elle subjugué de sa grâce, de sa beauté, de son immense pouvoir de séduction. Être versatile et inaccessible, elle porte inscrite en elle une liquidité qui lui est consubstantielle. Bachelard (1991) et Durand (1992) ont conféré à plusieurs reprises une symbolique aquatique marquée à la nature féminine.

Au début de *Bel ami*, les images de l'eau filent dans les promenades du soir de Georges Duroy, démuné d'argent, et pourtant prêt à toutes les tentations de la ville. Assoiffé de plaisirs, l'attrance des beaux liquides consommés dans les cafés par les buveurs, qu'il convoite, sont à l'image de l'ambition qui le domine, de son désir de réussite : « les verres contenaient des liquides rouges, jaunes, verts, bruns, de toutes les nuances ; et dans l'intérieur des carafes on voyait briller les gros cylindres transparents de glace qui refroidissaient la belle eau claire » (Maupassant, 1983 : 17). La soif de Mme de Marelle, être sensuel aux mœurs libres, aimant se déguiser et fréquenter avec son amant les bastringues et les lieux populaires, obéit au goût des amours interdites, des émotions fortes, c'est ainsi qu'elle éprouve, en avalant des cerises à l'eau de vie, « la sensation d'une faute commise, chaque goutte du liquide brûlant et poivré descendant en sa gorge lui procurait un plaisir âcre, la joie d'une jouissance scélérate et défendue » (Maupassant, 1983 : 109).

La ville de Paris est source de jouissance et de sensualité. L'atmosphère parisienne est enveloppée « d'une sensation de tendresse flottante » (Maupassant, 1983 : 236) qui alourdit l'air un soir d'été, puis les êtres circulent dans la ville formant « un immense fleuve d'amants » (Maupassant, 1983 : 237). En contrepoint à la forêt normande, perçue comme sinistre par Madeleine, celle-ci intériorise la fraîcheur nocturne du bois parisien, avec ses cours aqueux, comme un espace favorable à l'épanouissement des sens : « l'air vivifié par les feuilles et par l'humidité des ruisselets qu'on entendait couler sous les branches, une sorte de fraîcheur du large espace nocturne tout paré d'astres, donnaient aux baisers des couples roulants un charme plus pénétrant et une ombre plus mystérieuse » (Maupassant, 1983 : 237). La douceur de l'eau coule en parallèle à l'amour, et à son inspiratrice, la femme ; les *ruisselets* du bois de Boulogne rythment les moments de bonheur de Georges et de Madeleine les premiers temps de leur mariage. Mais, là où les images fluviales offrent un net caractère féminin, c'est dans la description anatomique du fleuve, lequel par ses sinuosités et ses contours arrondis étale tous les attributs de la féminité : « et la Seine [...] continuait sa route, longeait une grande côte onduleuse, boisée en haut et montrant par places ses os de pierre blanche, puis elle disparaissait à l'horizon après avoir encore décrit une longue courbe arrondie » (Maupassant, 1983 : 217). L'eau modèle la terre, joue capricieusement avec les îles, les ceignant ou bien laissant entre elles des intervalles, qui dessinent subtilement le paysage tel que « les grains inégaux d'un chapelet verdoyant » (Maupassant, 1983 : 218).

Le sentiment éphémère de l'amour se double du caractère fuyant de l'eau, de la complexité à fixer les émotions et à appréhender l'élément aquatique. Les amours vécues par Georges et son amante Clotilde de Marelle sont de même marquées par la présence fugitive de l'eau. Ses journées baignent dans des dîners au bord de l'eau et de promenades en bateau le long des rives de la Seine : « Ils avaient eu un été d'amour charmant, un été d'étudiants qui font la noce, s'échappant pour aller déjeuner ou dîner à Argenteuil, à Bougival [...] passant des heures dans un bateau à cueillir des fleurs le long des berges » (Maupassant, 1983 : 289-290). Duroy, par le biais des femmes parcourt tous les méandres de la vie sentimentale, journalistique et politique, ce qui lui procure sa réussite sociale, à travers laquelle Maupassant nous rend la vision lucide d'une société avide de jouissances et d'argent qui se dégrade s'écoulant vers une lente dissolution.

L'eau, insaisissable, fuyante, coule dans l'œuvre de Maupassant. Elle glisse lestement dans les descriptions de l'ordre naturel et social, déployant un large éventail de nuances qui va du physique au moral, des eaux d'une intimité féminine singulière à celles, sombres et troubles, qui préfigurent l'inconscient. L'eau s'infiltré dans la vie affective, dans l'aspiration au bonheur et dans la détresse des personnages. Tous ces éléments, synonymes de réussite et d'échec, sont soumis à un processus de liquéfaction, qui confère à son écriture un fort sentiment d'éphémérité.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1976). *L'air et les songes*. Paris : Jose Corti.
- BACHELARD, Gaston (1991). *L'eau et les rêves*. Paris : Jose Corti.
- BAYARD, Pierre (1994). *Maupassant, juste avant Freud*. Paris : Les Editions de Minuit.
- BECQUER, Colette (2001). *Le roman naturaliste*. Saint-Germain-du-Puy : Bréal.
- DANGER, Pierre (1993). *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*. Paris : Nizet.
- DEMONT, Bernard (2005). *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant. Une rhétorique de l'espace géographique*. Paris : Honoré Champion.
- DUBOIS, Jacques (2000). *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris : Editions du Seuil.
- DURAND Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- FONYI, Antonia (1993). *Maupassant 1993*. Paris : Editions Kimé.
- FORESTER, Louis (1993). *Maupassant et l'écriture. Actes du Colloque de Fécamp*. Paris : Nathan.
- MAUPASSANT, Guy (1983). *Bel ami*. Paris : Librairie Générale Française.
- MAUPASSANT, Guy (1983). *Fort comme la mort*. Paris : Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy (1988). *Contes et nouvelles*. Paris : Editions Robert Laffont.
- MAUPASSANT, Guy (1993). *Une vie*. Paris : Booking International.

- MAUPASSANT, Guy (1993). *Notre cœur*. Paris : Librairie Générale Française.
- MAUPASSANT, Guy (1994). *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris : Hachette.
- MAUPASSANT, Guy (2002). *Mont-Oriol*. Paris : Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy (2008). *Pierre et Jean*. Paris : Editions Flammarion.
- MAURON, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris : Jose Corti.
- POYET, Thierry (2005). *Maupassant, le métier d'écrivain. Lire, écrire, publier au XIXe siècle*. Grenoble : CRDP Académie de Grenoble.
- SATIAT, Nadine (2003). *Maupassant*. Paris : Editions Flammarion.

Eaux protéiformes dans les *Principales Merveilles de la Nature* du chevalier de Mailly

Pedrol-Aguilà, Marina

UNED – Universidad Nacional de Educación a Distancia, mpedrol@bec.uned.es

Resumen

En 1723, el caballero de Mailly publica su único libro de índole científica : Principales Merveilles de la Nature, un texto a medio camino entre relato de viajes, tratado de ciencias y enciclopedia. En el seno de este riquísimo compendio de extractos literarios procedentes de obras de escritores antiguos y modernos, y que atañen a fenómenos y elementos naturales, Mailly dedica ocho capítulos a la hidrografía. De manantial, de río, de lago o de mar, el agua resulta necesaria para la vida humana. Sin embargo, este líquido adquiere a veces propiedades inusitadas, inauditas incluso. El autor presenta una clasificación según la naturaleza pétreo, oleosa, embriagante, abrasadora, etc. de las aguas que cita. El objetivo de nuestro estudio es poner de manifiesto una perspectiva utilitaria de estas aguas –en sectores como el de la alimentación, la medicina, el comercio o la industria–, al tiempo que observamos que su naturaleza no siempre es benéfica para el hombre.

Palabras clave : Siglo XVII ; Literatura ; Agua ; Propiedades ; Ciencia.

Résumé

En 1723, le chevalier de Mailly publie son seul ouvrage relevant du domaine des sciences : Principales Merveilles de la Nature, un texte à mi-chemin entre récit de voyage, traité scientifique et encyclopédie. Au sein de ce très riche recueil d'extraits littéraires, concernant des éléments ou des phénomènes naturels, tirés de la production d'écrivains anciens et modernes, Mailly consacre huit chapitres à l'hydrographie. Qu'elle soit de source, de rivière, de lac ou de mer, l'eau est nécessaire à la vie humaine. Or il arrive que ce liquide acquière des propriétés rares, voire inouïes. L'auteur présente un classement selon la nature pierreuse, huileuse, enivrante, brûlante, etc. des eaux qu'il cite. Quant à notre étude, elle cherche à dégager une perspective utilitaire de ces eaux –dans des aspects tels que l'alimentation, la médecine, le commerce ou l'industrie–, tout en observant que leur nature n'est pas toujours bénéfique à l'homme.

Mots-clés : XVII^e siècle ; Littérature ; Eau ; Propriétés ; Science.

Abstract

In 1723, the chevalier de Mailly publishes his only scientific book : Principales Merveilles de la Nature, a text between travel story, scientific treatise and encyclopedic work. Among this rich collection of literary excerpts concerning natural elements and phenomena, which Mailly draws from the works of both ancient and modern writers, the author devotes eight chapters to hydrography. Whether it be from natural springs, from rivers, from lakes or from seas, water is necessary for human life. However, this fluid substance can sometimes take on some very rare properties, which is why the author classifies the waters he cites according to various characteristics : rocky, oily, intoxicating, scalding, etc. Our study seeks to bring to light a utilitarian perspective of these waters –in aspects as nutrition, medicine, trade or industry–, while noting that their nature is not always beneficial to human beings.

Keywords : XVIIth century ; Literature ; Water ; Properties ; Science.

En 1723, le chevalier de Mailly publie à Rouen la première édition des *Principales Merveilles de la Nature*, un très riche recueil d'extraits concernant des phénomènes naturels. Mailly exerce ainsi de compilateur, puisqu'il réunit les observations et les connaissances d'écrivains anciens et modernes¹. Parmi les nombreux aspects abordés dans l'œuvre, l'on remarque l'importance accordée à l'hydrographie. Toujours présente au quotidien, l'eau acquiert parfois des propriétés rares que le chevalier met en relief par un classement selon la nature pierreuse, huileuse, enivrante, brûlante, etc. de cet élément.

Dans ce travail, nous dégagerons, d'une part, une perspective utilitaire des particularités de ces eaux qui se changent en pierre ou en verre –et qui servent à la construction de bâtiments–, des sources huileuses –tantôt utiles à goudronner les bateaux, tantôt utiles à fabriquer des médicaments–, des fontaines qui ont le goût du vin, des fleuves où la baignade rétablit la santé et, bien sûr, des lacs où la pêche non seulement garantit la subsistance, mais encourage le commerce. D'autre part, nous observerons que les eaux que décrit l'auteur ne sont pas toujours bénéfiques à l'homme, puisqu'il faut retenir des cas où les sources empoisonnent, causant l'aliénation mentale ou la mort. De plus, l'eau devient un danger dans la mesure où certains lacs engloutissent quiconque trouble leur calme.

Arrêtons-nous sur la structure de l'ouvrage étudié. Le titre complet, contenant quatre substantifs allusifs à l'hydrographie –mers, fleuves, lacs et rivières–, annonce la forte présence de ce sujet ; en effet, dans la seconde partie, Mailly consacre huit chapitres (du II au IX) à l'eau et à ses variations de composition dans diverses régions de la Terre. Cette classification des eaux selon leur nature est parfois hésitante, voire erronée. D'un côté, parce que certains exemples réunis par l'auteur ne s'accordent pas au titre du chapitre dans lequel ils sont insérés. C'est le cas, pour citer l'un des plus flagrants, d'une source d'eau bouillante qui consomme la chair si l'on s'y expose et qui est classée parmi les fontaines salutaires, au lieu d'être parmi les rivières et fontaines brûlantes. D'un autre côté, en parcourant les sections consacrées à l'eau, l'on se rend compte que ce liquide y est souvent confondu avec d'autres éléments comme, par exemple, des matières huileuses, la pierre, le verre ou le bois. Ce qui pourrait nous sembler une incohérence de la part du chevalier relève apparemment de la théorie scientifique de son temps. Boerhaave (1752 : 561-562) écrit dans ses *Éléments de Chimie* :

Parmi les différents Corps que nous voyons tous les jours, il n'y en a aucun qui soit plus commun que l'Eau [...]. Mais ceux qui l'ont examinée avec le plus de soin, n'ont presque rien trouvé dans toute les productions de la Nature, de plus difficile à connoître. La principale cause de cette difficulté, est que nous avons beaucoup de peine à séparer l'Eau des autres Corps, ou les autres Corps d'avec l'Eau.

Il démontre cela avec un exemple qui rappelle les surprenants amalgames rapportés par Mailly : « Les Pierres même & les Briques, réduites en poudre & exposées ensuite à l'action du Feu [...] donnent toujours quelque peu d'Eau ; & même elles doivent en partie leur origine à l'Eau, qui, comme de la colle, lie leurs parties les unes aux autres » (Boerhaave, 1752 : 562). D'où que, quand le chevalier nous parle d'eau, il est fort possible qu'il emploie ce terme-là comme synonyme de *liquide*. Bachelard (1991 : 127) observe que « la rêverie préscientifique suit la pente de la rêverie naturelle », selon laquelle « tous les liquides sont des eaux, tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide ». Il illustre ses propos avec l'exemple d'un chimiste du XVIII^e siècle, Malouin (1755 : 63), qui était persuadé que « l'eau est le liquide le plus parfait, [et que] c'est d'elle que les autres liqueurs tiennent leur fluidité ».

Cette eau omniprésente et polyvalente est l'un des principaux moteurs des activités humaines. Également polymorphe, elle participe de tous les aspects de leur quotidien. Employée, par exemple, comme système d'alerte, les habitants des bords de certains lacs sont avertis de catastrophes sur leur territoire ou, tout simplement, de l'imminence de phénomènes météorologiques adverses :

Dans la basse *Hesse* proche la ville de *Sontra*, il y a un Etang dont l'eau s'épaissit de tems en tems, & se change en une matière rouge comme du sang. Quand cela arrive, le Païs est menacé de quelque malheur. [...] En Portugal proche la

¹ Il s'agit soit de voyageurs, soit de voyageurs de cabinet. Savérien (1778 : 110) affirme nonobstant que « dans un livre intitulé : *Principales merveilles de la Nature*, imprimé en 1745, on lit des traits historiques dont la vérité est justement suspectée ».

ville de *Beyra*, on montre aux étrangers un Lac [...] ; ce lac a la propriété d'annoncer les orages, par un bruit si grand, qu'on l'entend à plus de mille pas (Mailly, 1745 : 205 et 210)².

Du point de vue de l'habitat, certaines eaux se changent en pierre et permettent de construire jusqu'à une ville entière :

En Arménie, proche d'un endroit appelé *Carabagler*, coule une rivière, qui à quelques lieues de-là se jette dans le Fleuve *Araxe*. L'eau de cette rivière se change en partie en petites pierres fort dures & propres à bâtir. [...] Au Royaume du Pérou, proche la ville de *Guanavilloa* où est la Mine de Vif-Argent, il y a une Source, dont l'eau en rejaillissant est chaude, mais s'épaissit incontinent & devient dure & en pierre ; l'on s'en sert en 1569 pour bâtir cette Ville. Cette pierre, quoique douce & tendre, résiste fort à l'injure du tems (Mailly, 1745 : 200-201 et 203-204).

Également, ce liquide contribue à la décoration des bâtiments dans l'ancienne Perse, du moment qu'il devient de la pierre transparente comme le verre que l'on couperait en carreaux. Ce matériau renferme parfois de petites bêtes, ce qui en augmenterait le prix (Mailly, 1745 : 201-202)³.

En ce qui concerne le domaine de l'artisanat et des arts, l'eau se mêle de donner de la couleur à diverses matières. C'est ce qui arrive dans un endroit de la Chine car : « le Lac *Loxvi*, proche de la ville de *Vuping*, [...] a [...] ses eaux vertes. Elles servent pour teindre les draps, le bois, & autres choses » (Mailly, 1745 : 225). Dans le Royaume de Perse, sous forme de source huileuse, elle contribue au développement de certains loisirs rattachés à des métiers artisans tels que la fabrication de feux d'artifice ou la peinture (Mailly, 1745 : 171-172)⁴.

D'une manière plus générale, l'on peut dire que l'eau encourage les échanges entre régions. À un niveau purement technique, elle procure aux hommes des substances huileuses qui garantissent l'entretien de divers moyens de locomotion, qu'ils soient terrestres –« [e]n Transilvanie, près de *Weissenbourg*, coule d'une Source vive une espèce de graisse, qui sert aux Païsans du païs à graisser leurs charettes [*sic*] & chariots »– ou maritimes –« [d]ans l'Isle de *Cuba*, il y a une Fontaine de laquelle coule en même temps de l'huile & de la poix en abondance ; on en porte quantité en Espagne ; l'on s'en sert à gaudronner [*sic*] les vaisseaux »– (Mailly, 1745 : 168 et 174).

Puis, quant au type de produits exportés, il y a, d'une part, des objets curieux ou décoratifs. Nous avons parlé, il y a un moment, des eaux de certaines fontaines de Perse qui se changent en une sorte de pierre transparente comme le verre. Mailly (1745 : 201) signale que ces pierres sont souvent « portées dans tous les païs éloignéz » à cause de leur valeur ornementale ; les étrangers apprécieraient spécialement leur exotisme. « Tavernier en porta jusqu'à dix quintaux en France ; il avoit offert mille écus pour une pièce dans laquelle étoit enfermé un Lézard d'un pié de long » (Mailly, 1745 : 201-202). D'autre part, les flux commerciaux visent également le marché alimentaire ; des produits comme du sucre et du sel, en l'occurrence :

Dans la Palestine [...] est le Lac *Asphaltite*, ou communément la Mer Morte [...]. Vers le Levant de cette mer il y a quelques eaux dormantes, où il croît des cannes très-belles de toute couleur, semblables aux cannes d'Espagne, qui sont transportées dans toute l'Europe ; cette mer est plus salée qu'aucune autre sous le Ciel, d'où vient qu'on en fait une quantité prodigieuse de beau sel, qui fournit toutes les Provinces d'alentour en abondance (Mailly, 1745 : 220 et 223-224).

² Un contemporain, Jacques Robbe (1695 : 457), donne les mêmes renseignements que Mailly concernant un lac portugais. Or, celui-ci est proche de Beja, qui est à environ 200 kilomètres de Beira !

³ Il se pourrait que cette pierre fût de l'ambre. Thomas de Bléville (1761 : 143) note que « [l]e commerce de la Ville de Tauris est en Soyees très-fines, Tapis, Chevaux, Cloux de Géroffle, Cannelle, Gingembre, Noix Muscades, Sucre, Etain, Bois de Sandal, Bois de Brésil, Porcelaines musc, Ambre, &c. ».

⁴ Ce liquide, qui est probablement du pétrole, évoque l'union d'eau et de feu que Bachelard (1991 : 130-137) cite parmi les eaux composées.

Ou, évidemment, du poisson :

Proche la fameuse ville d'*Antioche* en Syrie, il y a un assez grand lac, qui est entouré d'un mur de huit piez de haut. Ce lac produit une quantité prodigieuse d'anguilles, qui sont après transportées par mer dans des tonneaux ; un seul Pêcheur en peut fournir en trois jours de tems 40000. [...] Sur la Frontière de *Turquie* & de l'*Arménie*, est un grand Lac qui [...] est semblable à une petite mer ; son eau est salée ; [...] il s'y trouve une espèce de petits poissons, comme des Sardines, dont le goût est admirable ; la pêche s'en fait tous les ans au mois d'Avril en grande quantité, & est portée dans toute la Perse & dans l'Arménie (Mailly, 1745 : 220 et 227-228).

D'où que certaines sources d'eau contribuent à l'alimentation des populations. Il existerait, en Suède, « proche la ville de *Vessen*, [...] un Lac dont l'eau est froide dans sa superficie & chaude dans le fond, quand on y enfonce un pot avec de la chair, ou autre chose, dans un quart-d'heure on le retire cuit » (Mailly, 1745 : 219). De plus, lacs et rivières partout dans le monde accueillent divers types de poissons dont les riverains disposent pour se nourrir. Et non seulement, car ces étendues aquatiques attirent parfois aussi des mammifères qui viennent s'abreuver et finissent dans les assiettes. Mailly signale ainsi quelques-uns de ces lacs qui permettent à tout un chacun de manger à sa faim :

En Portugal proche la ville de *Beyra*, on montre aux étrangers un Lac dans lequel on prend quantité de truites toutes noires, d'un goût exquis. [...] En Irlande on montre un Lac, que les habitans appellent *Ernus* ; [...] ce lac est si abondant, que souvent quand les Pêcheurs y pêchent, leurs filets se déchirent par la quantité de poissons qu'ils prennent (Mailly, 1745 : 210 et 217-218).

Dans la Pologne, on voit le renommé Lac de *Cirnik* [...]. Ce lac est presque toute l'année, jusqu'au mois de Juin, plein d'eau ; à la fin de ce mois son eau se perd par sept ouvertures & conduits [...], ils rejettent en même-tems quantité de poissons, particulièrement des brochets d'une aulne de long. Au mois de Septembre tout le lac est rempli d'eau ; mais quand le fond de ce lac commence à sécher, il vient quantité de bêtes fauves de la Forêt prochaine sur cette Plaine du lac couverte d'herbes, que les habitants tuënt & se servent de la chair pour leur nourriture (Mailly, 1745 : 213-214).

Arrêtons-nous sur deux cas particuliers : deux lacs qui assurent la sustentation à condition que la pêche soit permise à tous, c'est-à-dire, tant qu'aucun homme ne prétende en exercer le monopole d'exploitation. « En Angleterre, il y a un Lac appelé *Guffer*, d'un naturel particulier. Tant que la pêche est permise à discrétion, le poisson y est en abondance ; mais si-tôt qu'on la défend, tout le poisson se perd, & ne revient point que la défense ne soit levée » (Mailly, 1745 : 216)⁵. L'exemple d'un lac au Proche Orient est davantage explicite :

Il est à remarquer que quand les Turcs se rendirent maîtres de la ville de *Vanne*, le Bacha qui y fut mis pour Gouverneur, défendit la pêche, & l'affirma à un riche Marchand Arménien pour une grosse somme d'argent ; lorsqu'il eut fait tous les préparatifs pour cette pêche ; au lieu de poisson, on ne pêcha que des couleuvres ; & tant que cette pêche fut défendue on n'y vit autre chose ; mais si-tôt que la pêche fut permise comme à l'ordinaire, le poisson revint en abondance (Mailly, 1745 : 227-228).

D'autre part, les sources ont l'apaisement de la soif comme l'utilité la plus logique. L'objectif du chevalier n'est pas celui de recenser les fontaines d'eau de bouche. Par contre, il nous fait remarquer qu'il en existe certaines qui sont potables, malgré les étranges propriétés de leurs eaux –« En Italie, [...] coule le *Teverone*, qui change le bois en pierre. Les habitants de *Livourne* boivent de son eau, sans qu'elle leur cause le moindre mal »– ou encore, malgré les difficultés qu'entraîne l'accès à de telles sources –« Dans une Province de la nouvelle Espagne, est un Lac d'une montagne, on compte cent cinquante toises⁶ jusqu'à la superficie de l'eau ; il y a un petit sentier par où les hommes & les bestiaux descendent [...] ; son eau est très-saine & bonne à boire » (Mailly, 1745 : 197 et 230).

⁵ Savérien (1778 : 117) signale que cela est pure invention : « on doit hardiment compter au nombre des fables ce qu'on rapporte du lac [...] appelé Guffer, qui est en Angleterre ».

⁶ Environ 300 mètres.

Notre auteur cite également de curieuses fontaines d'où couleraient naturellement divers types de liqueurs spiritueuses.

Proche *Literno* en Italie, dans la Province de Champagne [...], on trouve aussi des Sources Minérales, dont l'eau enivre, comme le vin le plus fumeux. [...] [D]ans la Trace, coule une rivière apellée *Lilesius*, son eau [...] enivre. [...] Dans l'Isle d'Islande, il y a aussi une Fontaine, dont l'eau enivre & a le goût de la bière. [...] Prés de *Clermont* en Auvergne, il y a une Source, dont l'eau a le goût d'un demi vin [...] (Mailly, 1745 : 175-177).

En Anatolie, dans la province de Paphlagonie, ainsi que dans l'île grecque de Maxos, il y aurait aussi des sources qui enivrent (Mailly, 1745 : 177). Parfois, leur eau doit être traitée ou consommée d'une manière concrète afin de pouvoir la déguster comme boisson alcoolisée. En Chine, l'on trouve un lac dont les eaux de couleur verte sont destinées au brassage de la bière (Mailly, 1745 : 225). Il y a aussi une source, en Allemagne, dont l'eau devient un substitut du vin quand on la boit chaude le matin (Mailly, 1745 : 175).

Dans ses *Principales Merveilles de la Nature*, le chevalier de Mailly (1745 : 167-168) rapporte un passage qui mène à s'interroger sur l'interaction des eaux et de la terre : « Proche & au dessous de la petite ville de *Bacharach*, au milieu du Rhin », il y a une source huileuse qui couvre les eaux de ce fleuve. Cette substance « fort odoriférente » émane du dessous de certaines montagnes de la région qui ont toutes en commun la production d'un excellent vin muscat, dont la renommée s'étend dans toute l'Allemagne. On trouve des sources semblables « proche le Bourg de *Hochheim* sur le Rhin [...] & à *Klingenberg* sur le Mein, où croît encor d'excellent vin ». L'excellente qualité de la production agricole se doit-elle donc aux vertus des eaux et du sol ? Ou, alors, c'est la culture qui transmet certaines caractéristiques aux eaux souterraines ? Il paraît plus logique de croire que les vignobles de cette région bénéficient de la richesse du sol et de l'eau qui les nourrissent.

À part les propriétés désaltérantes de l'eau, celle-ci a parfois une fonction immunisante : « Aux environs de *Lion* en France [...], il y a une Source apellée la Fontaine Forte ; on en boit l'eau au lieu du vin ; elle est si saine, que ceux qui s'en servent ordinairement sont rarement malades » ; cela arrive aussi dans des fontaines « en Espagne, proche les villes de *Bessa* & de *Valentiola* » et « [d]ans la *Trace*, [où] coule une rivière apellée *Lilesius*, [dont l']eau a la même propriété » (Mailly, 1745 : 176).

Nous venons de voir que certaines eaux immunisent ou assainissent les corps par leur consommation régulière. Or, il est également possible de guérir d'une maladie ou d'une incommodité ponctuelle grâce à l'emploi de liquides présents dans la nature. Malouin (1755 : 56) affirme que « [l']eau est le plus utile, le moins désagréable, le plus commun, & le plus facile de tous les remèdes : il n'est point de remède universel, sans cela l'eau en seroit un ». Mailly (1745 : 174) parle d'une source huileuse dont le produit est mêlé à d'autres ingrédients pour fabriquer des reconstituants : « dans l'Isle de *Cubagua* [aux Caraïbes], sur le bord de la mer, & à plus de vingt pas dans la mer on sent cette huile ; elle sert aussi beaucoup pour les médicaments ».

Ce rétablissement de la santé peut s'opérer par ingestion :

Dans le Roïaume de Perse, proche de la ville de *Laar*, se voit une montagne d'où sort goutte à goutte d'un rocher un excellent Baûme [...] ; c'est le plus souverain antidote contre le poison, tel qu'il puisse être (Mailly, 1745 : 170-171).

A *Abano* à une lieuë de *Padouë*, sortent de dessous un grand rocher deux Sources inégales [...] [celle] dont l'eau est beaucoup plus legère, conserve une legère cendre dans son fond, & est bonne à boire, & sert pour plusieurs maladies (Mailly, 1745 : 197-198).

La guérison peut aussi se produire par l'usage externe de certaines eaux qui, étant de nature huileuse la plupart du temps, sont appliquées sur la peau comme des onguents pour les plaies, les hémorroïdes ou d'autres incommodités (Mailly, 1745 : 168-173).

D'autre part, les bains dans certaines sources permettent de recouvrer la santé. Les principaux bénéfiques de ces eaux résident parfois dans l'alternance de chaleur et froid, ce qui fait penser au *caldarium*, *tepidarium* et *frigidarium* des anciens

thermes romains. Les contrastes thermiques dans des bassins naturels ou créés à cet effet, que ce fut en submergeant une partie du corps ou celui-ci tout entier, étaient aussi appréciés à l'époque du chevalier. Entre Clermont et Chamalières, en Auvergne, « se voient deux Sources, assez proches l'une de l'autre, pour pouvoir y plonger les deux bras en même tems. L'une est cependant très-chaude, & l'autre très-froide » (Mailly, 1745 : 177)⁷.

Il peut aussi arriver que les eaux salutaires se trouvent dans une sorte de courant de différente température : « Dans la Province de *Nuevo Reyno*, proche la ville de *Lorayma*, entre deux rivières d'eau froide, s'ouvrent quelques Sources chaudes qui guérissent plusieurs maladies » (Mailly, 1745 : 187). Un autre cas observé serait celui où la source bénéfique nécessiterait du mélange avec des eaux plus froides pour en modérer la température excessive : « Dans la Haute-Hongrie, proche le Château de *Golgats* [...], sont plusieurs Fontaines d'eau chaude très-salutaires pour les bains ; mais il les faut tempérer avec de l'eau froide » (Mailly, 1745 : 181).

Notre auteur recueille également un passage concernant une source salubre aux caractéristiques pour le moins surprenantes. Tel un oracle, les malades qui s'y baignent se voient annoncer la fin de leurs maux ou le contraire :

Dans le Roïaume de Perse [...], on montre aux Etrangers [...] plusieurs Fontaines froides & chaudes, & trois sources peu éloignées les unes des autres d'eau toute bouillante ; les Persans les appellent *Meul* [,] *Daudau* & *Randau* ; celle-ci a la propriété de soulager extrêmement les malades de leurs incommoditez, en se baignant dans son eau. Quelquefois elle retient sa vertu en soi, si bien que le malade ne trouve aucun soulagement ; mais quand il y a une heureuse cure à espérer, on y voit de grosses couleuvres qui ont sur la tête de petites couleuvres blanches, tortillées en forme d'un cercle ; au défaut de ces animaux, il n'y a point de guérison à espérer (Mailly, 1745 : 184-185).

Néanmoins, l'eau rend parfois la vie des hommes plus difficile. Il arrive que l'ingestion de l'eau de certaines sources nuise à la santé, probablement de par la présence de quelque substance toxique non identifiée. Mailly (1745 : 170) rapporte que « [d]ans la *Georgie*, on voit une Source d'huile [...] [qui] peut servir à bien des choses, excepté au manger ». Puis, il semblerait qu'« [à] *Abano* à une lieuë de *Padouë*, sortent de dessous un grand rocher deux Sources inégales ; l'une couvre tout ce qu'elle mouille d'une écorce de pierre, & son eau ne se boit point » (Mailly, 1745 : 197-198). Ce danger pour la santé humaine peut s'étendre à celle de la flore : « En Arménie, proche d'un endroit appelé *Carabagler*, coule une rivière [...]. L'eau de cette rivière se change en partie en petites pierres [...] ; l'autre partie reste en eau, qui n'est bonne ni à boire ni à arroser le Jardinage » (Mailly, 1745 : 200-201). Plus particulièrement, le chevalier recueille deux exemples de sources qui sont censées être dangereuses car empoisonnées : « Dans la Haute-Hongrie, [...] au Comté de *Zépuse*, il y a deux pareilles Fontaines pleines de poison ; c'est pourquoi elles sont toujours fermées, afin qu'il n'arrive point d'accident » et « [d]ans le Roïaume de la *Chine* ; rejaillit une pareille Fontaine proche de la Forteresse de *Chelo*, [...] qui porte aussi un poison violent » (Mailly, 1745 : 178 et 180).

Le plus souvent, comme nous venons de le voir, les voyageurs ne rapportent que le conseil d'éviter de boire l'eau de certaines sources. Or, d'autres fois, ils précisent avec minutie les conséquences de la consommation d'un tel liquide, qui peuvent aller de l'aliénation – « Dans l'Isle de *Chio* [dans la mer Égée], se trouve une semblable Fontaine, appelée *Nao*. Quand quelqu'un boit de ses eaux, il perd l'esprit » (Mailly, 1745 : 179) – à une mort imminente. C'est le cas « [e]n *Islande* [où] coule une Fontaine, qui étrangle les hommes & les bêtes, quand ils boivent de son eau » et au « Pérou [...], il y a une Source, dont l'eau en rejaillissant est chaude, mais s'épaissit incontinent & devient dure & en pierre [...] ; les hommes & les animaux qui boivent de cette eau meurent bien-tôt, car elle devient pierre dans leur corps » (Mailly, 1745 : 178 et 203-204).

Si les situations d'empoisonnement par ingestion sont les plus habituelles, elles ne sont pas les seules ; il existe des eaux dont la simple senteur cause la mort. Non loin de l'île de *Chio*, dans la mer Égée, il y a « deux autres Fontaines [...] près l'une de l'autre ; l'une a un poison si violent, que si quelqu'un sent seulement son eau, il meurt sur le champ en riant ; l'autre Fontaine est aussi dangereuse, mais seulement à ceux qui se baignent dans son eau » (Mailly, 1745 : 179). Effectivement, le péril de certaines eaux réside dans le fait d'y plonger une partie du corps ou de s'y baigner tout à fait. Le plus fréquent c'est de trouver des sources trop chaudes : « Dans le Nord de l'Isle d'Islande au pié du *Mont-Helca*, on

⁷ Ici encore, nous sommes surpris car cet extrait est classé parmi les fontaines qui enivrent.

voit un petit Lac, dont l'eau est si chaude, que personne ne la peut toucher sans se brûler » (Mailly, 1745 : 183). La température de ces eaux peut être extrêmement élevée ; c'est le cas « [e]n Italie dans la Province de Champagne, [où] on voit une Fontaine d'eau [...] si chaude, que si on tient seulement un peu de tems le pié d'une bête dedans, il est bien-tôt consommé » (Mailly, 1745 : 182). Dans ce sens, on trouve un pareil exemple au Japon : « aux environs d'*Arima*, il y a un endroit appellé *Lingok*, ou rejailit de dessous un grand rocher une Source [...] si bouillante, que dans un moment elle consomme la peau & la chair jusqu'aux os » (Mailly, 1745 : 185)⁸. L'eau de certains lacs peut aussi se révéler mortelle car elle engloutit quiconque ose s'y enfoncer⁹ ou, simplement, celui qui en trouble le calme :

Dans le Roïaume de Suède, [...] se trouve un Lac d'environ mille pas de large, plein de limon, d'herbes & de ronces, au travers duquel passent quelques petits ruisseaux. Les hommes & les bestiaux qui y entrent y sont submergez. [...] Dans l'Isle S. Dominique, est une Caverne dans laquelle il y a un petit Lac d'une profondeur excessive ; si quelqu'un entre dans la caverne [...] & qu'il touche l'eau de ce lac, dans le moment son eau se tourmente avec grand bruit, attire la personne ou l'animal qui l'a touché, dans un tourbillon, & l'engloutit (Mailly, 1745 : 218-219 et 231).

En conclusion, nous pouvons dire que les *Principales Merveilles de la Nature* est un ouvrage ambitieux de par son effort de catalogage. Mailly se fixe l'objectif de conformer un recueil comprenant les aspects les plus surprenants de la Nature dans son seul ouvrage appartenant au domaine des sciences. Pour cela, il collecte et rapporte une multitude d'extraits tirés de journaux de voyage ou de traités de bon nombre d'écrivains –contemporains la plupart du temps. Cette rigueur semble néanmoins suspecte : bien que l'ouvrage se veuille scientifique, la superstition et les croyances populaires ont une place importante ; l'on repère la présence de motifs classiques et médiévaux.

Plus particulièrement, notre auteur classe les passages concernant sources, lacs, rivières et mers dans différents chapitres selon les qualités qui les définissent. Nous avons, à notre tour, essayé de réorganiser ces exemples, dans le but d'illustrer l'étroite symbiose entre l'eau et l'Homme. Ce liquide s'avère nécessaire à la vie humaine dans des domaines très variés : de l'alimentation à l'alerte météorologique, en passant par la construction, l'artisanat ou le commerce. Son utilité dans le champ de la médecine est remarquable, puisque les caractéristiques minéralogiques de certaines eaux permettent de les transformer en bains curatifs ou de fabriquer des médicaments et des pommades à partir de celles-ci. Nonobstant, les extraits analysés démontrent aussi que quelques sources se révèlent nuisibles, voire mortelles, pour les personnes. Du texte du chevalier de Mailly se dégage l'idée que la Nature, certes, met à disposition de l'Homme un grand nombre de ressources qui améliorent ses conditions de vie, mais sans s'asservir nullement à lui, demeurant une force en quelque sorte démiurgique.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1991). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BLEVILLE, Thomas de (1761). *Le Banquier et Négociant Universel*. Tome II. Paris : Prault, Hochereau et Duchesne.
- BOERHAAVE, Herman (1752). *Éléments de Chymie*. Traduits du Latin par J. N. S. Allamand, Membre de la Société Royale de Londres. Tome Second. Amsterdam et Leipzig, Arkstée & Merkus.
- MAILLY, Louis (chevalier de) (1745). *Principales merveilles de la Nature, où l'on traite de la substance de la Terre, de la Mer, des Fleuves, Lacs, Rivières, Montagnes, Rochers, &c.* Amsterdam : aux dépens de la Compagnie.
- MALOUIN, Paul-Jacques (1755). *Chimie médicinale, contenant la Manière de préparer les Remedes les plus usités, et la Méthode de les employer pour la Guérison des Maladies*. Tome premier. Paris : D'Houry.
- ROBBE, Jacques (1695). *Méthode pour apprendre facilement la géographie*. Paris : Dezallier.

⁸ Dans le volet concernant les eaux dangereuses pour l'homme, nous n'avons mentionné que des sources qui pouvaient coûter la vie à celui qui, par mégarde, s'y désaltérait ou s'y baignait. Or, les hommes ont parfois profité des fontaines périlleuses que la Nature a créées pour faire du mal à leurs propres congénères. Mailly (1745 : 185) transcrit une précision historique concernant cette source japonaise : en 1626, les Chrétiens du Japon furent soumis à la torture, « menez à cette Source infernale, où on leur degoutoit de cette eau bouillante goutte à goutte sur le corps tout nud », pour les obliger à abjurer de leur foi.

⁹ Les bords de certaines étendues d'eau peuvent également résulter dangereux. C'est le cas de la Mer Morte, où il y aurait une zone qui fait penser à des sables mouvants, d'après ce que rapporte Mailly (1745 : 222-223) : « Vers le Septentrion de cette mer, elle a un rivage d'un sable blanc, sous lequel, environ d'une aulne de profondeur, on trouve une poix noire, gluante & puante ; c'est pourquoi il est dangereux d'y passer sans guide ».

Eaux protéiformes dans les Principales Merveilles de la Nature du chevalier de Mailly

SAVERIEN, Alexandre (1778). *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences et dans les arts qui en dépendent*. Paris : Humblot.

Entre Eros et Thanatos : l'imaginaire de l'eau dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte

Pich-Ponce, Eva

Universidad de Sevilla, epich@us.es

Resumen

Élise Turcotte es una escritora quebequense contemporánea que ha recibido numerosos premios literarios. En su novela *L'île de la merci* (1997), Turcotte describe la vida de una familia marcada por la falta de comunicación y por la muerte de uno de sus miembros. Este estudio se propone presentar la importancia que adquiere el agua en esta novela. Observaremos cómo, a través de las imágenes del agua, la narración pone de relieve la evolución de la identidad de la protagonista y las tensiones entre los diferentes personajes. Analizaremos particularmente el simbolismo de la isla y la relación entre el imaginario del agua, la sexualidad y la muerte.

Palabras clave : literatura quebequense ; identidad ; sexualidad ; muerte ; relaciones familiares.

Résumé

Élise Turcotte est une écrivaine québécoise contemporaine qui a reçu de nombreux prix littéraires. Dans le roman *L'île de la merci* (1997), Turcotte décrit la vie d'une famille marquée par le manque de communication et par la mort d'un de ses membres. Cette étude vise à présenter l'importance qu'acquiert l'eau dans ce roman. Nous observerons comment, à travers les images de l'eau, la narration met en relief l'évolution identitaire de la protagoniste et les tensions entre les différents personnages. Nous analyserons particulièrement le symbolisme de l'île et la relation entre l'imaginaire de l'eau, la sexualité et la mort.

Mots-clés : littérature québécoise ; identité ; sexualité ; mort ; relations familiales.

Abstract

Élise Turcotte is a contemporary Quebec writer who has obtained many literary awards. In the novel *L'île de la merci* (1997), Turcotte describes the life of a family characterized by a lack of communication and by the death of one of its members. This study aims to highlight the importance of water in this novel. It will show how water images are used in the narrative to emphasise the evolution of the protagonist and the tensions among the characters. We will particularly analyse the symbolism of the island and the relationship between the images of water, sexuality and death.

Keywords : Quebec literature ; identity ; sexuality ; death ; family.

Introduction

Élise Turcotte est une poète, romancière et nouvelliste québécoise, qui vit à Montréal. Elle a publié de nombreux recueils de poésie, des nouvelles et des romans. Elle s'est d'abord fait connaître comme poète en remportant à deux reprises le Prix Émile-Nelligan décerné à un poète de moins de trente-cinq ans, avec *La voix de Carla* (1987) et *La terre est ici* (1989). La deuxième étape littéraire de cette écrivaine commence en 1991, lorsqu'elle publie son premier roman : *Le bruit des choses vivantes*, qui a reçu le Prix Louis-Hémon et qui l'a imposée comme une romancière de premier plan. Pendant les années 90, Turcotte a écrit principalement des œuvres romanesques, comme *L'île de la Merci* ou *La maison étrangère*, qui lui a valu le Prix du Gouverneur général en 2003. Après cette deuxième étape dédiée surtout au roman, Turcotte est revenue à la poésie, sans toutefois laisser de côté la forme romanesque. Elle a aussi essayé d'expérimenter, de mélanger les genres : dans *Autobiographie de l'esprit* (2013) on trouve des narrations, de la poésie, des autoportraits, et des morceaux de journal intime inventé, des fragments de mémoire et des réflexions sur son processus de création.

Comme elle l'indique dans cette dernière œuvre, l'écriture serait pour elle une manière « de transformer des paysages en portraits, et des portraits en paysages » (Turcotte, 2013 : 14). Elle essaye de « rendre l'habituel inhabituel, créer des espaces où les choses même les plus simples redeviennent étrangères » (Turcotte, 2013 : 19). « Ce n'est qu'ainsi que je parviens à comprendre le monde dans lequel je vis », signale-t-elle (2013 : 19). Dans ses œuvres, elle cherche à « capture[r] des morceaux de réalité » (Turcotte, 2003 : 15), une réalité qui dans ses romans accorde une place très importante aux relations familiales, à l'intime, à la communication ou au manque de communication entre les personnages, et à la mort.

Dans cette étude nous allons nous centrer sur le roman *L'île de la Merci*, que Turcotte a publié en 1997. Nous analyserons la relation qui s'établit dans cette œuvre entre la thématique de la mort et l'espace, et plus particulièrement entre la mort et l'imaginaire de l'eau. Cela nous permettra d'observer comment les images spatiales mettent en relief le développement identitaire de la protagoniste.

1. La maison et les tensions familiales

Dans *L'île de la Merci*, Élise Turcotte présente la vie d'une famille composée par le père (Robert), la mère (Viviane), deux filles adolescentes (Hélène et Lisa) et un fils qui est encore un petit enfant. L'action, racontée principalement du point de vue d'Hélène, la fille aînée, se déroule pendant les vacances scolaires d'été. Les vacances obligent la famille à passer plus de temps ensemble à la maison, ce qui accroît la tension entre les personnages. Hélène doit s'occuper de ses frères, car ses parents se montrent complètement indifférents face à leurs enfants : ils sont fatigués de ces membres de leur famille qui ne font que du bruit. Les parents s'évitent aussi entre eux. En les observant, Hélène n'arrive pas à comprendre qu'un jour ils se soient mariés. Robert et Viviane « ne se touchent jamais » (Turcotte, 2001 : 23¹). Ils ne parlent pratiquement pas entre eux, et ne prennent jamais leurs vacances ensemble. Ils supportent difficilement la présence de leur conjoint à la maison. Ce couple décourage aussi les conversations avec sa descendance : « Un peu de silence », demandent-ils à leurs enfants (*IM* 21). Ainsi, cette famille est surtout marquée par le manque de communication, par un « vide », « un tourbillon de silence » (*IM* 25).

Ce silence traduit pour Hélène une menace qui reste latente. La narration montre la tension des moments où toute la famille se voit rassemblée pour manger et des tentatives de conversation commencent puis échouent. Le malaise que l'on sent dans cette maison est « si flou qu'on ne peut rien en dire, un malaise souterrain et apeurant comme le grondement du tonnerre ou, pire encore, le débordement imminent de la rivière » (*IM* 29). En effet, à côté de la maison se trouve la rivière, qui est évoquée dès la première page du roman.

L'imaginaire de l'eau renforce dans cette œuvre ce « malaise souterrain » qui caractérise les personnages. Ils pensent à une eau violente qui gronde et rugit, qui menace d'avalier, d'engloutir la maison et ses habitants. Tout peut disparaître, se transformer, en un instant. Seul le silence de la famille contient le déluge qu'un seul mot sincère pourrait provoquer. En effet, les parents cachent leurs sentiments, le manque d'amour entre eux, l'indifférence voire la fatigue qu'ils ressentent en pensant à leurs enfants. Mais un seul mot sincère pourrait transformer toute cette situation et détruire complètement la

¹ Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront à travers les sigles *IM* suivis du numéro de page entre parenthèses.

structure familiale. Les personnages se limitent à jouer « une très savante comédie qui vise « à détourner le courant. [...] [à arrêter] la montée de vagues impétueuses » (IM 54).

Ne pouvant supporter l'ambiance qui règne à la maison, Hélène décide de travailler dans une station d'essence pendant les vacances d'été, dans « Un endroit où les phrases ne rebondissent pas sur les murs » (IM 36). Or, l'espace extérieur à l'univers familial est aussi menaçant. En effet, des menaces semblent exister partout et se concrétisent dans le cadavre d'une jeune fille qui a été violée puis assassinée et que l'on trouve dans une île près de la maison de la protagoniste. Hélène essaye de comprendre et d'assimiler cet événement tragique en se rendant là où a été trouvé le cadavre. Elle essaye de revenir sur les pas de la morte, de vivre ce que celle-ci a vécu pendant ses dernières heures. La protagoniste doit ainsi construire son identité en faisant face à l'hostilité familiale et aux dangers extérieurs, à la noirceur du monde.

2. La découverte de la sexualité

La construction identitaire d'Hélène passe aussi par la découverte de la sexualité, qu'elle refuse en un premier moment. Hélène ne veut pas qu'on l'embrasse, car elle ne veut pas « laisser la langue, la salive, les microbes d'un autre entrer dans son corps » (IM 70). Comme l'explique Nicole Côté, la protagoniste « entretient le fantasme d'un corps parfaitement scellé, où aucun des liquides corporels ne pourrait être échangé lors de rencontres » (2006 : 50). Cette protection qu'elle cherche face à autrui s'oppose toutefois à son désir croissant d'être comme les autres adolescentes de son âge. Elle songe au premier baiser de ses parents, qui a eu lieu dans l'île qui est près de la maison familiale. Hélène imagine que « la langue de son père était [...] entrée justement de façon tout à fait liquide dans la bouche de sa mère » (IM 68).

Dans son développement identitaire, Hélène va devoir assumer l'abjection. Comme le souligne Kristeva, « la saleté n'est pas une qualité en soi, mais ne s'applique qu'à ce qui se rapporte à une *limite* et représente, plus particulièrement, l'objet chu de cette limite, son autre côté, une marge » (IM 84). Ce qui est abject est condamné, repoussé comme une altérité qui menace mon identité. Or, afin de devenir adulte, Hélène va devoir non seulement accepter l'échange des liquides corporels mais elle va aussi devoir faire face à l'horreur, à la violence.

Selon Nicole Côté, l'île symbolise dans ce roman « l'ambivalente association des plaisirs et dangers de l'union hétérosexuelle » (2006 : 50). En effet, les habitants surnomment l'île de la Merci « l'île aux Fesses » car il s'agit d'un espace caractérisé par les rencontres amoureuses. L'île est divisée en une partie plus aménagée, « celle des pique-niques de l'enfance d'Hélène » (IM 157), qui renvoie au monde de l'innocence, de l'enfance, et une partie beaucoup plus sauvage où ont lieu les amours clandestins et où l'on trouve le cadavre de Marie-Pierre Sauvé. Ces deux parties de l'île symbolisent aussi le développement de la protagoniste, qui se situe entre l'enfance et l'âge adulte.

La victime du meurtre, Marie-Pierre Sauvé, avait été violée, ce qui accroît la méfiance avec laquelle Hélène peut percevoir la sexualité. Selon Bachelard, « la fonction sexuelle de la rivière [...] est d'évoquer la nudité féminine [...] L'eau évoque d'ailleurs la nudité *naturelle*, la nudité qui peut garder une innocence » (1942 : 45). Or, dans ce roman l'eau de la rivière n'est pas claire et limpide, mais polluée. Comme l'a bien signalé Côté, la question qui se pose dans cette œuvre est celle de « Comment accepter de franchir les frontières de l'autre, qu'il franchisse les siennes sans peur de contamination ou de violence ? » (2006 : 56).

La narration montre comment pendant cet été Hélène évolue et s'approche de l'autre sexe, malgré les viols et les meurtres qui ont été commis. Elle s'approche d'abord de Martin, un boxeur de son quartier, puis de Thomas, un garçon dont la maison est plus éloignée. Alors que la brève relation avec le garçon du quartier, de l'espace connu, est un échec, Hélène accepte d'avoir ses premières relations sexuelles avec Thomas. L'espace reflète à nouveau du point de vue symbolique l'éloignement croissant de la protagoniste face au monde de l'enfance.

Son premier contact avec Thomas est évoqué à travers des images liquides et spatiales. Lorsque Thomas pose sa main sur les cheveux d'Hélène, celle-ci « prend une grande gorgée de bière pour calmer les eaux fortes de la rivière qui s'agite à l'intérieur de son corps » (IM 130). Lorsqu'il l'embrasse elle a la sensation que les murs de la chambre se resserrent sur elle et elle décide de partir avant que Thomas n'aille plus loin. Hélène veut perdre la virginité au sein de l'île, car elle veut se rapprocher de l'expérience de Marie-Pierre Sauvé afin de comprendre la tragédie qui a eu lieu, mais cet événement se produit dans une chambre, la chambre de Thomas. Elle essaye toutefois de « percevoir l'île, le vent, le feuillage des arbres » (IM 163). Cette vision s'efface vite car la douleur physique qu'elle ressent lui donne plutôt la sensation d'être

« sous les roues d'un camion » (IM 163). Ce n'est qu'en prenant une douche qu'elle se sentira soulagée, purifiée : « La douleur [...] s'enfuit avec l'eau du robinet » (IM 164). Contrairement à l'eau polluée de la rivière, l'eau de la douche est purificatrice. Selon Bachelard, « Un des caractères qu'il nous faut rapprocher du rêve de purification que suggère l'eau limpide, c'est le rêve de rénovation [...] On plonge dans l'eau pour renaître rénové » (1942 : 166). En effet, cette rencontre sexuelle « sans grandes émotions et surtout sans grandes joies [...] [n'est pour Hélène qu'un] Rite de passage obligé pour se sentir comme les autres » (Benoît Doyon-Gosselin, 2007 : 118). Après cela, son intérêt envers Thomas disparaîtra.

3. La violence et la mémoire de l'horreur

Hélène s'identifie avec la jeune fille assassinée, consciente que la victime aurait pu être elle-même. Ironiquement, le nom de famille de la jeune fille décédée est « Sauvé », ce qui suggère qu'il n'y a aucune sécurité ou protection possible face au mal. Le meurtrier continue en liberté, « Hélène l'imagine prenant son café instantané le matin » (IM 93). La violence fait partie du quotidien, l'assassin apparaît comme un homme banal.

Pendant toute sa vie, Viviane, la mère, insiste sur les dangers qui menacent ses filles à l'extérieur de la maison. Ce danger se fait plus réel lorsque Marie-Pierre Sauvé est violée puis étranglée. C'est dans l'île où l'on trouve le cadavre, « dans la partie la moins visitée de l'île, sous un arbre tout au bord de la rivière, dans la boue du début de l'été, elle n'a été que cachée, ou plutôt déposée » (IM 69). La boue, mélange d'eau et de terre, représente la saleté, une saleté de laquelle Hélène cherche à se protéger dès le début du roman en nettoyant la poussière de sa chambre avec un linge humide. Or, le long de l'œuvre elle va devoir faire face à l'abjection. Comme le signale Kristeva, le cadavre est l'incarnation par excellence de l'abject :

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant (1980 : 11).

Selon Kristeva, l'abject « sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire » (1980 : 9). La fascination et l'horreur traversent d'ailleurs tour à tour l'esprit d'Hélène. Pour les habitants du quartier, la présence du cadavre dans l'île a transformé leur perception de cet espace : « personne n'a envie d'aller s'y promener » (IM 67). L'île est devenue « un théâtre ouvert aux rêves et à la cruauté » (IM 69). Elle hante les pensées des personnages.

L'eau est fréquemment associée dans le roman à la destruction, à la mort. Comme le souligne Bachelard, l'eau « est un élément matériel qui reçoit la mort dans son intimité, comme une essence, comme une vie étouffée » (1942 : 59). Le cadavre a en effet été placé « tout au bord de l'eau » (IM 74). Thomas, imagine « le visage [de Marie-Pierre Sauvé] dans la boue, une partie de la chevelure trempant dans cette eau sale » (IM 157). La chevelure a souvent été un symbole du corps féminin et rappelle le caractère sexuel de ce meurtre. Or, selon Bachelard, la pollution est « sacrilège. C'est un outrage à la nature-mère » (1942 : 157), « L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal » (Bachelard, 1942 : 160). Dans ce roman, l'eau intensifie le caractère atroce du crime qui a été commis. L'île devient un cimetière symbolique, où des fleurs déposées en honneur à la jeune fille assassinée rappellent encore le drame qui a eu lieu : « Toutes ces fleurs font d'ailleurs plutôt penser à une cérémonie de mariage. Une histoire qui aurait pu bien commencer mais qui aurait mal fini » (IM 156). Ces images associent les événements sociaux à la situation personnelle et familiale d'Hélène : ses parents se sont aimés dans cette île mais leur amour a disparu. « Cela revient au même dans un sens : quelque chose a mal fini, le sol a glissé sous les pieds », pense la protagoniste (IM 157).

Selon Ricœur, les espaces parcourus servent de « *reminders* aux épisodes qui s'y sont déroulés », ils « demeurent comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents » (2000: 49). Hélène se promène dans la partie de l'île où a été trouvé le cadavre, afin d'y trouver des traces, afin de comprendre le crime qui a été commis. Elle visite aussi l'école de la victime, où des obsèques sont célébrées. Non seulement elle s'informe sur le crime, mais elle découpe des

articles de journaux et elle les colle sur un cahier, à la suite des nouvelles qu'elle avait conservées de six autres meurtres. Ce cahier devient un monument funéraire qui rend visible le passé, l'authentifie.

Peu à peu, les journaux parlent moins du crime. Hélène pense qu'elle pourrait « commencer à oublier » cet événement et elle songe à jeter son cahier « très loin dans la rivière » (IM 185). Toutefois, l'oubli est impossible. La narration prévient le lecteur : « les choses reviennent. Les noyés surgissent de l'autre côté de la rive » (IM 185).

Le fond de la rivière apparaît comme un espace mémoriel, presque spectral, qui cache la mémoire que la population s'efforce d'effacer. L'eau de la rivière est, pour reprendre l'expression de Bachelard, « l'élément qui se souvient des morts » (1942 : 69), la « tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous » (1942 : 68). Le passé devient « une âme inquiète dans l'eau de la rivière » (IM 71).

D'ailleurs, l'eau condense les larmes coulées depuis longtemps. Hélène pense que pleurer ne sert à rien car « Ses larmes entreraient dans la terre et, au fil des jours, rejoindraient la rivière » (IM 74). L'eau absorbe donc la souffrance, condense « la peine universelle, la teinture des larmes » (Bachelard, 1942 : 78). Hélène et Lisa songent même aux rivières qui dans d'autres pays sont « pleines de sang » (IM 183), et qui reflètent toute la violence humaine. Or, dans ce roman, le personnel, le familial et l'international se confondent : dans d'autres pays les rivières sont « pleines de sang », tout comme ici on a trouvé un cadavre et tout comme dans la maison d'Hélène la mort frappera la famille.

4. Le suicide ou la survie

Le roman présente une atmosphère angoissante. La maison est située non seulement à proximité de l'île et de la rivière, mais aussi d'une prison et d'un hôpital, cette « autre prison d'où l'on ne sort jamais » (IM 124). La maison natale, celle qui devrait offrir un certain bien-être aux personnages se révèle au contraire oppressante, une prison de plus qui contraint les figures romanesques à côtoyer les membres de leur famille. D'ailleurs, la maison est située dans un cul-de-sac.

La mère, Viviane, essaye de transformer sa déception en faisant des réformes. Elle veut faire construire un grenier, avec « des murs de bois peints blancs pour sa pièce, comme dans une maison au bord de la mer » (IM 191). Toutefois, sa maison n'est pas au bord d'une mer paradisiaque, mais au bord d'une rivière polluée et c'est en vain qu'elle cherche, à travers cette nouvelle pièce, à « oublier la rivière, les enfants, son mari » (IM 191). Comme le souligne Côté, « Viviane, plutôt que de constater la ruine de son propre mariage et ses conséquences désastreuses sur ses enfants, déplace le malaise de la maisonnée sur l'édifice de la maison elle-même » (2006 : 52).

Si Viviane essaye de construire des nouvelles pièces dans la maison, les autres personnages ont tous un désir de fuir : Hélène trouve un emploi dans la station d'essence ; Samuel après une visite à la prison « dessine des murs [...] des sous-terrains ramifiés. Il prépare sa propre évasion » (IM 125). La maison devient une prison, un enfer symbolique.

À la fin du roman, Hélène essaye d'assumer les événements vécus pendant l'été. Elle commence à penser que l'île est « magnifique » (IM 196) et que la « vie n'est sûrement pas plus noire que le fond de la rivière, qui est noir, bien sûr, mais qui ne contient rien d'autre que de la vase, de la boue, de la boue bien vivante comme dans n'importe quelle autre rivière » (IM 196-197). Comme le signale Ricœur, le passé adhère au présent jusqu'au moment où celui-ci est reconnu dans sa « passéité révolue » (2000 : 30). Hélène n'est plus possédée par le crime de Marie-Pierre Sauvée : elle commence à être en possession d'elle-même. Toutefois, elle reste méfiante car on « ne sait jamais quand la noirceur de la rivière remontera » (IM 205).

Si à la fin du roman Hélène est « bien décidée cette fois à tout effacer », sa sœur Lisa « observe la rivière par la fenêtre » (IM 203). La référence à la rivière annonce, de manière symbolique, le destin tragique de ce personnage. En effet, alors qu'Hélène semble avoir réussi à assumer la relation complexe de ses parents et la mort de Marie-Pierre Sauvée, Lisa dont on connaît peu les pensées, finit par se suicider. Elle meurt pendue à la poutre du grenier que fait construire sa mère.

Pour Viviane, le grenier était « le sens figuré de sa liberté » (IM 180). À un moment donné, Lisa affirme : « J'essaie de monter au ciel, moi aussi » (IM 181). Rosemary Chapman a bien remarqué que la caractérisation de l'espace dans la littérature québécoise est souvent marquée par l'oppression et le désir de mobilité (2000 : 271-272). Si Hélène a pu travailler à l'extérieur de la maison pendant l'été, Lisa a dû rester dans la demeure familiale pour s'occuper de Samuel. Il se peut que l'enfermement de Lisa pendant l'été ait poussé celle-ci au suicide.

Avant-même d'apprendre la nouvelle, lorsque Samuel arrive vers elle en pleurant, Hélène « a l'impression de tomber dans un puits sans fond. La rivière où quelqu'un est en train de se noyer » (IM 206). Les différentes images verticales opposent le destin des deux sœurs : alors qu'Hélène a la sensation de tomber dans un puits, Lisa s'est pendu dans le grenier, l'endroit le plus haut de la maison, l'espace qui aurait pu symboliser la liberté. D'ailleurs, « Lisa song[eait] à une grande rafale qui soudain s'élèverait au-dessus de la rivière, passerait à travers les arbres et l'emporterait elle » (IM 119).

Paradoxalement, Lisa n'est pas morte à cause des dangers extérieurs, mais bien à cause des tensions intérieures à la famille. Comme l'explique Doyon-Gosselin :

[...] l'obsession qui pousse l'adolescente à comprendre Marie-Pierre Sauvé l'éloigne du véritable drame qui bouleverse sa famille. Hélène espère trouver des indices sur l'île, elle scrute le visage des hommes au garage pour essayer de démasquer le meurtrier. Elle ne se rend pas compte que la prochaine victime sera sa propre sœur » (Doyon-Gosselin, 2007 : 116).

Selon Irène Oore et Benoit Doyon-Gosselin, le suicide de Lisa aurait permis la rédemption de la famille (Oore, 2003 : 54 ; Doyon-Gosselin, 2007 : 120). Il a brisé le silence qui caractérisait la maison. Celui-ci a été remplacé par les cris de Viviane et de Robert.

Comme les camarades de Marie-Pierre Sauvé, qui avaient apporté des fleurs là où le cadavre avait été trouvé, Hélène « arrange des fleurs dans un vase » et les porte au grenier. Elle cherche, dans la chambre de sa sœur des traces qui expliqueraient le suicide, mais elle n'en trouve pas. Toutefois, les événements vécus pendant l'été ont appris à Hélène à faire face à la mort. Son développement identitaire se perçoit clairement à la fin du roman : elle « cesse de pleurer », consciente toutefois de « la monstruosité humaine, mais son tiroir à clé reste vide. Plus de cahier » (IM 211). En acceptant de survivre, elle assume le passé et l'horreur, afin de « rest[er] dans le monde. Vivante » (IM 212).

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.
- CHAPMAN, Rosemary (2000). *Siting the Quebec Novel: the Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*. Bern : Peter Lang.
- COTE, Nicole (2006). « *L'île de la Merci*, ou comment éviter le désastre », dans *Voix et Images*, 31 n° 3, p. 47-58.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2007). « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », dans *Voix et Images*, 32, n° 3, p. 107-123.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Editions du Seuil.
- OORE, Irène (2003). « Être ou ne pas être. Le suicide dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte », dans *Dalhousie French Studies*, n° 64, p. 47-57.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- TURCOTTE, Élise (2001). *L'île de la Merci*. Montréal : Bibliothèque Québécoise.
- TURCOTTE, Élise (2013). *Autobiographie de l'esprit*. Montréal : La Mèche.

L'Amour à deux visages: el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso

Rodríguez-Navarro, María Victoria

Universidad de Salamanca, mavirn@usal.es

Resumen

Sumergirse en el agua, reflejo simbólico de virtudes, es volver a las fuentes de la vida para regenerarse, para saciar esa sed de conocimiento y también para recibir los rayos del sol que en ella se reflejan. Éste es el caso de la lionesa Pernette du Guillet quien, a diferencia de Louise Labé, ha persistido en la memoria de los hombres no sólo por su talento natural sino gracias a la irradiación espiritual de la que la inundó Maurice Scève, «son Jour», jefe incuestionable del Círculo de Lyon, en el que las mujeres poetas del Renacimiento tuvieron un papel de primer orden. La mayoría de sus Rymes responden a una especie de diálogo amoroso entre ambos en el que el elemento líquido tiene un papel primordial. Pernette se presenta tan límpida como «l'eau de la claire fontaine», mientras que en el fondo anima a su poeta a todo lo contrario, produciéndose a veces un auténtico diálogo de sordos: ambos se aman con un amor sincero y mutuo pero no de la misma manera. Analizaremos estos aspectos confrontando los versos de Maurice Scève y los de Pernette du Guillet, en especial su Elegía II, para confirmar la oposición formal entre las ensoñaciones masculinas y femeninas.

Palabras clave: agua; amor; diálogo; conocimiento; purificación.

Résumé

Se plonger dans l'eau, reflet symbolique de vertus, c'est revenir aux sources de la vie pour se régénérer, pour éteindre une certaine soif de connaissance et pour recevoir encore les rayons du soleil qui se reflètent sur elle, comme c'est le cas de la lyonnaise Pernette du Guillet qui, à différence de Louise Labé, a persisté dans la mémoire des hommes non seulement à cause de son talent naturel, mais surtout au rayonnement spirituel dont Maurice Scève, son Jour, maître incontestable du Cercle de Lyon où les femmes poètes de la Renaissance ont eu un rôle primordial, l'a inondée. La presque totalité de ses «Rymes», répondent à une espèce de dialogue amoureux entre les deux où l'élément liquide joue un rôle déterminant. Pernette se présente aussi limpide que «l'eau de la claire fontaine», tandis qu'au fond encourage son poète à tout le contraire, se produisant de la sorte un authentique dialogue de sourds : les deux amis s'aiment d'un amour sincère et mutuel mais non de la même manière. Nous allons analyser ces aspects mettant en parallèle les vers de Maurice Scève et ceux de Pernette du Guillet, notamment l'Élégie II, pour confirmer l'opposition formelle entre les rêveries masculines et féminines.

Mots-clés: eau; amour; dialogue; connaissance; purification.

Abstract

Sinking in water, symbolic reflection of virtues, is like returning to the nurturing fountains of life to quench a thirst for knowledge and also to receive the sun rays reflected on it. This is the case of the attractive lady Pernette du Guillet who, unlike Louise Labé, has remained in men's memory not only for her natural talent, but thanks to the spiritual permeation given to her by Maurice Scève, «son Jour», unquestionable chief of the Lyon Circle. Here, poetesses of the Renaissance had a major role. Most of her Rymes are a kind of love dialogue between them, where the liquid element plays an essential part. Pernette presents herself as crystalline as «l'eau de la claire fontaine», but deep inside her, she leads her poet to the opposite, thus creating a real dialogue between deaf people: each one of them loves the other with a deep and sincere love, but not in the same way. I will analyze these aspects contrasting the poem by Maurie Scève and that by Pernette du Guillet, especially his Elegy II, with the aim of proving the formal opposition between male

and female daydreaming.

Keywords: *water, love, dialogue, knowledge, purification.*

Fuente, pozo, arroyo, río, lago, estanque, mar, océano, hielo, lluvia o niebla e incluso lágrimas. Desde los tiempos más antiguos el elemento líquido ha fascinado a los escritores y el simbolismo del agua aparece en infinidad de obras literarias sea cual sea la forma en la que se presente. Como dice Mathieu Castellani:

La mer offre le spectacle et l'aimable démesure. Stagnantes dans les marais, les eaux, image de la mort, exercent une autre séduction, non moins puissante. La douceur dormante des eaux tristes recèle les images de l'ennui. Par contraste les eaux claires, les eaux courantes, sont recherchées pour la rupture qu'elles instaurent au sein du précaire équilibre intérieur (Mathieu, 1975: 384).

El agua es pues polimórfica y ambivalente y por este motivo las referencias acuáticas pueden ser positivas y negativas según la función que se les quiera dar. Siempre en movimiento, cambiante, aparece como imagen del tiempo, como algo imposible de aprehender en su totalidad, y se escapa de manera irregular como la vida. Las aguas claras y transparentes aportan a la expresión del amor una tonalidad bien diferente, son, en palabras de Mathieu-Castellani «*rêve de fraîcheur*» ya que, cerca de ellas, «*l'amant poursuit harmonieusement une rêverie apaisée, songe d'amour pur, comme l'onde transparent*» (Mathieu, 1975: 392).

Su poder onírico, como señalaron Bachelard y Durand, hace que escribir sobre el agua, sobre cómo los poetas, novelistas o dramaturgos se han expresado apoyándose en ella, sea una especie de alquimia, resultado de mezclar el agua con la tinta según la bella expresión de Danièle Chauvin que recoge Cathérine Humières (Humières, 2007).

Si hay una mujer poeta cuya obra se pueda circunscribir al imaginario del agua ésa es Pernette du Guillet, quien, junto a Louise Labé, cierra el círculo de los poetas lioneses del Renacimiento. Mientras que Louise es fuego y pura pasión, Pernette es agua, ya sea cascada pura y cristalina, ya un tranquilo lago que refleja perfectamente la luz que irradia su gran maestro, Maurice Scève, su eterno enamorado, de cuya fuente de sabiduría bebió la joven poeta.

Aunque, según Schmidt su obra constituye uno de los hallazgos más preciosos de las letras femeninas (Schmidt, 1953: 227), Pernette no fue poeta por vocación sino que la poesía surgió en ella por la admiración que profesaba a Scève. Cuando se conocieron, él se encontraba en la cima de su gloria y la joven de 16 años se quedó impresionada: este momento le cambió la vida. Para el poeta fue un flechazo fulminante como escribió en el segundo *dizain* de su *Délie*: «*Au premier oeil, mon Ame l'adora*».

Pernette fue su gran amor de madurez, amor probablemente no consumado, siendo él para ella su «*divin poète*». En sus encuentros, mientras cantaba y tocaba el laúd, Scève le leía versos «*lui dévoilant les secrets de son art*». Amistad pura en la dama que se transformó en él en un ardiente deseo; ella, como afirma Philippe Ford, la *bien-aimée admirative* (Ford, 2008:165), se dejaba querer, conduciendo un cierto sentimiento de exaltación amorosa a través del arte. En sus paseos campestres, sobre todo, asistimos a un diálogo amoroso en el que el agua va tener un papel primordial, pues, como en la vida misma, en palabras de Paul Ardouin, «*tout ruisseau prend sa source en un point déterminé du globe, s'épanouit ensuite sous la forme d'une rivière, puis d'un fleuve qui se jette dans la mer. Il en est de même pour l'amour*» (Ardouin, 1991: 14).

Lo que es realmente interesante es que sus conversaciones se pueden seguir a través de los *dizains* de Scève y de las respuestas de Pernette en sus *Rymes* como una correspondencia histórica. «*À l'orage de ces disputes succèda le calme limpide des promenades champêtres*» (Ardouin, 1991: 18). Salen, se pasean por las orillas de Ródano en las afueras de Lyon. De vez en cuando, el poeta reclama la «*mercy*» de la dama, que se enfada, pero al mismo tiempo se siente celosa y le reprocha que tenga otros amores. Como dice Ardouin «*ainsi se poursuivent d'une manière oscillante et sinieuse, le dialogue d'amour des deux poètes*» (Ardouin, 1991:18).

Le «*divin poète*» acompaña a su *Délie*, su gran amor, a quien adoraba por ser «*de corps très belle et d'âme bellissime*», como confiesa en su *dizain* 424. Su compenetración intelectual era tal que es bastante corriente encontrar el mismo tema

en diferentes poemas creados por ambos. A modo de ejemplo, comparemos este poema de Pernette en el que ofrece una visión de la felicidad completa, una especie de sublimación del amor en una unión total de los amantes, rechazando todo lo que suena a gozo físico considerado como vulgar:

L'heur de mon mal, enflammant le désir,
Fit distiller deux cœurs en un devoir :
Dont l'un est vif pour le doux déplaisir,
Qui fait que Mort tient l'autre en son pouvoir.

Dieu aveuglé, tu nous a fait avoir
Du bien le mal en effet honorable :
Fais donc aussi que nous puissions avoir
En nos esprits contentement durable ! (Pernette: Ep XIII)¹

con la décima de Scève donde recoge y transforma los términos empleados por su alumna. *Le mal* es denominado *l'heur* reafirmando en su creencia de un bien deseable:

L'heur de nostre heur enflambant le desir
Unit double ame en un mesme pover :
L'une mourant vit du doux desplaisir,
Qui l'autre vive à fait mort recevoir.
Dieu aveuglé tu nous as fait avoir
Sans aultrement ensemble consentir,
Et posséder, sans nous en repentir,
Le bien du mal en effect désirable :
Fais que puissions aussi long temps sentir
Si doux mourir en vie respirable. (Scève: 133)²

Para W. J. A. Bots, el huitain 8 de Pernette y el dizain 133 de Maurice Scève se apoyan fuertemente en estas combinaciones de palabras, y su comparación detallada se revela doblemente reveladora y que un texto literario es a menudo la expresión de una experiencia vivida y de un partido tomado por el escritor» y añade que «Pernette y Scève se han ingeniado para deslizarse en sus versos hacia un mensaje personal, concreto, haciendo conocer su actitud ante el sentimiento natural, pero apropiando lo que es el amor ilícito» (Bots, 2005: 80).³ La admiración intelectual es mutua y ella se preocupa de dejárselo claro sobre todo al principio, cuando confiesa una atracción por su talento, *sa vertu, sa grâce et sa faconde*, más que por su belleza, lo que no le impedía su gran éxito entre las mujeres, por eso no le duelen prendas al reconocer que se siente muy halagada:

Je suis tant bien que je ne le puis dire,
Ayant sondé son amitié profonde
Par sa vertu, qui à l'aimer m'attire
Plus que beauté : car sa grâce et faconde
Me font croire la première du monde. (Pernette.XVII)

¹ Pernette du Guillet: *Rymes*.

² Maurice Scève: *Délie*

³ Propone dos interpretaciones sobre el tema basadas en los dos poemas:

Pernette: Comme mon amour non-physique (mon contentement spirituel) excite le désir, il oblige deux cœurs à le ressentir différemment, l'un vit pour (par) ce doux amour spirituel, l'autre (Scève) en est mort (n'en peut plus). Dieu cruel de l'amour, tu nous as fait goûter l'amour physique, en effet honorable ; fais donc aussi que nous en ayons un contentement spirituel durable.

Scève: Notre amour merveilleux excitant le désir, nous sommes en mesure de réunir nos âmes en un même acte d'amour : l'une languit par son doux amour insatisfait, ce qui fait que l'autre, plein d'ardeur, a possédé une morte. Dieu cruel de l'amour, tu nous as fait avoir, sans nous permettre de vivre ensemble, et posséder, sans que nous nous en repenions, le bien du mal (l'union des corps), en effet désirable; fais que nous puissions goûter encore longtemps ce doux mourir d'aimer en une vie supportable (respirable).

Ve su intelecto recibiendo de manera privilegiada los rayos de la luz del autor de la *Délie*, al que llama *Son Jour* y reclama para ella el apelativo de la *Journée*, como si de este modo, cual superficie de agua transparente y cristalina, recibiera del sol la luz y el brillo de su maestro. Lo deja claro en la conocida *Chanson IX*. En realidad lo que Pernette hace aquí es una especie de paráfrasis del primer verso del *dizain* 376 de Scève: « u es le Corps, Dame, et je suis ton ombre ».

Je suis la Journée,
Vous, Amy, le jour,
Qui m'a détournée
Du fâcheux séjour.
D'aimer la Nuit certes je ne veux point,
Pource qu'à vice elle vient toute à point :
Mais à vous toute être
Certes je veux bien,
Pource qu'en votre être
Ne gît que tout bien.
[...]
Ainsi éclairée
De si heureux jour,
Serai assurée
De plaisant séjour. (Pernette. IX)

Y en la misma línea:

La nuit était pour moi si très-obscur
Que Terre et Ciel elle m'obscurcissait,
Tant qu'à Midi de discerner figure
N'avais pouvoir - qui fort me marrissait :

Mais quand je vis que l'aube apparaissait
En couleurs mille et diverse, et sereine
Je me trouvai de liesse si pleine -
Voyant déjà la clarté à la ronde -
Que commençai louer à voix hautaine
Celui qui fit pour moi ce Jour au Monde. (Pernette. II)

[...]
Prête-moi donc ton éloquent savoir
Pour te louer ainsi que tu me loues ! (Pernette. VI)

De este modo, en su epigrama IV lo compara a Apolo, «Esprit celeste et des Dieux transformé en corps mortel», con quien dice compartir «La vertu dont tu es la source et l'onde» sabiendo manejar como nadie «la plume fluante». Aquí vemos aparecer por primera vez el simbolismo del agua, como fuente de vida y de luz.

Esta especie de admiración casi mística explica lo esencial de su amor y de su obra. Leal consigo misma y con su situación, está más enamorada de su maître-poète, comparado unas veces con Júpiter, otras Apolo, que del hombre, quien le abre los ojos y le ilumina el intelecto y con quien puede establecer un diálogo de amor sublimado, como señala Bots «s'efforçant ainsi de lui faire partager, mais avec retenue, les joies corporelles et spirituelles que son pudique amour n'a pas manqué d'éveiller en elle» (Bots, 2005: 80). Así lo dice en sus famosos versos escritos en el epigrama XVI:

L'âme et l'esprit sont pour le corps orner,
Quand le vouloir de l'Eternel nous donne
Sens et savoir pour pouvoir discerner
Le bien du bien que la raison ordonne.

Par quoi si Dieu de tels biens te guerdonne,
Il m'a donné raison qui a pouvoir
De bien juger ton heur et ton savoir.

Ne trouve donc chose si admirable,
Si à bon droit te désirent de voir
Le Corps, l'Esprit et l'Ame raisonnable. (Pernette, XVI)

Esta seducción intelectual no era suficiente para Scève, hombre acostumbrado a acumular conquistas femeninas, por más que ella le repitiera constantemente, con esa « parole chétive», término acuñado por Mathieu-Castellani (Mathieu, 1989), lo afortunada que se sentía por gozar de su amistad y todo lo que aprendía de su sabiduría y conocimiento:

Sais-tu pourquoi de te voir j'eus envie ?
C'est pour aider à l'ouvrier, qui cessa,
Lors qu'assembla en me donnant la vie,
Les différents, où après me laissa.

Car m'ébauchant Nature s'efforça
D'entendre et voir pour nouvelle ordonnance
Ton haut savoir, qui m'accroît l'espérance
Des Cieux promise, ainsi que je me fonde,
Que me feras avoir la connaissance
De ton esprit, qui ébahit le Monde. (Pernette, XX)

Cuando él se queja de la situación reclamando un mayor acercamiento, la «mercy» tan deseada por su parte, se expresa en los términos siguientes, como se puede leer en esta décima:

A quoy pretendre yssir librement hors
D'une si douce, & plaisant servitude?
Veu que Nature & en l'Ame, & au Corps
En à jà fait, voire telle habitude,
Que plus tost veult toute sollicitude,
Que liberté, loisir, & leurs complisses.
Car en quictant Amour, & ses delices,
Par Mort serois en ma joye surpris.
Parquoy enclos en si douteuses lisses,
Captif je reste, & sortant je suis pris. (Scève, 304)

Pernette intenta retenerlo de manera muy sutil prometiéndole más de lo que estaba dispuesta a darle, pero, con una pirueta de estilo, se excusa de no haber acudido a la cita y transforma su rechazo en otra nueva promesa en la que le asegura que está deseando ser suya, no un único día, sino para toda la vida:

Je te promis au soir que, pour ce jour,
Je m'en irais à ton instance grande
Faire chez toi quelque peu de séjour :

Mais je ne puis... parquoi me recomande,
Te promettant m'acquitter pour l'amende,
Non d'un seul jour, mais de toute ma vie,
Ayant toujours de te complaire envie.
Donc te supplie accepter le vouloir
De qui tu as la pensée ravie
Par tes vertus, ta grâce, et ton savoir. (Pernette, XIX)

Este poema, que para Ardouin es un modelo de diplomacia amorosa (Ardouin, 1991: 39), ofrece el retrato de una mujer coqueta que, en cierto modo juega con los sentimientos del poeta, porque no le importa repetir de nuevo:

Prenez le cas que, comme je suis vôtre -
Et être veux- vous soyez tout à moi :
Certainement par ce commun bien nôtre
Vous me devriez tel droit que je vous dois.

Et si Amour voulait rompre sa Loi,
Il ne pourrait l'un de nous dispenser,
S'il ne voulait contrevenir à soi,
Et vous, et moi, et les Dieux offenser. (Pernette, XXVI)

El momento en el que los dos puntos de vista están mejor confrontados se encuentra en el diálogo que llevan a cabo tras una cita en la que intercambiaron algunos de sus versos. En sus encuentros amistosos e intelectuales Scève no dejaba de implorar los favores a su dama, instalada en una especie de vaivén emocional como si fuera la superficie del agua pura y cristalina. En la décima 235 de Scève y en la famosa segunda elegía de Pernette es muy evidente que los dos poetas hacen referencia a la misma fuente que sería no sólo el escenario de un *locus amenus* sino la confidente de sus complicidades. El elemento líquido aparece aquí además como una ofrenda hídrica con una evidente función purificadora, capaz de apagar el deseo carnal del poeta para transformarlo y renovarlo.

Veamos y comparemos ambos. Para él, el agua es el receptáculo de la belleza del cuerpo de su amada, pudiendo purificar con su solo contacto cualquier tipo de líquido. Su rostro, sus ojos, sus labios son una ofrenda a la divinidad que el agua puede conservar en su interior para poder ser adorada como sagrada a partir de ese momento, como «un saint miroir»:

Aumoins toy, clere et heureuse fontaine,
Et Vous, ô eaux fraîches et argentines,
Quand celle en vous (de tout vice loingtaine)
Se vient laver ses deux mains yvoirines,
Ses deux Soleils, ses levres corallines,
De Dieu creéz pour ce monde honorer,
Debvriez garder pour plus vous decorer
L'image d'elle en vos liqueurs profondes.
Car plus souvent je viendrois adorer
Le saint miroir de voz sacrées undes. (Scève, 235)

Como bien señala Bachelard, una sola gota de agua sirve para purificar todo un océano, como si de un bautismo se tratara. Estamos pues ante un agua viva, pura, transparente y tranquila, de tal modo que así se pueden entender esos ritos en los que se sumerge en el río a jóvenes vírgenes como un ejercicio para limpiar las aguas. Nuestra dama entra en el agua desnuda, con una desnudez que simboliza la pureza y ella y el líquido se purifican mutuamente; sin embargo, este momento virginal es frágil y a menudo está amenazado por una mirada insolente como aparece en la elegía de Pernette en la que presenta el momento *sous le couvert* de un sueño, alejando así por pudor cualquier intención personal al referirlo

en primera persona. La dama vive esta ensoñación del otro lado del espejo y si hace el regalo de su desnudez es porque se siente protegida por la presencia imaginaria de sus hermanas las ninfas. Aquí ya no se habla sólo de agua purificadora sino de «eau amoureuse»:

Combien de fois ay-je en moi souhaité
 Me rencontrer sur la chaleur d'esté
 Tout au plus pres de la clere fontaine,
 Où mon desir avec cil se pourmaine
 Qui exercite en sa philosophie
 Son gent esprit, duquel tant je me fie
 Que ne craindrois, sans aucune maïgnie,
 De me trouver seule en sa compaignie :
 Que dy-je : seule ? ains bien accompagnée
 D'honesteté, que Vertu a gagnée
 A Apollo, Muses, et Nymphes maintes,
 Ne s'adonnantz qu'à toutes œuvres saintes.

La elegía, muy rica en alusiones mitológicas, comienza con el motivo central de la *femme au bain - la claire fontaine, la femme nue au bain-* y se enriquece con la presencia de Apolo, Scève sin duda, y las musas y ninfas que la acompañan, para remitirnos enseguida al episodio del baño de Diana, interrumpido por Actéon. Los paralelismos entre la diosa y Pernette son más que evidentes. Comparten el rigor extremo de su virtud y ambas se presentan como la virgen insumisa, indomable como el agua, insensible, cruel e incluso violenta. Pernette no se somete físicamente a los deseos del hombre y sin embargo parece insensible al sufrimiento de su poeta. Triunfa sobre el amor carnal para entregarse exclusivamente al amor intelectual. Sin embargo es obvio que su extrema coquetería le lleva a la provocación, dejándole acercarse con atrevimiento para enseguida alejarlo lanzándole a los ojos agua que limpie una mirada más o menos sucia:

L'a quand j'aurois bien au long veu son cours,
 Je le lairrais faire appart ses discours :
 Puis peu à peu de luy m'escarterois,
 Et toute nue en l'eau me gecterois :
 Mais je voudrois lors quant, et quant avoir
 Mon petit Luth accordé au debvoir,
 Duquel ayant congneu, et pris le son,
 J'entonnerois sur luy une chanson
 Pour un peu veoir quelz gestes il tiendroit :
 Mais si vers moy il s' venoit tout droict,
 Je le lairrais hardyment approcher :
 Et s'il vouloit, tant soit peu, me toucher,
 Lui gecterois (pour le moins) ma main pleine
 De la pure eau de la clere fontaine,
 Lui gectant droict aux yeulx, ou à la face.

Canta para él con su laúd para atraerlo y después castigarlo⁴ pero no pretende ahogar a Scève en el agua sino en la pasión y en la desesperación, en una actitud mucho peor intencionada que la de las ninfas, testigos mudos en esta escena. Hay una diferencia entre la diosa de la caza y ella: Diana es sorprendida en el baño y Pernette provoca esta situación deliberadamente pues como afirma Ford, «elle sait à l'avance les effets que ces actions exerceront sur l'amant» (Ford: 172) pretendiendo sin embargo recrear en este momento el episodio de Actéon y sentirse una diosa.

⁴ En la décima 345 de la *Délie*, Scève recrea este momento del laúd cuando compara el abrazo al instrumento musical con el que desearía a su persona: Entre ses bras, ó heureux, près du coeur / Elle te serre en grand'delicatesse.

O qu'alors eust l'onde telle efficace
De le pouvoir en Acteon muer,
Non toutefois pour le faire tuer,
Et devorer à ses chiens, comme Cerf :
Mais que de moy se sensist estre serf,
Et serviteur transformé tellement
Qu'ainsi cuydast en son entendement,
Tant que Dyane en eust sur moy envie,
De luy avoir sa puissance ravie.
Combien heureuse, et grande me dirois !
Certes Deesse estre me cuyderois.

En el mito, Acteón se metamorfosea en ciervo y es devorado por sus propios perros. Es bien sabido que en el siglo XVI el perro estaba considerado como un animal brutal. Aparece allí donde se quiere hablar de desmesura, especialmente en lo referente al deseo sexual. Simboliza pues el castigo ejemplar: los perros vengan la pureza de la imagen desnuda. Acteón sufre el suplicio que quiere hacer sufrir a Diana. Sin embargo, en el poema, la acción del agua ayuda a enmendar el pecado por esa función purificadora antes mencionada y no sólo limpia su mirada sucia sino que esta agua fresca tiene el poder de renovación y resurrección del poeta: Pernette quiere transformar a su muy humano enamorado en un ser sometido a ella, que pase de «cerf» a «serf». Ya sea en el mito o en el poema, el hombre es siempre la víctima.

Sin embargo, al final parece recapacitar y creyéndose más inteligente que Diana, le salva la vida para, de este modo, tenerlo para siempre como esclavo. Se cuida mucho de disgustar a los dioses y a las musas, privándoles de un poeta tan brillante como Scève, tan cerca de la divinidad en el neoplatonismo. Y en un ejercicio, otra pirueta más, de estilo, lo ensalza exageradamente menospreciándose ella misma.

Mais, pour me veoir contente à mon desir,
Vouldrois je bien faire un tel deplaisir
A Apollp, et aussi à ses Muses,
De les laisser rivées, et confuses
D'un, qui les peult toutes servie à gré,
Et faire honneur à leur hault chœur sacré ?
Ostez, ostez, mes souhaitz, si hault poinct
D'avecques vous : il ne m'appartient point.
Laissez le aller les neuf Muses servir,
Sans me vouloir dessoubz moy asservir,
Soubz moy, qui sius sans grace, et sans merite.
Laissez le aller, qu'Appolo je ne irrite,
Le remplissant de deité profonde,
Pour contre moy susciter tout le Monde,
Lequel un jour par ses escriptz s'attend
D'estre avec moy et heureux, et content. (Pernette, II)

A través de este espejismo o ensoñación comprobamos perfectamente cómo Pernette aspiraba por encima de todo a la unión de las almas, lo que era el caso de Scève pero pretendiendo éste algo más. La diferencia entre ambos poemas es más que evidente, como lo es entre sus dos maneras de mostrar el amor. En sus *Rymes*, ella, aunque alaba constantemente el talento y la «vertu» de su amante, se queja de la persistencia de sus apetencias sensuales, mientras que el autor de la *Délie*, a pesar de que loa la divina pureza de la dama, la acusa de no hacer caso a sus deseos. Se trata de un diálogo de sordos, pues se aman sinceramente pero de diferente manera. Para Tristan Vigliano, esta relación, opinión que comparto, se puede resumir en «un désir réciproque, librement partagé, et qui place les deux amants dans un rapport d'égalité : la poétesse, pour avoir désiré le savoir de son aimé, finit par se l'approprier et entend ainsi faire, à son tour, l'objet du même

désir qu'elle a la première éprouvé» (Vigliano, 2007). Y ambos poemas reflejan el contraste entre las ensoñaciones masculinas y femeninas en el cuadro emblemático de « l'eau amoureuse».

Pernette busca en el conocimiento no sólo la ciencia sino también una fuente de luz y por consiguiente un elemento de purificación. Como afirma Ardouin, «les révélations de la science sont comparables au scintillement lumineux de l'eau caressée par les rayons de soleil» para continuar diciendo que para Pernette, su estado de ánimo es comparable a la « fluidité de l'eau qui coule, mais c'est Maurice Scève qui est chargé d'opérer la purification» (Ardouin, 1991: 29). Toda su obra responde a las características y a los valores del agua dulce, la de los ríos, los lagos y las fuentes. E incluso, podría vislumbrarse otro símbolo del agua, el agua inmóvil como espejo inalterable de la poeta, ya que a veces su amor parece intemporal, como si se tratara de un presente eterno y permanente; así podría interpretarse en uno de sus versos, concretamente el epigrama XVI, cuando afirma respecto a la muerte, en una idea totalmente neoplatónica, que « ce mourir engendre une autre vie».

Si, parafraseando a Jean-Pierre Richard, amar a alguien es adivinar en esa persona la frescura que le queda de su infancia y buscar en él el agua de la vida, habría que concluir señalando que el agua cumple un papel primordial en el amor, ya que el hombre busca en el agua el elemento más femenino y más uniforme de la naturaleza. Como a Pernette, el agua nos hace soñar, ya sea agua del mar, del río, de un pozo, de la misma lluvia; nos purifica, nos renueva y nos aporta la salvación y la vida. Y nunca está en contradicción con la pasión amorosa, más bien es una asociación paradójica, pues según Mathieu- Castellani, «l'eau ne tue pas la flamme amoureuse, elle est liée à l'amour heureux. Sa pureté et transparence font que l'amant se plaît auprès d'elles» (Mathieu, 1975: 395).

Referencias bibliográficas

- ARDOUIN, Paul (1991). *Pernette du Guillet : l'heureuse Renaissance, miracle de l'amour, de la lumière et de la poésie*. Paris : Nizet.
- ARDOUIN, Paul (1981). MAURICE Scève, *Pernette du Guillet, Louise Labé : l'amour à Lyon au temps de la Renaissance*. Paris : Nizet
- BOTS, Wim J. A. (2005). *Pernette du Guillet (1520-1545), Amour humaniste ? Amour humain ?* en *Bulletin de l'Académie du Var*, pp. 77- 84. ISSN: 1148-7852. <<http://wja-bots.actoranalysis.com/direct.php?ART=Pernette2005>> [consulta: 13 de marzo de 2016].
- DU GUILLET, Pernette (1981). *Rymes*, édition de Victor Graham. Genève Droz.
- FORD, Philippe (2008). «À propos de quelques élégies de Pernette du Guillet» en *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*. Publications de l'université de Saint-Etienne. *Nouvelles recherches* n°3. pp. 165-76.
- HUMIERES, Catherine (2007). «Écrire sur l'eau», en *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007, <<http://www.fabula.org/acta/document3370.php>> [consulta: 20 de marzo de 2016].
- MATHIEU-CASTELLANI, Giselle.(1989). «La parole chétive: les Rymes de Pernette du Guillet» en *Littérature*, n°73 «Mutations d'images ». pp. 47-60. DOI: 10.3406/litt.1989.1474 <http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1474> [consulta: 5 de abril de 2016].
- MATHIEU-CASTELLANI, Giselle. (1975). *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris: Klincksieck.
- SCEVE, MAURICE (1985). *Délie, objet de plus haute vertu*, édition de Françoise Charpentier. Paris: Gallimard.
- SCHMIDT, Albert-Marie (1953). *Poètes du XVI siècle*. Bibl. De la Pléiade (notice pp. 227-228).
- SCHMIDT, Albert-Marie (1967). *Études sur le XVI siècle*. Paris: Albin Michel.
- VIGLIANO, Tristan (200). «Pernette en ses rymes» en *Acta fabula*, vol. 8, n° 1, Janvier-février 2007, <<http://www.fabula.org/revue/document2086.php>> [consulta: 3 de abril de 2016].

1940 - 1944 : « On meurt de soif » mais les eaux sont mortes. La portée symbolique de l'eau chez les écrivains français sous l'Occupation

Saiz-Cerreda, María Pilar

Universidad de Navarra, mpsaiz@unav.es

Resumen

Cuando en 1940 Francia se convierte en territorio ocupado, las condiciones de vida son tan penosas que los franceses tienen grandes dificultades para sobrevivir. Sin embargo, por muy espantosas que sean las condiciones materiales, nada se puede comparar a la degradación de la vida del Espíritu, a la ausencia de lo espiritual. Los franceses pasan hambre, frío, pero peor aún, su espíritu muere. Los franceses van perdiendo su identidad. « El alma está tan yerma hoy. Morimos de sed », exclamaba Antoine de Saint-Exupéry en una carta a su madre en 1940 (1994 : 83)¹. Y sin embargo no podemos calmar nuestra sed porque solo existe « esta ciénaga » (Saint-Exupéry, 1994 : 310)² El dolor es demasiado fuerte porque es el patrimonio espiritual francés el que está en peligro y numerosos escritores son conscientes de ello. La esencia de la vida, el agua clara, límpida, el agua que da la vida, se ha transformado en agua de muerte, « un agua que debe ensombrecerse, un agua que va a absorber el oscuro sufrimiento. Toda agua viva es un agua destinada a volverse lenta, pesada. Toda agua viva es un agua a punto de morir » (Bachelard, 1942 : 65-66). La vida queda ahogada como explica Bachelard (1942 : 65) y solo existen aguas estancadas, « aguas muertas » (1942 : 63)³. En esta comunicación quiero mostrar cómo sienten y manifiestan los escritores esta crisis, esta pérdida de identidad, esta muerte ; y cómo proponen la escritura como remedio, como vía de salvación, gracias en especial a la acción autobiográfica. La escritura se convertirá en el único lugar en que poder calmar la sed.

Palabras clave : agua estancada ; muerte ; identidad ; escritura autobiográfica ; diarios

Résumé

Quand en 1940 la France devient territoire occupé, les conditions de vie se dégradent à tel point que les Français vivent en grande difficulté. Pourtant, aussi épouvantables que les conditions matérielles de vie soient-elles, rien n'est comparable à la dégradation de la vie de l'Esprit, au manque du spirituel. Les Français sont affamés, les Français ont froid, mais pire encore, les Français meurent dans l'esprit. Les Français perdent peu à peu leur identité. « C'est l'âme aujourd'hui qui est tellement déserte. On meurt de soif » (1994 : 83), s'exclamait Antoine de Saint-Exupéry dans une lettre à sa mère en 1940. Et pourtant on ne peut pas s'abreuver parce qu'il n'existe que « ce marécage » (Saint-Exupéry, 1994 : 310). La douleur est trop forte parce que c'est le patrimoine spirituel français qui est en péril et de nombreux écrivains en sont très conscients. L'essence de la vie, l'eau claire, l'eau limpide, l'eau qui donne la vie, s'est transformée en eau de mort, « une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire souffrance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir » (Bachelard, 1942 : 65-66). La vie est étouffée comme explique Bachelard (1942 : 65) et il n'y a que des eaux stagnantes, des « eaux mortes » (1942 : 63). Dans cette communication je voudrais montrer comment les écrivains ressentent et manifestent cette crise, cette perte d'identité, cette mort ; et comment l'écriture est proposée comme remède, comme voie de salut grâce à la démarche autobiographique d'une manière spéciale. L'écriture deviendra le seul endroit où aller pour s'abreuver.

¹ Traduit par l'auteur de l'article.

² Traduit par l'auteur de l'article.

³ Traduit par l'auteur de l'article.

Mots-clés : eaux stagnantes ; mort ; identité ; écriture autobiographique ; journaux

Abstract

In 1940 occupied France, living conditions are so bad that the French find it difficult to survive. Nevertheless, however dreadful their material conditions, nothing can compare with the degradation of the soul's life, the absence of the spiritual. The French suffer from hunger and cold, but, worse still, their soul dies. They lose their identity little by little. « The soul is today so void. We die of thirst », exclaimed Antoine de Saint-Exupéry in a letter to his mother dated 1940 (1994 : 83). Nevertheless, we cannot quench our thirst because there is only « this cesspool » (Saint-Exupéry, 1994 : 310). The pain is unbearable since it is the French spiritual patrimony that is at stake, a situation noted by numerous writers. The essence of life, the clear, clean water that grants life, turns into water of death, « a water that needs to go somber, a water that will absorb the dark suffering. All running water is destined to become slow, heavy. All running water is water about to die » (Bachelard, 1942 : 65-66). Life is choked, as explains Bachelard (1942 : 65), and there are only stagnant waters, « dead waters » (1942 : 63). In this paper I aim to show how writers feel and manifest this crisis, this loss of identity, this death ; and how they propose writing as a means of healing, as a way to salvation, particularly thanks to the autobiographical action. Writing will be the only place where they can quench their thirst.

Keywords : stagnant water ; death ; identity ; autobiographical writing ; diaries

Gaston Bachelard expliquait dans son livre *L'eau et les rêves* comment l'eau est un élément associé à l'imaginaire individuel et collectif de toutes les sociétés, qui se transforme en métaphore des signifiés profonds transcendant les pures apparences au-delà de l'expérience sensible. On pourra le constater dans cette communication. La période comprise entre 1940 et 1944 est restée « synonyme de catastrophe sans précédent » (Bédarida, 1977 : 13). Dans la France occupée, les conditions de vie se dégradent à tel point que les Français vivent en grande difficulté. Les Français sont affamés, les Français ont froid, mais pire encore, les Français meurent dans l'esprit. Les Français perdent peu à peu leur identité. La vie est étouffée, comme explique Bachelard (1942 : 65) et il n'y a que des eaux stagnantes, des « eaux mortes » (1942 : 63). Je voudrais montrer ici comment quatre écrivains non collaborationnistes ressentent et exposent cette perte d'identité, cette mort, dans leurs journaux : Julien Green, avec la partie de son journal correspondant aux années 1940-1944 ; Henri Thomas, et les pages de son journal recouvrant le même créneau temporel ; Léon Werth, avec son journal *Déposition* et Jean Guéhenno, avec son *Journal des années noires*. Je prendrai comme point de départ les images relevant des eaux stagnantes et des eaux mortes pour analyser la portée de la signification profonde qui en découle.

Dans notre tradition culturelle occidentale, l'eau peut être contemplée de deux versants opposés et complémentaires à la fois : d'un côté, le versant positif qui envisage l'eau comme source de vie, comme signe de « fertilisation », de « bénédiction », (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : 376), un don de la divinité. C'est « l'eau vive », l'eau pure qui « introduit dans l'éternel » (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : 377). Par contre, si l'on se situe sur le versant négatif, l'eau devient source de mort, de destruction. L'eau n'est plus pure et la mort sera d'autant plus présente que sur celle-là s'est opérée un pervertissement, l'eau s'est mélangée à la terre adoptant la forme d'un marais, d'un marécage, d'une mare. Si l'eau pure conduisait à l'éternel, l'eau stagnante conduit inévitablement à la mort. Cette eau est le symbole de tout ce qui a le pouvoir de tuer cette vie : l'anéantissement, le vide, le désert...

De toute évidence l'Occupation ne saurait être identifiée ou définie que par des mots ou des expressions faisant allusion aux eaux stagnantes, aux eaux de mort. Pourtant la lecture des journaux offre des résultats apparemment contradictoires. Les mots « marais », « mare » ou « marécage » ont à peine laissé une trace physique dans l'écriture, à quelques exceptions près.

À vrai dire, la présence de ces eaux mortes dans les journaux qui nous occupent se laisse sentir et voir constamment si bien les diaristes préfèrent éviter le mot symbolique. Il se produit un transfert ou un déplacement de ce mot contenant « des connotations potentielles déjà existantes » (Darwish, 2011 : 158), à l'expression des « effets associatifs et émotionnels » (Ricoeur, 1975 : 300) que chaque auteur a accordé au mot. La réalité de la guerre s'empreint ainsi de nouvelles et plus riches significations. Les expressions utilisées désormais contribuent à la construction d'un sens plus

profond des contenus puisqu'elles sont régies par ce que Ricoeur, a dénommé « principe de la plénitude » (1972 : 105). C'est-à-dire, dans la mesure où les diaristes subissent, assimilent et intériorisent leurs expériences de la guerre et de l'Occupation, la projection qu'ils en feront dans les journaux atteindra une plénitude de signification qui sera mise en évidence par des expressions suggestives dont la portée dépassera le sens traditionnel toujours associé au mot symbolique.

Or, ce transfert du mot aux effets est réalisé par étapes. Ainsi donc, une première étape serait marquée par les données empiriques, par la contemplation des conditions de vie sous l'Occupation qui s'empirent avec le temps. Pour autant, le constat de la faim, du froid n'est jamais dépourvu de subjectivité. Bien au contraire, les auteurs en souffrent des conséquences, intériorisent cette expérience et ne peuvent pas se résigner à un message neutre :

Je passe des heures la tête dans mes mains – s'exclamait déjà Guéhenno au début de l'Occupation –, dans une étrange position, celle du pays lui-même peut-être [...] Hier, j'ai fait la queue cinq heures durant, à la mairie, pour avoir nos cartes d'alimentation. J'écoutais les gens. Mais les gens ont la tête aussi vide que le ventre. La confusion des esprits est effroyable. La foule est sans espérance, résignée (Guéhenno, 1947 : 48).

Guéhenno n'a pas intérêt à élaborer un discours « objectif » éloigné d'implications personnelles. C'est pourquoi il écrit par détournements et associations de sens. Il remplace le mot « faim » pour aller au-delà et montrer à quel point les conditions de vie sont devenues graves. En même temps il réalise une association importante car il ne veut pas rester attaché au plan physique ou matériel, mais arriver au plan spirituel : le manque d'espérance. Un an plus tard, ce manque d'espérance s'est transformé en désespoir et Guéhenno est tourmenté par le constat de la dégradation des esprits : « Dans ce quartier "communard" où j'habite, entre la rue Haxo et la rue des Rosiers, le petit peuple longtemps résigné tombe au désespoir. Il n'y a plus rien à manger. Toute la viande a été saisie depuis quinze jours » (1947 : 205). C'est la dignité des hommes qui est en jeu et de plus en plus, ces diaristes vont mettre en correspondance les conséquences terribles de la faim, c'est-à-dire, une probable mort du corps, avec les conséquences plus terribles encore d'une faim d'ordre supérieur, la mort spirituelle. Ces mots de Werth ne laissent pas de doute :

Il en est de la solitude comme de la faim. Qui est resté plusieurs jours sans manger ne digère pas une trop grossière nourriture. J'ai rencontré G... qui vient de prendre ses vacances à quelques kilomètres d'ici. Tout se traduit dans sa tête en formules algébriques. Les événements passent sur lui comme sur une toile cirée. Il n'a d'angoisse qu'en ce qui concerne le ravitaillement et il ne voit dans l'avenir d'autre menace que celle d'une famine (1992 : 233).

La réalité s'impose aux diaristes et on commence à apprécier les premiers signes d'un procès de symbiose entre l'événement extérieur et l'existence individuelle. L'événement s'intériorise davantage et dans ce mouvement vers le dedans du diariste, celui-là provoque des effets qui vont devenir par la suite des « noyaux de personnalité » (Mauron, 1962 : 210) contribuant à définir dorénavant le rôle et la fonction de chaque journal et le rôle, la fonction, la mission, bref, l'identité du diariste par ce temps de guerre.

On arrive sans solution de continuité à la deuxième étape de ce transfert du mot symbolique aux effets. L'influence des eaux mortes continue en un crescendo qui n'a pas de limite. Le sort de la France marquera le sort de chaque individu et vice-versa, chaque destin individuel sera le paradigme de ce en quoi la France est en train de se convertir, l'espace de « la pourriture de l'homme » (Werth, 1992 : 185) où il n'existe que *mépris, honte, silence, méfiance, peur, horreur, haine, néant, vide, douleur, angoisse, dissolution, anéantissement* ; en un mot, *la mort*. Et à cause de ce procès de symbiose entre l'événement et les existences individuelles, on arrive à une identification entre la réalité de l'individu et la réalité de la France. Le diariste se trouve alors « menacé, et tout penché déjà vers sa disparition » (Richard, 1964 : 29).

C'est le début de « [...] la complète stagnation psychique, l'âme morte », tel que Paul Diel conclut (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 381). C'est la perte d'identité aussi bien individuelle que collective.

Dans ces conditions il ne reste qu'une seule chose à faire pour les auteurs : se retourner vers soi et écrire le journal dans le but de reconstruire leur identité et de ce fait, de reconstruire l'identité, réduite à néant, de la France. Le journal est

considéré le seul espace de liberté et d'indépendance voire de résistance, le refuge personnel contre l'anéantissement, la perte d'identité et la dissolution du moi. C'est donc le genre qui affirme le triomphe de la vie sur la mort.

Pour Werth, par exemple, le fait de tenir un journal est un acte de témoignage parce qu'il ne faut pas oublier la guerre et ses atrocités. De cette manière, il devient non seulement un témoin privilégié qui ne se laisse pas détruire, mais un « bon témoin », qui peut rapporter les « *acta*, [les] *cogitata* et [les] *sentita* » (Simonet-Tenant, 2004 : 115). D'une manière spéciale, sa conscience d'appartenance au peuple juif, un aspect auquel il s'était jusqu'alors montré indifférent : « Quelle lâcheté serait de délibérer sur le point de savoir si je me sens ou je ne me sens pas juif ! [...] je suis juif » (Werth, 1992 : 226).

L'identité narrative relevant de l'écriture du journal de Werth est celle d'un écrivain juif, patriote, sensible à la souffrance du peuple et porteur des souffrances de son peuple. Et aussi celle d'un homme libre malgré les circonstances, qui écrit comme « acte d'engagement » (Heuré, 2006 : 260-261) pour ne jamais oublier et pour témoigner donc « par “devoir et fidélité” à des compagnons morts, emprisonnés, disparus, afin que le monde sache – car tout aurait pu échouer » (Steel, 1991 : 11-12).

Le cas de Guéhenno apporte une autre perspective du rôle du diariste et de son journal, car le but de son écriture vise avant tout à « rejoindre les choses éternelles » (1947 : 15). Il est évident que son journal cherche « une dimension de transcendance » (Le Bris, 2010 : 16) d'autant plus que l'Occupation devient oppressante.

Lorsqu'il contemple la réalité quotidienne, il se sent « plein de douleur, de colère et de honte » (1947 : 15). La France se trouve toute souillée par « l'invasion des rats » (1947 : 14). Il ne peut pas rester impassible et il décide de résister se servant des armes de l'écriture et de la pensée (1947 : 75). C'est pourquoi il commence à tenir son journal dans le but de créer un espace de liberté où il pourra se construire son identité : il est surtout et par-dessus tout bon Français et écrivain Français. Or un bon Français est, ajoute Steel, celui « qui parle la langue et partage les valeurs de la culture française » (1991 : 35). En effet, se tenant fidèle à ces principes, il pourra sauver son esprit, et de cette façon il sauvera l'esprit de la France.

Pour lui, il n'existe qu'un chemin pour y parvenir : le silence, un silence qui a un côté positif, celui de la création de l'écriture. C'est le silence qui « affirme [...] la victoire positive sur la mort » (Mauron, 1962 : 233). Et aussi, il y a un silence négatif, le silence imposé de l'extérieur, celui de la contrainte qui l'oblige à se taire « tout ce que je pense » (16). Ou bien, un silence imposé par lui-même parce que « je ne veux rien écrire ici de ces hommes gris » (Guéhenno, 1947 : 15). S'il ne peut pas parler ou à la rigueur, s'il ne veut pas parler d'une réalité qu'il n'assume pas, il se servira de l'écriture pour mettre en lieu sûr tout ce qui a trait à un bon Français, tout ce qui le rend libre : les valeurs incarnées par les grands penseurs de la France, sa culture et son humanisme de siècles, qui ont été les responsables du rayonnement spirituel de la France partout dans le monde.

Pour Green, l'enjeu de sa démarche d'écriture ne pourrait être saisi sans mettre l'accent sur une circonstance vitale et existentielle décisive qui va marquer le cap de sa vie durant les années de l'Occupation : l'exil, qui l'oblige à se définir vite, les premiers jours passés aux Etats-Unis : « Je suis écrivain français et ne peux plus vivre en France » (1975 : 519). Dans ces circonstances, écrire un journal consiste spécialement à trouver et à « en fixer les points de repère » (Green, 1973 : 1399), et éviter ainsi « l'effroi de disparaître tout entier, oui, quelque chose d'apparenté à la peur de mourir » (Green, 1973 : 1399) parce que « Si je ne suis pas écrivain français, que suis-je donc ? » (Green, 1975 : 543).

Or, si ses points de repère sont l'écriture et sa patrie, l'exil devient une menace pour son identité. Il se voit complètement désorienté dans un autre pays, avec une autre langue qu'il doit adopter et qui n'est pas la sienne à proprement parler : « Il faut, par conséquent, que j'écrive désormais en anglais » (Green, 1975 : 519) avec les risques de perte identitaire qu'il encourt : « ma vraie personnalité ne peut guère s'exprimer qu'en français » (Green, 1975 : 807). Il se sent donc « dépaycé et pas du tout à ma place » (Green, 1975 : 522) ; humilié, triste et en colère, parfois même désespéré, il n'a d'autre solution, s'il veut conserver ses repères, que de se mettre en route « vers ce royaume intérieur où les armées totalitaires ne nous atteindront jamais » (Green, 1975 : 525). Dans ce sens, c'est la fidélité à son journal qui le rachète de l'anéantissement et qui le tient en vie car, chez lui, « écrire et être demeurent étroitement confondus » (Saint-Jean, 1975 : XVI).

Thomas, enfin, réalise la démarche diaristique en vue de « savoir qui il est » (2008 : 354). S'il parvient à se sauver par l'écriture et dans l'écriture, il est à même de défricher le chemin pour le salut du peuple. En effet, le péril qui surplombe tout lui fait découvrir l'identification existante entre lui et le peuple : « Dans ce que l'avenir semble me présenter de

menaçant, il me faut distinguer [...] ce qui va contre mon idée de la beauté et de la justice ; contre mon idée du bonheur ; contre ma vie elle-même, sa racine confondue avec celle de tout un peuple » (Thomas, 2008 : 302). La menace la plus grave étant l'écrasement de l'esprit, il se doit d'entreprendre une lutte contre tout ce qui est susceptible de détruire l'esprit. Il n'existe en fait pour lui une autre manière de le faire que de « retrouver l'état créateur » (Thomas, 2008 : 290). Avoir recours à l'écriture, écrire sans arrêt et refuser « la réalité extérieure, royaume du chaos » (Saiz-Cerreda, 2010 : 232). Seulement ainsi on obtiendra un « degré de civilisation personnelle qui [...] peut former dans le peuple un élément plus capable que tous les partisans réunis de défendre réellement ce qui fait la France » (Thomas, 2008 : 299). Il s'agit pour lui de vivre pour et dans une réalité intérieure, mais aussi il s'agit de montrer aux autres que c'est la seule manière de vivre : vivre dans l'esprit. Sa vie n'a donc qu'un but : « rendre un rayon d'espérance à une société anéantie, maintenir une présence spirituelle, créatrice, au-dessus de la foule abrutie » (Saiz-Cerreda, 2010 : 233). Agissant de la sorte il essaie de tracer la voie de salut pour lui et la France.

Werth, Guéhenno, Green et Thomas. Quatre écrivains d'une grande lucidité qui découvrent que leur mission consiste à « porter hardiment témoignage des valeurs spirituelles » (Bédarida, 2001 : 9) pour lutter contre les eaux stagnantes qui envahissent et imprègnent la réalité de la France de l'Occupation. Bref, nous pouvons conclure avec Bédarida, que la mission de chacun d'eux « était de travailler à restaurer l'humain dans un univers de négation de l'homme » (Bédarida, 2001 : 10). Et ce faisant, ils peuvent construire ou reconstruire une identité menacée : l'identité individuelle qui est aussi l'identité de la France, en définitive.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BEDARIDA, François et BEDARIDA, Renée (éds.) (2001). *La Résistance spirituelle 1941-1944. Les Cahiers clandestins du Témoignage chrétien*. Paris : Albin Michel.
- BEDARIDA, Renée, *Témoignage chrétien 1941-1944* (1977). *Les Armes de l'Esprit*. Paris : Les Éditions ouvrières.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- DARWISH, Housamedden (2011). *Paul Ricoeur et la problématique de la méthode dans l'herméneutique. Interpréter, comprendre et expliquer dans les théories du symbole, du texte, de la métaphore et du récit*. Paris : L'Harmattan.
- GREEN, Julien (1973). « Tenir un journal » dans Green, Julien. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. T. III, p. 1399-1430.
- GREEN, Julien (1975). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. T. IV.
- GUEHENNO, Jean (1947). *Journal des années noires 1940-1944*. Paris : Gallimard.
- HEURE, Gilles (2006). *L'insoumis Léon Werth 1878-1955*. Paris : Viviane Hamy.
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (dirs.) (2010). *Je est un autre. Pour une identité-monde*. Paris : Gallimard.
- MAURON, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris : José Corti.
- RICHARD, Jean-Pierre (1964). *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1972). « La métaphore et le problème central de l'herméneutique » dans *Revue philosophique de Louvain*. Éd. de l'Institut Supérieur de Philosophie, Février 1972, quatrième série, t. 70, n° 5, p. 93-112.
- SAINT-EXUPERY, Antoine de (1994). *Écrits de guerre. 1939-1944*. Paris : Gallimard.
- SAINT-JEAN, Robert de (1975). « Préface », dans Green, Julien. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. T. IV.
- SAIZ-CERREDA, María Pilar (2010). « Henri Thomas : écriture de guerre et silence créateur ou les sources de son identité narrative », dans *Çédille. Revista de Estudios Franceses*. Abril de 2010, n° 6, p. 229-245.
- SIMONET-TENANT, Françoise (2004). *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris : Téraèdre.
- STEEL, James (1991). *Littératures de l'ombre*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- THOMAS, Henri (2008). *Carnets 1934-1948. « Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour... »*. Paris : Éditions Claire Paulhan.
- WERTH, Léon (1992). *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*. Paris : Viviane Hamy.

Les associations thématiques du motif de l'eau dans un roman québécois : *HKPQ* de Michèle Plomer

Sánchez-Hernández, Ángeles

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, angeles.sanchez@ulpgc.es

Resumen

Este estudio analiza el motivo del agua como símbolo de mediación cultural en la novela francófona. En primer lugar, revisamos los estudios teóricos que tratan la problemática simbólica y la interpretación del agua en la literatura para pasar posteriormente a aplicar estas teorías sobre un texto. Hemos elegido la novela HKPQ (2009) de la escritora canadiense Michèle Plomer. Las imágenes acuáticas trasladan los intercambios entre dos países (Canadá y China) comunicando igualmente el pasado con el futuro de la vida de la narradora. El agua se carga de una doble significación ya que soporta los temas de la regeneración y la metamorfosis que se operan en el espíritu y en cuerpo de la protagonista.

Palabras clave : crítica temática ; novela quebequense ; interculturalidad.

Résumé

Cette étude analyse le motif de l'eau comme symbole de médiation culturelle dans le roman francophone. D'abord, nous révisons la problématique symbolique et l'interprétation de l'eau dans les études théoriques, pour passer ensuite à les appliquer sur un texte. Nous avons choisi le roman HKPQ (2009) de l'écrivaine canadienne Michèle Plomer. Les images aquatiques véhiculent des échanges entre deux pays (le Canada et la Chine) et installent des passerelles du passé à l'avenir dans la vie de la narratrice. L'eau apparaît chargée d'une signification double véhiculant les thèmes de la régénération et de la métamorphose qui s'opèrent chez l'esprit et le corps du personnage principal.

Mots-clés : critique thématique ; roman québécois ; interculturalité.

Abstract

This study analyses the reason for water being a symbol of cultural mediation in the Francophone novel. First of all, we take a look at the theoretical studies dealing with the matter of symbols and the interpretation of water in literature, to then apply these theories to a text. We have selected the novel entitled HKPQ (2009) by the Canadian writer Michèle Plomer. It is the images of water that are the vehicles for the exchanges between the two countries (Canada and China), setting up a link between the past and the future life of the narrator. Water takes on a double meaning as it is the basis of the themes of regeneration and metamorphosis which take place in the spirit and in the body of the leading character.

Keywords : thematic criticism ; Quebecois novel ; interculturality.

Introduction

L'eau établit l'axe d'étude de cette recherche. Elle est l'un des quatre éléments indispensables décrits par Sénèque dans *Naturales Quaestiones* et dont les interprétations se sont multipliées dans plusieurs disciplines. Le texte que nous avons choisi d'analyser dans cette communication, c'est le roman de Michèle Plomer : *HKPQ* (2009). L'œuvre fut récompensée par le prix littéraire 'France-Québec' en 2010. Notre but est de montrer comment le motif de l'eau intervient dans la narration, enrichissant l'univers imaginaire de nouvelles nuances et amplifiant une thématique déjà singulière, celle de la quête identitaire dans 'l'entre-deux'.

L'écrivaine canadienne Michèle Plomer est selon le magazine *L'Actualité* l'une des « 5 nouvelles voix qui secouent le roman québécois »¹. Elle est l'auteure de plusieurs romans parus chez 'Marchand de feuilles' ; son premier roman *Le Jardin sablier* a été publié en 2007, ensuite *HKPQ* en 2009 et, de 2011 à 2013, elle a poursuivi sa production avec la trilogie sino-québécoise de *Dragonville (Porcelaine, Encre et Empois)*. Elle partage aujourd'hui son temps entre les Cantons-de-l'Est au Québec et la Chine du Sud, deux géographies qui nourrissent son imaginaire et son écriture. Les sigles du titre font allusion à la ville de Hong-Kong où l'histoire se déroule et les deux dernières lettres PQ correspondent, au nom de la narratrice qui signe ainsi l'avant-propos du livre et dont la première lettre relie, en plus, au nom même de l'auteur Plomer ; et puis, la deuxième lettre renvoie au Québec, son pays d'origine.

Par conséquent, avec ces quatre lettres qui conforment le titre, on pourrait dire que le récit tient de l'autobiographie ou de l'autofiction car l'auteure laisse la trace indélébile d'un 'je' personnel en lien avec l'écrivaine. La narratrice de *HKPQ* est une jeune femme qui vient de quitter hâtivement son pays, le Québec, pour s'engager professionnellement en Chine. Dans cet autre pays, elle va faire des rencontres décisives : celle de Wang Xia, une jeune voleuse qui confie à la narratrice une lettre destinée à sa mère introuvable. Et puis celle d'un poisson femelle qui deviendra le centre d'une enquête et qui va accompagner cette femme vers sa guérison émotionnelle.

Le récit est guidé dès le début par des images en rapport étroit à l'eau : la raison du départ est liée au suicide de son fiancé noyé dans le (fleuve) Saint-Laurent, ensuite la rencontre de la jeune chinoise un jour de pluie et enfin la retrouvaille de *Poissonne*, belle comme un 'camée'. Nous allons exposer d'abord les études littéraires à propos des significations de l'eau dans l'imaginaire collectif pour passer ensuite à leur application au roman *HKPQ* de Michèle Plomer en essayant de démontrer quelle est l'histoire sous-jacente dans ce roman présenté comme une enquête policière.

1. La problématique symbolique et l'interprétation de l'eau dans les études théoriques

Dans le titre de cette communication nous avons employé les termes *thème* et *motif*. Ces deux notions essentielles sont souvent définies de façon hétérogène par les chercheurs des études thématiques appartenant à des courants divers et dont la terminologie est parfois contradictoire. Pour simplifier cette diversité, nous avons adopté la terminologie employée par Mattias Aronssons (2008 : 2-30) car elle nous semble la plus simple et adéquate. Nous allons donc utiliser le mot *motif* pour désigner les éléments (objets ou phénomènes) présents dans l'univers diégétique, tandis que le mot *thème* sera le résultat de notre interprétation.

Ce qu'on nomme 'motif' dans les études thématiques est très proche du terme 'symbole', élément qui constitue le noyau de toute activité symbolique consistant « à projeter sur un objet, un geste, ou une situation le contenu d'un affect renvoyant à un objet, à un geste, ou à une situation antérieure refoulée qui prend valeur fondatrice » (Dubois, 1983 : 9). D'après Claude Dubois (1983 : 11-13), le sujet se donne le moyen d'atteindre le réel par isomorphisme à travers l'imaginaire. C'est-à-dire, on établit une dynamique de 'miroir' ou de reflet, créant un mécanisme par lequel l'imaginaire se projette sur son image. Le sujet fait intervenir l'identité et l'altérité (puisque mon image est moi, je deviens autre) et on bâtit une illusion narcissique. Le symbole permet à l'écrivain de jouer sur les deux réseaux de sens : l'opposition psychique « conscient/inconscient » se répercute dans le langage en opposition « manifeste/latent ».

L'imagination est l'expression d'une liberté capable d'établir des liens entre la conscience et le monde extérieur (Saxe Fernández, 1979 : 77). Les anciennes cosmogonies avaient fourni à Bachelard un critère de distinction entre

¹ Site Internet de l'auteure.

les quatre types d'imagination matérielle, chaque type d'imagination se rattachant à l'un des éléments de manière privilégiée : terre, eau, air ou feu. Pour ce philosophe passionné de poésie, les vrais symboles sont les symboles qu'il appelle matériels car ils partent du monde pour nous parler, à la fois, de ce monde. Ces éléments servent à expliquer les couches profondes de l'imaginaire humain et le rapport de notre volonté avec le monde (Tarot, 2007 : 67). Bachelard (1942 : 5) avançait l'idée que les éléments matériels constituent des principes de première importance pour la création littéraire dans l'élaboration des « rêveries ».

Ces images matérielles qui structurent nos rêves sont l'expression des valeurs psychiques. Il montre que, si l'eau violente est une manifestation de la colère, il existe bien de manière des manières de la rêver. Et cette variabilité des rêves est particulièrement riche en littérature. Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique. Ainsi, selon Bachelard, l'eau n'est pas un motif quelconque, puisque c'est un des éléments susceptibles d'inspirer les poètes afin qu'ils modifient une « rêverie » en une œuvre littéraire. Il signale des auteurs pour qui l'eau est l'élément dominant ; et, en particulier, il signale Edgar Allen Poe pour qui l'eau est « la matière fondamentale pour l'inconscient » (Bachelard, 1942 : 87). Pour l'auteur américain, l'eau est associée à la pulsion de la mort car il avait été frappé à l'âge de deux ans par la mort de sa mère.

Des dictionnaires spécifiques essaient d'inventorier la portée des symboles dans l'imaginaire collectif. D'après le *Dictionnaire psychanalytique des images et du symbole des rêves*² l'eau est l'élément le plus présent dans nos rêves recouvrant plusieurs formes et possédant une valeur ambivalente. Dans certains dictionnaires des symboles, comme ceux de Chevalier et Gheerbant (1995 : 52-56) ou de Nadia Julien (1989 : 115) cet élément se présente sous une double signification. D'une part, l'eau apparaît sous trois formes dominantes : comme source de vie, comme moyen de purification et comme centre de régénération corporelle et spirituelle. Les rêves d'eau gardent un sens régénérateur d'où surgissent toutes les formes de vie ; les bains dévoilent le besoin de l'être humain de se rénover et d'oublier le passé. L'eau claire et limpide montre le moment où le rêveur voit nettement en lui. L'eau est une source de purification dans bien des cultures. Elle semble caractérisée par une valeur nourricière, épuratrice et elle est aussi capable de métamorphose car elle prend la forme du réceptacle qui la contient.

Et d'une autre part, l'eau peut aussi engloutir et ravager étant donné qu'elle engendre parfois une force maudite. Si cette eau est trouble ou grise, cela signifie que l'individu se rend compte que son inconscient est encombré de choses refoulées. Si elle est noire, c'est un signe de totale rupture avec ce monde informel de l'inconscient. Le sujet doit surmonter sa peur et oser regarder à l'intérieur de soi car la reconnaissance de la partie obscure de soi est nécessaire à l'épanouissement personnel. Elle est susceptible d'être destructrice car l'eau renvoie souvent à l'invisible soit aux fonds obscurs soit à l'horizon invisible ; d'ailleurs, elle apparaît sous l'aspect de la menace cachée derrière un masque calme.

Dans la religion chrétienne, le baptême est signe de régénération. Le symbolisme du poisson est inséparable de celui de l'eau car il évoque le renouvellement universel de la nature dans la plupart des pays. Les Chrétiens ont fait du poisson, cet habitant des eaux, le symbole du sacrement du baptême, donc symbole de la naissance religieuse et spirituelle. En Chine, le poisson est associé à la richesse, à la vie et à la fécondité « en raison de son extraordinaire faculté à se reproduire » (Julien, 1989 : 311). Dans d'autres cultures orientales comme la khmère, les poissons se trouvent aussi dans les inscriptions à la base des monuments (Chevalier et Gheerbant, 1995 : 823), cette situation dans la partie la plus proche de la terre est due à son rapport aux eaux inférieures du monde submergé qui est aussi relié à la naissance ou à la restauration cyclique. En somme, l'eau est un élément ambigu comme le signale aussi Mircea Eliade (Goguy et Dubouchet, 2014 : 44 ; Bouguerra, 2007 : 10). Dans ce monde du XXI^e siècle de plus en plus multiculturel où les limites géographiques ne sont plus la marque indéfectible d'identité et d'appartenance culturelle, la sémiologie de l'eau possède un intérêt particulier car, il nous faut des référents communs à l'imaginaire collectif pour relier les cultures. Les deux 'motifs', l'eau et le poisson, seront l'objet d'étude dans ce roman québécois pour tenter de dégager les thèmes fondamentaux sur lesquels évolue le récit de Michèle Plomer.

² Site Internet sans foliotage.

2. Le récit de *HKPQ* transporté par les symboles de l'eau

Michèle Plomer, dans l'avant-propos de ce roman, explique que son livre est un carrefour où l'on trouve une hybridité des langues et des cultures. Se plongeant dans ce métissage, la narratrice essaye de recomposer son identité car elle avait été anéantie par sa dernière liaison amoureuse. Le départ de Québec s'était produit dans une situation d'angoisse profonde car elle y étouffait et, même, elle en mourait. Dans la préface, l'auteure insiste sur l'existence d'autres éléments qu'elle n'arrive pas à définir, tant il est difficile pour elle de les identifier. Elle nous parle de son désir de raconter son histoire « pendant qu'elle était fraîche dans ma mémoire et parce que les questions qu'on nous pose au retour de l'étranger ne sont pas toujours celles auxquelles on aurait envie de répondre. Et parfois on ne sait pas comment parler de l'essentiel » (Plomer, 2009 : 7³). Cette impuissance à parler des sujets 'essentiels' est dépassée par un double niveau narratif, d'un côté celui de l'évolution de l'histoire qui avance comme une enquête policière et d'un autre côté un niveau sous-jacent où la poétique de l'eau développe une histoire plus intime et refoulée que le lecteur perçoit plutôt au niveau sensoriel. La narration révèle, à travers les images aquatiques, ce qu'elle était incapable de dire auparavant car la personnalité de H. –seule lettre pour désigner son conjoint–, était clairement manipulatrice. Face à cette domination masculine, elle se sentait impuissante et ne trouvait d'autre façon de s'enfuir qu'à travers sa propre disparition corporelle qui l'avait conduite à l'anorexie, seule manière possible de refuser son corps à son compagnon.

La narratrice quitte subitement le Québec après le suicide de son fiancé dans ce « long fleuve glacial » (p. 10) de Montréal. L'eau est ainsi perçue dans son sens objectif mais, en plus, comme miroir de la froideur amoureuse à laquelle elle ne savait pas mettre fin. Ensuite elle affirme être « partie pour cacher son soulagement » (p. 27) ; cet apaisement par la disparition de son partenaire devait être caché à la société et, pour ce faire, elle part pour la Chine où elle veut trouver une nouvelle chance pour reconstruire son 'je' physique et psychique se libérant des rapports maladifs. Le motif de l'eau sert à véhiculer avec naturel les échanges entre les deux pays –le Canada et la Chine–, établissant des passerelles du passé à l'avenir dans la vie de la narratrice. Les différentes manifestations de l'élément 'eau' vont se poursuivre et se transformer tout au long de la narration pour diriger ce *je* au féminin –toujours sans prénom– vers son salut.

La narratrice se noie dans le travail à son arrivée en Chine pour tenter de s'évader de la problématique personnelle. L'histoire évolue donc de l'image de la noyade figurée de la narratrice dans le travail au premier chapitre (s'appuyant quelques pages après sur la tragédie intime) en passant par le second chapitre où elle avoue la raison de sa fuite précipitée : la libération éprouvée par cette mort brutale, soulagement qu'elle ne désire pas étaler au regard de la société. On apprend donc assez tôt l'histoire qui la tracasse car elle se sent coupable du sentiment de liberté provoqué par la disparition de la figure tyrannique du rapport amoureux.

Le Saint-Laurent à Montréal construit le décor où se projette un autre fleuve chinois, celui de la deuxième histoire de l'intrigue, celle de la jeune voleuse Wang Xia rencontrée dans le train et qui lui confie une lettre pour sa mère : « J'étais libre. Comme Wang Xia, un fleuve m'avait affranchie » (p. 27). Le motif de l'eau se revêt d'abord du côté obscur et refoulé des rêves par les motifs du fleuve et de la noyade pour se relier ensuite à celui de la chance dans la culture chinoise grâce à Poissonne qui devient un personnage à part entière dans le roman. Elle sera à l'origine du changement existentielle de cette femme et avec qui elle entre « dans la lumière » (p. 21) et lui donnera la force de rentrer au Québec en se disant « que la chance s'était fixée à moi » (p. 225). Cette rencontre lumineuse s'offre en parallèle à la confession des vraies raisons de son départ :

J'étais dans ma tête. Le cerveau engourdi par le film qui y était à l'affiche depuis quelques semaines : celui des événements qui m'avaient menée ici. Il m'était difficile d'expliquer, de traduire en mots convenables pour ceux qui s'inquiétaient de moi, pourquoi j'avais quitté le Québec de façon si subite. Mon entourage trouvait normal que j'aie besoin d'air frais après le saut de H., mais le non-renouvellement de mon contrat de travail à l'université leur semblait irréfléchi. [...] ils ont trouvé le corps défait de H. coincé entre deux roches sur une rive du Saint-Laurent (p. 25).

³ A partir d'ici les références au roman de M. Plomer vont apparaître avec le numéro de page seulement.

Cette personnalité féminine meurtrie évolue à travers l'histoire que sous-tend une particulière métaphore filée appuyée sur le champ sémantique de l'eau et qui s'enrichit de celui du poisson, symbole pour l'écrivaine d'égalité car « le rapport de maître et de conquis était impossible entre l'humain et le poisson. Je savourais cette égalité. J'avais toujours occupé mon espace avec culpabilité » (p. 122). L'observation de cet être aquatique par lequel la narratrice retrouve une 'compagne' de vie lui fait réfléchir à l'existence des rapports humains vécus en égalité.

La fin du périple chinois va être marquée par le retour de la confiance de la narratrice en la nature humaine et en l'amitié. Elle a retrouvé une figure masculine protectrice qui lui a offert un modèle de comportement masculin qu'elle admire. Son collègue Liu Ju Lin. La narratrice affirme dans les dernières pages : « Mes pensées se sont réchauffées sous le jet de la douche. [...] Oui je désirais me rattacher à cela. J'avais foi en son amitié. Il était Chinois, le sens du devoir envers une amie était profondément inscrit en lui » (p. 220). L'eau accompagne une autre fois ce sentiment de régénération au moment où elle se sent traquée par la police, suspecte d'avoir volé cette particulière pièce d'aquarium, son collègue chinois imagine toute une histoire pour la tirer d'affaire et les sensations de chaleur se véhiculent encore par les images de l'eau qui coule sur son corps, elle se sent sauvée par cette amitié.

En revanche, le départ du pays canadien s'était passé dans des conditions troubles marquées par la détresse dans sa relation amoureuse qui l'avait rendue malade et incapable de s'en sortir. Son anorexie restait la seule manière de maîtriser son destin qu'elle avait trouvée pour affronter le tempérament tourmenté de son amoureux H. et elle affirme :

Je n'avais pas reconnu le trouble que le désaxait. A la fin de nous, [...] malgré son besoin de me dominer et de me blesser, j'aurais cru qu'une certaine pudeur [...] l'aurait empêché de faire revivre à sa famille la douleur d'une autre mort violente. [...] Il ne pouvait plus me marquer physiquement. Mon anorexie lui avait volé cet avantage. Mon être avait évacué la demeure et opérait dans un espace parallèle. Je gérais mon corps, je le maintenais en vie [...] mais je ne l'habitais plus (p. 156).

Elle était incapable de se soustraire à lui d'aucune autre façon, cependant elle était consciente de son envie d'oublier la folie dans laquelle ils vivaient. Au moment où elle apprend la mort de H., elle est libérée physiquement de sa présence car elle était attrapée par la peur qui l'empêchait de se séparer de lui à cause de sa brutalité. La même violence qu'il avait lui-même éprouvé dans son enfance avec son père. Dans la personnalité de ce jeune homme son désespoir et son mal de vivre s'imbriquaient « comme des poupées russes avec la peur de l'inconnu » (p. 151), H. suivra le même destin que son père, le suicide. Mais la jeune femme, lors de la disparition de son conjoint, se dit : « S'il s'était léché les babines à l'idée que je pâtis de regrets, il m'avait mal jaugée » (p. 158). Donc elle prend la première offre qui surgit pour s'éloigner et recommencer sa vie loin de ces comportements déprimés et déprimants.

L'amélioration de la narratrice va de pair avec celle de Poissonne, toutes les deux logeaient dans un petit habitacle dans une ambiance calme et au milieu d'une atmosphère suintante d'humidité et de chaleur. Elle y retrouve peu à peu « un bien-être nouveau [qui] irradiait de [ses] cellules » (p. 69). Le personnage de Poissonne est une symbiose complexe car « elle n'était ni poisson, ni baleine, ni femme, mais un amalgame indéfinie des créatures » (p. 38). Elle est sans doute revêtue des caractères bien humains comme les mains. La narratrice est attirée par cet animal poussée par un sentiment d'engagement envers elle, elle s'octroie l'obligation de la tirer de « la noirceur et de la crasse » (p. 39) dans laquelle elle se trouvait ; c'est un miroir où elle se voit clairement qui lui rappelle le but du voyage en Chine : « je suis venue en Chine pour être humaine. Pour baigner dans le grand *pool*. Poissonne me rappelait à cela » (p. 50). À partir de là, cette jeune femme et ce poisson-femelle vont poursuivre un parcours ensemble qui sera favorable à la narratrice. Les perceptions qu'elle décrit à partir de l'observation du poisson seront les manifestations de ses états d'âme.

Nous avons déjà souligné dans le corps théorique de l'étude comment le sujet se donne le moyen d'atteindre le réel par isomorphisme à travers l'imaginaire. Plomer établit cette dynamique de 'miroir' pour créer ce mécanisme par lequel ces sentiments refoulés et difficiles à exprimer se projettent sur l'image de cet être de nature aquatique. La narratrice fait donc intervenir l'identité et l'altérité –puisque mon image est moi, je deviens autre– bâtissant ainsi une

illusion narcissique. Et, à travers l'évolution du personnage de Poissonne, la partie inconsciente de cette identité blessée s'exprime par ce langage en opposition entre manifeste, l'histoire du récit, et latent, les sentiments ou émotions qui se expriment au travers de Poissonne.

La culture chinoise lui apprend une nouvelle simplicité de vie, antithèse de celle de H. et, par conséquent, d'elle-même auparavant. L'existence humaine ne se questionne pas, elle s'impose tout simplement : « Nous sommes déjà arrivés à destination. Nous sommes arrivés en gare. Nous vivons » (p. 70). Et elle se voit confrontée à une culture où il n'y a pas de dieu pour veiller sur l'être humain, c'est à l'homme de le faire, de veiller sur lui et sur les autres personnes de son entourage qui lui sont importantes. Elle prend conscience du besoin de se prendre en main, d'agir sur les éléments de son avenir qu'elle doit maîtriser par elle-même. Dans cette conception de l'existence, règne l'idée de 'fortune' ou 'chance' : « La chance l'a quitté. On ne peut rien pour lui. Voilà. J'avais atterri dans un monde régi par la fortune et qui se fichait de mon bilan de bonté chrétienne » (p. 72). Elle se sent délivrée du poids de la religion, si imposante dans la société québécoise, et elle apprend à faire confiance à quelques collègues qui l'aident dans l'enquête policière qui l'obligera finalement à quitter la Chine. À travers ces personnages chinois de l'entourage et à travers la jeune fille du premier chapitre, elle va analyser et percevoir de manière plus favorable ses propres liens familiaux.

L'élément de l'eau est lié aussi au sexe et à la maternité. La narratrice se doute de la possibilité d'être enceinte et veut se procurer un test de grossesse à la pharmacie. Dans le chapitre neuf, elle reflète subtilement les préjugés de la société chinoise face à la sexualité. D'habitude, la narratrice communique bien en cantonais ou en mandarin avec l'employé, mais elle se heurte à l'incapacité d'être comprise quand il s'agit de quelle chose qui tient à une partie du corps féminin située « au sud de ma ceinture » (p. 84). Dans ce pays, elle est libérée du besoin de camoufler son absence de désir, elle se sent « seule avec Poissonne dans cet immense sanatorium » (p. 83). Elle révisé sa vie amoureuse et devient consciente que la rencontre amoureuse avait toujours été pour elle une rencontre avec elle-même, jamais un acte de rencontre avec 'l'autre', « jamais ressenti de communion dans l'accouplement » (p. 86). Elle se voit libérée aussi bien du regard des hommes chinois toujours discrets que du regard des Blancs qu'elle côtoyait dans le travail ou dans le métro car ceux-ci voulaient se perdre dans des corps androgynes, sans âge et sans parole. Ils étaient eux aussi en fuite, la narratrice leur rappelait précisément ce qu'ils fuyaient. Cette délivrance va se traduire en une promesse intime de fonder sa famille sur un vrai acte d'amour alors que les sensations éprouvées sont de souplesse. Elle donne des qualités humaines à Poissonne qui devient son miroir de bonheur à cet instant-là. Elle est décrite en train de chanter au moment où elle lui apprend le résultat négatif du test de grossesse. Elle devint le reflet direct de la sensation de flottation, de sortir à la surface de l'eau car le fait d'être enceinte la renverrait à son passé.

A la fin de l'histoire, le lecteur perçoit le changement de personnalité, la narratrice se sent nourrie de soleils levants, car la ville de Hong Kong et Poissonne l'avaient 'ragaiillardie', son esprit avait pris de l'aplomb et son corps du poids. Elle s'était renouvelée et emplit de la chaleur du Sud ; des images aquatiques deviennent, à la fin du livre, des images de lumière. Dans le camion qui la transporte à l'aéroport obligée d'abandonner le pays par la police, elle voit des dauphins dans la mer dont « les dos mouillés fulguraient sous le soleil nouveau » (p. 222). Elle est prête à partir pour le Canada remplie de force et son seul défi consisterait à savoir transporter avec elle à Montréal le sentiment de plénitude qu'elle ressentait en Orient.

Conclusion

Pour finir, on va essayer de faire apparaître de façon synthétique les thèmes qui se détachent principalement du roman *HKPQ*. D'abord, l'eau ouvre le récit associée à la partie négative de ce symbole parce qu'elle est liée à la mort ; mais nous avons déjà vu que sa disparition suppose une délivrance certaine pour elle. Cet événement cependant lui fait prendre conscience du besoin de s'éloigner pour se reconstruire à nouveau.

L'introduction ensuite d'un personnage un peu merveilleux comme celui de Poissonne révèle les thèmes de la régénération et de la métamorphose qui s'opèrent chez l'esprit et le corps de la narratrice. Elle va s'épanouir à la simple contemplation de la beauté de cet animal et la pousse à se battre pour qu'elle ne tombe pas dans les mains des malfaiteurs. D'ailleurs, à travers ce poisson-femelle, elle retrouve la foi en l'être humain et la joie de vivre.

Enfin, l'eau est associée au thème de l'amitié avec son collègue chinois et sa famille qui lui offre aussi un modèle différent à celui que la narratrice connaissait, mais lui font aussi prendre distance de certaines valeurs religieuses qui conservent un certain poids dans la société québécoise ou, au moins, dans son imaginaire collectif.

Références bibliographiques

- ARONSSON, Mattias (2008). *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Thèse de doctorat. Göteborgs : Acta Universitatis Gothoburgensis. Disponible à <<http://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/La%20tem%C3%A1tica%20del%20agua.pdf>> [Consulté le 12 décembre 2015]
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- BOUGERRA, Larbi (2007). « Préface », dans Hana Aubry « , *Imaginaire de l'eau, imaginaire du monde*. Paris : La Dispute, pp. 9-28.
- BRUNEL, Pierre (éd.) (1988) : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1983). « Les réseaux symboliques et leur fonction littéraire », dans *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 4, p. 5-31. Disponible à <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-250735>> [Consulté le 12 février 2016].
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBANT (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona : Herder.
- GOGUEY, Dominique et Fabien DUBOUCHET (2014). « Confrontation de l'imaginaire de l'eau dans l'épopée latine *L'Énéide* de Virgile et dans l'épopée celtique la *Razzia des vache de Cooley* », dans *Annales d'APLAES*, pp.41-51.
- JULIEN, Nadia (1989). *Dictionnaire de symboles*. Allier (Belgique) : Marabout.
- MOIR, Tristan-Frédéric. *Dictionnaire des rêves*. <<http://tristan.moir.free.fr/dicoreve/symboleshtml/interpretation-des-reves-dictionnaire.php?lettre=E%>> [Consulté le 15 février 2016]
- PLOMER, Michèle. <<http://www.micheleplomer.com/biographie/>> [Consulté le 20 janvier 2016]
- PLOMER, Michèle (2009). *HKPQ*. Montréal : Editions Marchand de feuilles.
- SAXE FERNANDEZ, Eduardo (1979). « El agua y la muerte en Gastón Bachelard », *Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica*, n° 28, pp. 75-87.
- TAROT, Camille (2007). « Existe-t-il une symbolique universelle de l'eau », dans Hana Aubry. *Imaginaire de l'eau, imaginaire du monde*. Paris : La Dispute, pp. 55-79.

El agua en *La Curée* de Émile Zola como reflejo del alma de su protagonista Renée Saccard

Sánchez Luque, María Custodia

Universidad Complutense de Madrid, luque20001@hotmail.com

Resumen

Existen tres espacios acuáticos en la novela *La Curée*, que simbolizan los diferentes aspectos de la complicada personalidad de su protagonista, Renée Saccard. El análisis de estos tres lugares —los lagos del bosque de Boulogne, el estanque del invernadero del palacete Saccard, y las vistas del Sena— nos permite ver que se erigen en actantes del conflicto. La promenade del bosque de Boulogne, que con su decoración artificial y su lago de una limpieza demasiado cristalina, se asimila al mundo frívolo de los nuevos ricos parisinos, es el reflejo de la existencia absurda y vacía de Renée. En el ambiente sensual del invernadero y gracias a la influencia tentadora del agua, Renée se olvida de los convencionalismos burgueses y muestra su lado voluptuoso, transformándose en mujer fatal. Finalmente, las dos descripciones que se hacen del Sena, remiten a las grandes carencias emocionales de Renée, motivadas por la ausencia de figura materna. En efecto, el río, al transmitir las nociones de admiración y seguridad, se identifica con la imagen de la madre.

Palabras clave: Zola; agua; jardín; invernadero; Segundo Imperio.

Résumé

Il y a trois espaces aquatiques dans le roman *La Curée* symbolisant les différents aspects de la complexe personnalité de sa protagoniste, Renée Saccard. L'analyse de ces trois lieux —les lacs du Bois de Boulogne, le bassin de la serre de l'hôtel Saccard, et les vues de la Seine— nous permet de voir qu'ils agissent en actants de l'intrigue. La promenade du Bois de Boulogne, dont la décoration artificielle et le lac d'une propreté trop cristalline, s'assimilent au monde frivole des nouveaux riches Parisiens, est un reflet de l'existence absurde et vide de Renée. Dans l'ambiance sensuelle de la serre et sous l'influence irrésistible de l'eau, Renée oublie les conventions bourgeoises et montre son côté voluptueux, devenant une femme fatale. Finalement, les deux descriptions de la Seine, renvoient au manque d'affection dont Renée souffre, découlant de l'absence de la figure maternelle. En effet, la rivière, en transmettant les notions d'admiration et de la sécurité, s'identifie avec l'image de la mère.

Mots-clés: Zola; eau; jardin; serre; Second Empire.

Abstract

There are three aquatic environments in the novel *La Curée*, symbolizing the different aspects of the complex personality of its main character, Renee Saccard. The analysis of these three places —the lakes of the Bois de Boulogne, the pond in the greenhouse of Saccard's mansion, and the views of the river Seine— allows us to see that they set themselves up as actants of the intrigue. The promenade of the Bois de Boulogne, which reminds us of the frivolous world of the Parisians nouveau riche, with its artificial decor and crystal-clear water lakes, is a reflection of Renée's absurd and empty existence. In the sensual atmosphere of the greenhouse and thanks to the tempting influence of water, Renée forgets the bourgeois conventions and shows her voluptuous side, becoming a femme fatale. Finally, the two descriptions of the river Seine refer to Renée's emotional deprivations, motivated by the absence of the maternal figure. Indeed, the river, by communicating the notions of admiration and security, is identified with the image of the mother.

Keywords: Zola; water; garden; greenhouse; Second French Empire.

Introducción

El propósito de esta comunicación es analizar tres espacios acuáticos de la novela *La Curée* de Émile Zola, como emblema de la complejidad psicológica de su protagonista, Renée Saccard. Estos espacios son los lagos del bosque de Boulogne; el estanque y el ambiente húmedo del invernadero del palacete en el que Renée reside con su marido, Aristide Saccard, y, en tercer lugar, las vistas del Sena desde la habitación infantil de la casa natal de Renée, en la isla de San Luis. De cada uno de los tres espacios hay dos grandes descripciones en la novela que aparecen en los momentos clave del desarrollo de la intriga y que son reflejo de las diferentes facetas de la vida de Renée.

Antes de continuar con nuestro análisis, debemos hacer unas precisiones sobre el tratamiento del agua en Émile Zola. Como apunta Marcel Girard, los biógrafos del novelista han presentado sus salidas al campo de los alrededores de Aix-en-Provence en la época de su adolescencia, en compañía de Cézanne, como hechos que han condicionado enormemente su obra. Las experiencias vividas durante sus excursiones a la orilla y a las islas del río Arc, fueron el nacimiento de sensaciones indelebles que afectaron a su personalidad y a su universo novelesco de manera fundamental. Cabe pensar que pueda ser ésta una de las causas que explican el hecho de que el agua ocupe más tarde un lugar destacado en sus novelas.

1. Agua en el estanque del *Bois de Boulogne*

Es muy significativo que la novela comience con el paseo que da Renée alrededor del lago del *Bois de Boulogne*, el escenario por excelencia de la fiesta imperial, el lugar donde confluye la alta sociedad parisina para hacer alarde de su riqueza¹. La parada que la calesa de Renée se ve obligada a hacer, por la congestión de carruajes, le sirve de excusa al autor para describir, a través de la mirada de la protagonista, ese cuadro que forman el lago y los árboles, la famosa *promenade del Bois de Boulogne*, el epicentro de la sociedad parisina durante la época dorada del Segundo Imperio².

Este escenario acuático, más que por su encantador aspecto pintoresco, llegó a ser significativo en la época debido al uso que se hizo de él: el recorrido en torno a los lagos, que se convirtió en su función más importante. Cada tarde, una multitud de parisinos de la clase alta, acudía al bosque en carruajes y en caballos, y daba varias vueltas alrededor de este espacio³. En su artículo «From place to espace: Napoleon III's transformation of the Bois de Boulogne», Richard S. Hopkins pone de relieve hasta qué punto esta práctica social hacía que este lugar pasara de ser simplemente un bonito escenario acuático, a centro vital de información así como una red de comunicación para aquellos que participaban en ese febril consumo ostentoso del París del Segundo Imperio. A este respecto, tenemos el testimonio del escritor y periodista de la época Alfred Delvau, quien en su guía de París escrita en 1867, explica:

Si le Bois de Boulogne n'est plus le bois favori des poètes, des amoureux et de suicides, en revanche il est la promenade privilégiée d'une bonne moitié de Paris, la plus riche, bien entendu. Chaque jour, de deux à quatre, l'avenue de l'Impératrice [...] est littéralement encombrée d'équipages et de cavaliers. [...] J'oserais vous prier, monsieur et cher

¹ El Bois de Boulogne, antiguo terreno de caza de los reyes de Francia, se puso de moda como lugar de esparcimiento y paseo a partir del siglo XVIII. En 1848 pasa a manos del Estado, que lo cede a la villa de París en el año 1852. Fue remodelado por Napoleón III siguiendo el estilo del jardín naturalista inglés, con sus formas naturales y sus senderos serpenteantes. El II Imperio, hará del jardín inglés su estilo oficial, al encontrar en él una mezcla de romanticismo aristocrático y de naturalismo burgués.

² En un principio sólo se ideó un único lago, diseñado por el jardinero paisajista Louis Varé. Este proyecto original resultó ser, sin embargo, un rotundo fracaso, ya que el agua de este lago se filtraba continuamente empantanando la tierra de alrededor. Haussmann animó al emperador a reemplazar a Varé por el reputado ingeniero Adolphe Alphand. La solución de éste consistió en diseñar dos lagos en vez de uno y sellarlos con una buena capa de hormigón para evitar filtraciones. El "Petit Lac" fue el más pequeño, con una superficie de 30.000 m². Sin embargo, era conocido como el lago superior, por estar ubicado en una zona más alta que el otro. El "Grand Lac", mucho más grande que el anterior, tenía una superficie de unos 190.000 m². Alphand construyó también dos islas en el centro del lago grande, las cuales constituirían un punto focal. Todo el conjunto fue poblado por una vegetación bastante densa, lo que creó un delicioso efecto pintoresco. Alphand rodeó los lagos con un sendero para carruajes, con el fin de proporcionar múltiples puntos de vista de todo el conjunto (Hopkins, 2003).

³ Mientras que el Bois de Boulogne pasó a ser el escenario de la mundanidad, en oposición a éste, el Bois de Vincennes, en el otro extremo de la ciudad, se convirtió en el parque de esparcimiento y paseo de la gente del pueblo, de ahí que éste conservase áreas en las que la vegetación crecía libremente y donde el paseante podía apropiarse verdaderamente del espacio, como si se encontrara en una excursión campestre. Luisa Limido pone de relieve que en este último parque la voluntad de la naturaleza se encontraba menos contrariada que en el Bois de Boulogne. Esta es la razón por la que el Bois de Vincennes fue menos criticado por ciertos periodistas, políticos y eruditos de la época que denostaban el reinado de Napoleón III. Así, Ferdinand de Lasteyrie, uno de los principales censores de este régimen, mostró su preferencia por el Bois de Vincennes y se quejaba de que en el Bois de Boulogne se forzaba la naturaleza (Limido, 2002: 147).

étranger, de ne pas prendre ces élégants et ces élégantes pour ce qu'ils ne sont pas, mais bien plutôt pour ce qu'ils sont pour la plupart, des faux dandies et des femmes de manège. [...] Voilà la Duthé, la beauté à la mode. Voilà mademoiselle Raucourt, une tragédienne; mademoiselle Beaupré, une impure [...] des ducs, des comtes, des barons et des chevaliers, de tous les ordres. Et les voitures donc!, wiskys, carrosses, milords, broughams... (Delvau, 1867: pp. 31-33).

Hay un hilo conductor entre la descripción de la primera escena en el *Bois de Boulogne* con la que comienza la novela y la segunda descripción del capítulo VII, con la que finaliza. Al principio de la obra, este espacio es sinónimo de la grandeza de Renée. Ella es la reina de la fiesta imperial, que brilla en los altos círculos de la sociedad parisina. En la segunda presentación de este lugar, al final de la novela, Renée es una mujer fracasada. El agua refleja el universo mundano en el que evoluciona la heroína. Después de haber sido el símbolo de la ascensión social de Renée, *la promenade del Bois de Boulogne* se convierte en el de su decadencia.

Esta *promenade*, con su decoración artificial y su lago de un agua demasiado cristalina, sin una sola espuma, se asimila al mundo frívolo de los nuevos ricos parisinos, es el reflejo de la existencia absurda y vacía de Renée, esa gran mundana que sólo de cara a la galería, posee todo cuanto desea: majestuosos carruajes, espléndidos caballos y vestidos de los que la prensa habla.

En su crónica del periódico *Gaulois*, de primavera de 1869, Zola expresa su añoranza por los antiguos horizontes, las viejas casas, el ancestral bosque de Boulogne, en alusión a las transformaciones ordenadas por Napoleón III, tanto en el casco urbano de París como en este emblemático bosque del oeste de la ciudad, al que compara, tras las obras de remodelación, con un decorado de teatro: «D'un bois [on] fait un bouquet [...] C'est l'affaire d'un entracte: la toile est tombée, les machinistes posent les rochers, regardent si le robinet de la rivière est en état, plantent quelques arbres en guise de coulisses» (Zola: 1869, citado por Duchet, 1993: 19-20).

En ese sentido, cabe destacar que el conocimiento profundo de la obra de Zola nos pone en contacto, por un lado, con el carácter conflictual que adquiere en su imaginario la relación arquitectura-naturaleza. Chiwaki Shinoda, al reflexionar sobre las razones que han podido influir en el interés por la exuberancia vegetal de ciertos literatos franceses del último tercio del siglo XIX, entre los que se encuentra Zola, apunta a circunstancias como el peligro de desaparición por el que pasaba el bosque francés en la época, como consecuencia de la vorágine urbanística; el propio Zola se lamenta en su artículo de *La Cloche* del 12 de abril de 1870, *Ce que disent les bois*: «Hélas! On coupe en ce moment ma chère forêt! [...] Toute la forêt, navrée, devenue lugubre, pleurait» (Zola, 1870, cita de Shinoda, 2001: 59). Los bosques se talaban para construir barcos de guerra con los troncos de los árboles, y para aprovechar las ramas para la calefacción; en todos los bosques se construían fundiciones y hornos de vidrio; se expulsaba a los rebaños, etc.

Por otro lado, sobresale su faceta ecologista. La glorificación de la naturaleza de la que participa Zola nos recuerda en cierta medida a la de algunas cosmovisiones antiguas, según las cuales la naturaleza era algo sagrado que debía venerarse y respetarse. A este respecto, es oportuno evocar el artículo «Ecoficciones e imaginarios del agua y su importancia para la memoria cultural y la sostenibilidad», en el que Martos Núñez y Martos García afirman lo siguiente:

La naturaleza se ha leído en muchas tradiciones orales y/o literarias como una especie de “decorado” (v.gr. el *locus amoenus* de los clásicos) e, igual que en los mitos matriarcales de la Vieja Europa (Gimbutas, 1991), como una fuerza caótica e incluso demoníaca que había que doblegar. Es más, la cultura de la violencia que está en la base de los sacrificios rituales (infanticidios, por ejemplo) del mundo fenicio o maya se argumentaba a base de las dádivas u ofrendas debidas para provocar la fertilidad o la lluvia. [...] Sustituir una perspectiva antropocéntrica o androcéntrica por otra más abierta que coloque en el foco “el-hombre-en-el-medio-ambiente” y no de forma separada o beligerante (el hombre vs. la naturaleza) no es fácil (Martos Núñez, Martos García, 2013).

Las personas del siglo XXI estamos, por suerte, familiarizadas con los discursos que abogan por modelos de sociedades donde se busque una plena comunicación con la naturaleza. Sin embargo, lo que resulta sorprendente es la modernidad que a este respecto demostró el autor de *La Curée*, por su clarividencia al negar los argumentos que reducían el papel de la naturaleza a una simple fuente de provisión de materias primas al servicio de la civilización.

Zola tiene tanto que decir y tanto que denunciar que coloca ya al lector, desde las primeras páginas de la obra, ante la realidad decadente del Segundo Imperio. Al empezar la novela presentando el cuadro de la alta sociedad parisina en el *Bois de Boulogne*, el autor quiere resaltar que todo este lujo no crea felicidad, como se pone de manifiesto a través del personaje de Renée, desestabilizado por este universo de lujos y dispendios a ultranza. En la segunda descripción de este espacio, en la última etapa de su vida, se puede constatar hasta qué punto este medio social ha destruido a Renée.

Hay que preguntarse entonces por qué procesos ha pasado esta mujer en el transcurso del tiempo que separa estos dos momentos. El análisis de los escenarios acuáticos nos va a ayudar en ello, ya que éstos reflejan los diferentes aspectos de la personalidad de Renée.

Es aquí donde entra también en juego su marido, Aristide Saccard, quien para realizar su plan de convertirse en un próspero especulador inmobiliario, tras enviudar de su primera mujer, se casa con Renée, una rica burguesa que no es para él más que un eficaz instrumento para amasar una gran fortuna, no sólo por el gran capital inmobiliario que la joven ha recibido como dote, sino también por su extraordinaria belleza.

El plan urdido por Saccard consiste en arrojar a Renée a una vida de derroches y placeres locos, para que ella termine angustiada por las deudas, y se vea obligada a desprenderse de sus terrenos en favor de su marido. Este plan tiene un desarrollo que va desde el comienzo hasta el final de la obra, y da lugar a que el progresivo enriquecimiento de Saccard evolucione de forma paralela a la paulatina pauperización económica y moral de su esposa. Esta vida de abuso de toda clase de goces a la que Renée es lanzada, termina por hastiarla y por impulsarla a buscar otros goces más fuertes, pues ya no encuentra satisfacción en nada.

Esta necesidad de experiencias que aplaquen el aburrimiento que la invade, algo «qui n'arrivât à personne, qu'on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance rare, inconnue», se va a canalizar en Renée a través de un frenesí sensual que la llevará al adulterio.

2. Elemento acuático en el invernadero

Este estado de cosas introduce el segundo escenario acuático de la novela, el del invernadero del palacete Saccard, pues es en este espacio donde Renée se despoja de ese disfraz de gran dama de la alta sociedad con el que la vemos en el escenario anterior y muestra su lado libidinoso, transformándose en mujer fatal. Dos ingredientes desempeñan aquí el papel tentador: la vegetación y el agua. Sólo bajo la influencia de estos dos elementos, Renée será capaz de ceder a la transgresión de convertirse en la amante de su hijastro.

Si nuestra heroína se transforma en mujer fatal en el invernadero, es porque es éste el único lugar donde puede ser ella misma. Renée desea tomar el control de su cuerpo, que hasta ese momento sólo había sido un elemento de placer visual masculino. Como ya hemos mencionado, Renée no es para Saccard más que un objeto, un medio para la consecución de sus fines, por eso es tan decisivo para ella el contar con un espacio donde tomar las riendas de su vida. Este espacio será el invernadero (Sánchez Luque, 2016).

Las dos descripciones de las escenas aquí desarrolladas también se organizan en torno a un punto de agua: el estanque central, al que la atmósfera malsana y caliente del invernadero transforma, siguiendo a Jean-François Tonard, en un mar de fuego que recuerda al caldero de bruja de *L'Assommoir*.

Por otro lado la humedad que impera en el lugar evoca la propia de los climas tropicales, que despiertan los sentidos. El invernadero es presentado como un espacio inquietante, propicio para el descubrimiento de capacidades amorosas insospechadas, conforme a la mentalidad del siglo XIX, tan cargada de principios puritanos, para la que el mundo tropical de los invernaderos significaba una libertad sexual que no entendía de prohibiciones ni de limitaciones.

Otro aspecto de la humedad del invernadero es el de útero materno. Como apunta Meyrat-Vol, la protagonista de *La Curée*, al penetrar en este espacio, al final del capítulo I, entra en un estado de ensoñación despierta y, mientras dura éste, la mujer realiza una reinsertión inconsciente en la matriz protectora. Renée huye de la sociedad temible y hostil encarnada por sus invitados a la cena, para refugiarse en el sustituto cavernoso del vientre materno. En este sentido, abundan las imágenes que evocan la idea de regressus ad uterum: la isotopía de la noche, del hueco, del agua, de la leche, de la tibieza,

de lo vegetal y de la feminidad. La liquidez a la que tanto se alude en la descripción, se parece al líquido amniótico protector que envuelve el feto.

Por otro lado, no es casual que las metáforas acuáticas aparezcan sólo en la primera de las dos grandes descripciones del invernadero, bien en forma de salto de agua:

«[...] de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré»
«De jets souples s'accrochant aux branches, franchissant le vide d'un vol hardi»
«Sur sa tête, elle sentait le jet des Palmiers».

De lluvia:

«les grands Bambous de l'Inde montaient droits [...] faisant tomber de haut leurs pluie légère de feuilles»
«tandis que, de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté».

De leche:

«A cette heure, des globes de verre dépoli éclairaient les feuillages de nappes laiteuses».

De gotas de agua:

«Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants... »

O de fluir:

«sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait»

Los dos elementos del invernadero que desempeñan el papel tentador, el agua y la vegetación, se complementan: cada mención al elemento acuático en la primera descripción del capítulo I, puede ser interpretada como una metáfora sexual que encuentra su eco en el acto carnal referido en la segunda descripción del capítulo IV. Se comienza de una forma relativamente moderada en la primera descripción, cuando la pasión de la mujer no se ha materializado todavía, para alcanzar el paroxismo en la segunda descripción, coincidiendo con la etapa de apogeo en la relación entre Renée y su hijastro Maxime. Los deseos inconfesados a los que se hace referencia en el capítulo I, se han materializado ya al final del capítulo IV.

3. El Sena

Finalmente, las dos exposiciones del Sena, que forman parte de sendas panorámicas desde la habitación en la que Renée jugaba de niña con su hermana, en su casa natal de la isla de San Luis, evocan la faceta más vulnerable de la mujer, descubren la triste verdad del vacío que se esconde bajo las apariencias brillantes de la vida mundana, ya que remiten a sus grandes carencias emocionales, motivadas por la ausencia de la madre. En efecto, el río aparece como un ser mítico, que viene de un lugar lejano y desconocido, que pone a la niña en contacto con el mundo de la ensoñación, se acerca para saludar, y continúa su camino, desapareciendo nuevamente. El río se identifica con la imagen de la madre —que ha estado ausente en la vida de Renée—, pues transmite admiración y seguridad, al adoptar la dulzura de un titán domado. Renée

encuentra su redención en ese paisaje que tantas veces había contemplado durante su infancia. El agua es aquí fuente de vida, medio de purificación y regeneración.

En las dos presentaciones, Zola le da al Sena una plena existencia literaria. Es en el entorno de los paisajes acuáticos de Aix en Provence donde Zola ha tenido experiencias verdaderamente felices que han forjado su personalidad. También Renée pudo haberlas tenido junto a esa madre de la que nunca disfrutó. La visión del Sena es tan intensa que a Zola le cuesta percibirlo como un elemento sin vida.

En síntesis, creemos que Zola busca resaltar aquí la huella de la ausencia de la figura materna en Renée. Y no es insustancial el hecho de que la palabra Sena sea de género femenino en el idioma francés, ya que esto contribuye a facilitar esa percepción del río como madre.

Como manifiesta Bernard Joly en su artículo *Le chaud et le froid dans La Curée*, la vista del Sena representaba para las dos niñas, Renée y su hermana, una especie de hada con múltiples vestimentas:

Et la grande joie de la chambre des enfants était encore le vaste horizon [...] l'âme de tout cela, [...] c'était la Seine, la rivière vivante; elle venait de loin, du bord vague et tremblant de l'horizon, elle sortait de là-bas, du rêve, pour couler droit aux enfants. [...] Les petites aimaient la géante, elles s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre, et qu'elles sentaient se fendre et disparaître à droite et à gauche, dans l'inconnu, avec une douceur de titan dompté. Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie. [...] Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée (Zola, 1871).

Al final del capítulo VII, Renée hace una segunda visita a la habitación infantil de su casa natal. Es un regreso muy simbólico, pues ha transcurrido toda una vida desde su época de niña, evocada en la primera descripción del capítulo II. La heroína vuelve sobrepasada por su experiencia vital de un mundo hostil, como si acudiera a refugiarse en el regazo de la madre, buscando reencontrarse con las nociones de estabilidad, abrigo y amparo, que antaño el Sena le inspiraba. Metáforas como la de los brazos abiertos « s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras », o la del vestido, « sa belle robe de soie verte, mouchetée de flammes blanches », refuerzan esta idea de la madre protectora.

Conclusión

El análisis de los imaginarios del agua nos enseña que a menudo las aguas tienen más de una interpretación y que generan incluso símbolos divergentes. Así, hemos visto que la Renée mundana sólo podía exhibir su belleza en la *promenade* alrededor del estanque del *Bois de Boulogne*, el escenario paradigmático de la fiesta imperial, esa especie de teatro del mundo en el que reina la apariencia, en medio de una naturaleza ficticia como así es también esa vida que Renée lleva de cara a la galería. El crimen del incesto sólo podía consumarse en ese templo del exceso erótico que es el invernadero, impregnado de la humedad propia de los climas tropicales, que excita los sentidos, construido en el nuevo París imperial; y la mujer sólo podía arrepentirse de sus acciones contemplando la panorámica del Sena, desde la habitación de juegos de su casa natal en el viejo París, en los lugares de su infancia y de su inocencia perdida y malgastada.

Referencias bibliográficas

- DELVAU, Alfred (1867). *Les Plaisirs de Paris: Guide pratique et illustré*. Paris: A. Fauré.
- GIMBUTAS, Marija (1991). *The civilization of the goddess*. Joan Marler.
- GIRARD, Marcel (1972). «Les "baignades" d'Émile Zola». En *XXIIIe Congrès de l'Association Internationale des Études Françaises*. Paris. p. 95-111.
- HOPKINS, Richard S. (2003). «From place to espace: Napoleon III's transformation of the Bois de Boulogne». <<http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0031.012/--from-place-to-escape-napoleon-iiiis-transformation?rgn=main;view=fulltext>> [Consultado el 12 febrero 2016].

- JOLY, Bernard (1977). «Le chaud et le froid dans *La Curée*». En *Les Cahiers naturalistes*, N° 51, <<http://www.archives-zoliennes.fr/ancien/index.php?partie=4&souspartie=1&vari=422>> [Consultado el 1 de octubre de 2016].
- LIMIDO, Luisa (2002). *L'Art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps, 1824-1873*. Seyssel: Champ Vallon.
- MARTOS NUÑEZ, Eloy y MARTOS GARCÍA, Alberto. «Ecoficciones e imaginarios del agua y su importancia para la memoria cultural y la sostenibilidad». En *Alpha, revista de artes, letras y filosofía*, n° 36. <<https://dialnet.unirioja.es/revista/5902/A/2013>> [Consultado el 5 abril 2016].
- MEYRAT-VOL, Claire (1997). *L'Imaginaire végétal dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola le régime nocturne*. Thèse de doctorat. Université de Lille III.
- SANCHEZ LUQUE, María Custodia (2016). *Los jardines « pintados » de Émile Zola, lugares de encuentro entre literatura y arte*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- SHINODA, Chiwaki (2001). «Exuberance végétale chez Mirbeau et Zola». En *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, p. 58-73.
- TONARD, Jean-François (1994). *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Paris: Peter Lang.
- ZOLA, Émile (1971). *La Curée*. Paris: GF Flammarion. Préface par Claude Duchet.

Les mots et les imaginaires de l'eau dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart

Szyman, Alexandra

Universidad de Murcia, Alexandra.szyman@um.es

Resumen

La obra de Simone Schwarz-Bart, novelista guadalupeña, nos sumerge en el seno de la cultura criolla cuyas creencias y prácticas son animistas. Por lo tanto, la relación que los personajes mantienen con la naturaleza y los elementos es exacerbada, especialmente la relación con el agua. De hecho, el agua forma una entidad conductora que se encuentra a través de su escritura y que fluye como la vida en su sentido más bello y más oscuro a la vez. Representa el viaje del hombre, desde el útero materno hasta el mundo de lo oculto – el más allá – y encarna el paso entre lo real y lo sobrenatural, que es uno de los fundamentos de la imaginación antillana. Gracias a la escritura poética de Simone Schwarz-Bart, los personajes navegan en aguas a veces turbias, otras veces claras, imprevisibles, pero también salvadoras. El agua representa este favor divino, reflejando el cuerpo y el corazón humano, que parece atrapar en sus profundidades los recuerdos de los personajes, y permite su renacimiento espiritual. Del mismo modo, las creencias fetichistas y religiosas que forman la identidad criolla sitúan en el corazón de sus rituales el agua como un componente esencial y vital, todo eso con un telón de fondo isleño. En la obra schwarzbartiana, los seres adquieren una dimensión acuática y fusionan con un entorno donde reina el exotismo y la tradición oral. Bajo esta pluma marcada con el sello de la Antillanidad, el agua, esta sustancia líquida, natural, inodora e incolora se convierte en un elemento simbólico cuyas palabras e imaginario son múltiples.

Palabras clave : Antillanidad ; exotismo ; fetichismo ; identidad criolla.

Résumé

L'œuvre de Simone Schwarz-Bart, romancière guadeloupéenne, nous immerge au sein de la culture créole dont les croyances et les pratiques se veulent animistes. Ainsi, le rapport des personnages à la nature et aux éléments est exacerbé, notamment celui à l'eau. En effet, l'eau est cette entité conductrice que l'on retrouve tout au long de son écriture et qui flue telle la vie, dans tout ce qu'elle a de plus beau et de plus sombre à la fois. Elle représente ce voyage de l'homme, de la matrice maternelle au monde des Invisibles – l'« eau »-delà – et incarne ce passage entre le réel et le surnaturel, qui constitue l'un des fondements même de l'imaginaire antillais. C'est à travers une écriture poétique que Simone Schwarz-Bart fait naviguer ses personnages sur des eaux qui se révèlent être tantôt troubles tantôt claires, imprévisibles, mais salvatrices également. L'eau est ce bienfait divin, reflet du corps, reflet du cœur, qui semble emprisonner dans ses profondeurs les souvenirs des personnages, et permet leur renaissance spirituelle. De même, les croyances fétichistes et religieuses formant l'identité créole placent au cœur de leurs rituels l'eau, comme étant une composante indispensable et vitale, tout cela sur fond de toile insulaire. Au sein de l'œuvre schwarzbartienne, les êtres acquièrent une dimension aquatique et fusionnent avec leur environnement où exotisme et oralité règnent. Sous cette plume marquée du sceau de l'antillanité, l'eau, cette substance liquide, naturelle, inodore et incolore devient un élément symbolique aux mots et aux imaginaires multiples.

Mots-clés : Antillanité ; exotisme ; fétichisme ; identité créole.

Abstract

The work of the Guadeloupean author Simone Schwarz-Bart is an immersion in the Creole culture. This culture is mostly beliefs and practises that are animists. The character's link to nature and elements are exacerbated and especially about water. Water is a conducting entity we can find through all her writing

and just as life it can be either beautiful or dark. It represents the spiritual journey from maternal womb to invisible spirits from beyond. The way through real life and supernatural she incarnates is the foundation of Antillean imaginary. It is with a poetic writing that Simone Schwarz-Bart makes her characters sail on waters sometimes clear sometimes murky but as unpredictable as savings. Water is a divine reflection of the body and mind that keep in depths all characters memories and allows their spiritual rebirth. Just as fetishists or religious beliefs from the Creole culture there is a central place for water rituals. Simone Schwarz-Bart's work takes much from an insular lifestyle and orality. Her characters often merge with aquatic dimension and exotic environment but always through water. Water seems as liquid as natural as odorless and colorless as a symbolic element and gets over words and minds.

Keywords : Antillanité ; exotisme ; fetishism ; creole identity.

Simone Schwarz-Bart, romancière guadeloupéenne, nous dépeint au moyen d'(auto)-biographies¹ fictives à thématiques différentes, son univers insulaire originel et nous livre, de par une plume marquée du sceau de l'Antillanité², toute la complexité et la richesse culturelle des îles créoles. Ses œuvres mêlent exotisme et traditions orales et dévoilent l'univers coloré antillais, résultant du métissage entre les civilisations européenne et africaine (INA, 1957). À travers son écriture, l'écrivain nous immerge au sein de la civilisation créole dont les croyances et les pratiques sont principalement fétichistes car :

c'est le caractère dominant de la race nègre. Les Noirs sont fétichistes, c'est-à-dire qu'à leurs yeux tout est dieu, tout est animé d'une vie et d'une volonté tout peut exercer une action sur l'univers... chaque nation a cependant des êtres qui sont plus spécialement l'objet de son adoration : là, c'est un animal, un léopard, un crocodile, un serpent : ici, c'est un arbre, une pierre, un rocher ; ailleurs c'est un lac, une rivière, la mer, la lune, la voûte céleste (Condé, 1993 : 48).

Pour Simone Schwarz-Bart, il ne fait nul doute que les Antillais vouent un culte très particulier aux quatre éléments et plus particulièrement à l'eau, puisque les îles antillaises et plus généralement l'espace insulaire en soi « est une image de la création, un monde en réduction, une image parfaite du cosmos » (Pagán, 1998 : 250). Cette création aquatique à caractère divin constitue un décor idyllique et ces « îles aux belles eaux » (TJ³, 1979 : 8) transportent les personnages dès leur jeunesse. En effet, l'eau incarne l'espace de jeu de l'univers enfantin et des premiers ébats amoureux : Ti Jean et Égée, Toussine et Jérémie, Télumée et Élie, tant de couples schwarz-bartiens qui ont vu le jour *sur le chemin menant à la rivière, au bord de la rivière* ou au sein même du *Bassin Bleu* ; des endroits énigmatiques qui semblent détenir le temps de l'innocence, où, au hasard des rencontres, les couples se font et se défont. L'eau devient ce témoin protecteur des premières palpitations amoureuses – doux regards, premiers échanges, approche du corps de l'Autre, etc.- ainsi que des amours naissants ; l'eau renferme les secrets de la découverte d'une sexualité insouciant, la recherche des premiers plaisirs intimes dans un univers merveilleux :

Ti Jean prenait le chemin de la rivière pour y rejoindre les enfants de son âge [...] Là un bras perdu de la rivière dévalait en cascade sur un bassin qui semblait recevoir toute l'immensité du ciel, en son milieu, cependant que les bords plantés d'arbres bleuissaient l'eau de leur ombre d'où le nom de Bassin Bleu. Les adultes ne s'en approchaient pas, ni les enfants en état de faire le mal, de donner ou de recevoir la semence. L'endroit était strictement réservé aux innocents [...] La plupart des enfants s'ébattaient dans le bassin, mais parfois des couples se formaient, s'éloignaient, pour apprendre les jeux de l'amour [...] (TJ, 1979 : 44).

¹ Bien qu'il ne s'agisse pas d'autobiographies à proprement dit, Gyssels ou bien encore Toureh Mbaye soulignent le fait que les œuvres de Simone Schwarz-Bart en présentent toutes les caractéristiques puisqu'elles reflètent les combats, les souvenirs et les évolutions personnelles et intellectuelles de l'écrivain.

² Édouard Glissant, héritier spirituel d'Aimé Césaire et de son mouvement de la Négritude, développe le concept d'Antillanité qui repose sur un retour et une réhabilitation très réaliste de l'histoire et des croyances singulières des Antillais, au moyen d'une langue, riche en expressions imagées et truculentes qui nous offre, en français, la saveur du parlé créole (Alain Rouche, Gérard Clavreuil; 1987 : 192). Notons que le monde antillais est devenu francophone par choix et que seule une minorité blanche hérite la langue de ses ancêtres, le reste ayant troqué leurs idiomes pour le français, quitte à faire germer de celui-ci un parler nouveau : le créole (Auguste Viatte ; 1969 :68).

³ Abréviations comme suit pour les citations des œuvres de Simone Schwarz-Bart : TJ= Ti Jean l'Horizon, TM= Pluie et Vent sur Télumée Miracle, PP= Un Plat de Porc aux Bananes Vertes.

L'innocence est le maître mot de ce refuge aquatique où plus que l'amour, l'eau incarne la douceur réconfortante et rassurante du liquide utérin de la matrice maternelle :

Alors Élie venait à moi et nous plongeons ensemble tout habillés, lâchions nos craintes, nos jeunes appréhensions au fond du Bassin Bleu [...] je me sentais envahie par la pensée qu'une petite chose était sur la terre, de la même grandeur que moi, qui m'aimait, et c'était comme si nous étions sortis du même ventre, en même temps (TM, 1972 : 77).

L'eau permet une harmonie « basée sur une connaissance intime de la nature et de la vie, une complicité entre elles » (Maryse Condé ; 1993 : 54). Ainsi, les personnages communient avec la nature tropicale, et par extension avec les êtres qui la composent.

Vers la fin de cette période idyllique qu'est l'enfance, certains personnages prennent conscience de l'éphémérité des instants insoucians : « nous étions un peu en dehors du monde, petites sources que l'école endiguait en un bassin, nous préservant des soleils violents et des pluies torrentielles » (TM, 1972 : 83). Le « processus d'aliénation »⁴ et l'ordre instaurés par l'institution scolaire est rapidement supplanté par l'identité primitive créole et l'évolution des plus jeunes ne se fait point attendre :

tandis que l'école nous menant à la lumière, là-haut, sur les mornes de Fond-Zombi, les eaux se croisaient, se bouscullaient, bouillaient, les rivières changeaient de lit, débordaient, s'asséchaient, descendaient comme elles pouvaient, se noyer dans la mer. Mais quelque soin qu'elle prît de nous, de nos petites têtes nattées, crépues, l'école ne pouvait empêcher nos eaux de grossir et le moment vint où elle ouvrit les vannes, nous abandonnant au courant (TM, 1972 : 83).

Ce point de non-retour à ce stade de leur vie est similaire aux eaux de la rivière : le mouvement et l'inconnu en sont les principales caractéristiques. Tout d'abord émoussés, les personnages se retrouvent dans un premier temps sur « une grande vague en frémissements intenses, continus » (TM, 1972 : 83). Le temps de l'exaltation de la découverte et des premiers pas d'adulte est rapidement remplacé par un retour amer à la réalité. Le personnage de Ti Jean s'aperçoit très vite de la responsabilité qu'induit la maturité, et regrette avec nostalgie ce temps tout juste révolu : « il était bel et bien fini le temps des bassins calmes et réservés à l'enfance » (TJ, 1979 : 73), l'image de l'eau dormante étant apparentée à la tranquillité et à la légèreté de la vie.

Nonobstant, le fait est que les îles antillaises forment un espace de vie exigü constituant un milieu épineux pour l'homme créole. Dans ce refuge –ou cette prison– insulaire, l'eau est à l'image de la vie des personnages : inapprivoisable et fuyante. Ainsi, le destin historique des personnages antillais est vécu comme une fatalité⁵ :

Toutes les rivières, mêmes les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans leur courant, toutes les rivières descendent et se noient. Et la vie attend l'homme comme la mer attend la rivière. On peut prendre méandre sur méandre, tourner, contourner, s'insinuer dans la terre, vos méandres vous appartiennent mais la vie est là, patiente, sans commencement et sans fin, à vous attendre, pareille à l'océan (TM, 1972 : 83).

La rivière est un puissant réflecteur de la thématique du destin et de l'impuissance du nègre caraïbe dans ce contexte puisque l'eau peut être une « vague toute- puissante qui le halait vers l'Ailleurs » (TJ, 1979 : 21) ou « tourner en vindoux

⁴ Maryse Condé parle de processus d'aliénation mené par l'institution scolaire car les institutions scolaires issues de la période post-coloniale tentent d'instruire les antillais, dans le but de leur faciliter la vie, mais beaucoup d'entre eux finiront par servir une colonisation déguisée, donc cela ne revient pas à instruire pour améliorer la qualité de vie au sein des Antilles mais d'éduquer pour mieux aliéner la population créole (1993 : 20).

⁵ Symbole de l'empreinte de l'esclavage et d'une souffrance aussi bien collective qu'individuelle due à la condition de nègre.

ou en vinaigre » (TM, 1972 : 123). Le voyage de la vie s'avère être, même pour les plus chanceux, un long chemin semé d'embûches, d'errance, de quête et de sacrifices.

Le passage à l'âge adulte confère à l'eau une autre vision plus réaliste de la vie. Effectivement, le paradis insulaire du temps de l'insouciance fait place à une réalité quotidienne à caractère rural qui s'articule essentiellement au cœur du paysage de l'île, et notamment autour de l'élément liquide. Ainsi, nous observons que l'eau devient sustentatrice et que les personnages schwarz-bartiens sont soumis aux ressources de la nature : le mari de reine sans nom est pêcheur, de même qu'Élie et Angebert qui pêchent en eaux douces. Victoire est lavandière et « usait ses poignets aux roches plates des rivières » (TM, 1972 : 31), en bref, une vie hydrodynamique rythmée par le travail et l'effort : « je transpirais toute l'eau que ma mère avait déposée dans mon corps » (TM, 1972 : 210).

L'eau, symbole référent de la vie, se montre parfois capricieuse et met la constance des personnages schwarz-bartiens à rude épreuve : « La mer était dépeuplée » (TM, 1972 : 21), métaphore du vide de l'existence causé par les adversités. La rivière est témoin de cette douleur et devient un grand déversoir des souffrances antillaises, les femmes s'y retrouvent lorsqu'elles vont remplir « les touques d'eau » (TM, 1972 : 50), ou pour la lessive quotidienne et « lorsqu'elles lavaient, les femmes se cherchaient volontiers querelle pour faire aller leur bras, comparant leur sort réciproque, s'emplantant l'âme à plaisir d'amertume et de rancœur » (TM, 1972 : 22). L'eau de la rivière devient un lieu de sociabilité, une sorte de confessionnal collectif, ponctué de chants traditionnels où « la vie tournait en eau et en dérision et Fond-Zombi tout entier semblait gicler, se tordre et se répandre dans l'eau sale, en même temps que les jets de mousse vaporeuse et brillante » (TM, 1972 : 50). La rivière est un lieu d'oubli momentané de la réalité difficile imposée par le contexte paysan insulaire, grâce au colportage par exemple : « alors, dans le voltige du linge, les femmes bruissaient de paroles empoisonnées » (ibid.) ou « de bouche en bouche, la rivière s'était transformée en un fleuve majestueux que rien n'arrêtait plus » (TJ, 1979 : 41).

Dans l'œuvre schwarz-bartienne, l'eau – la vie – brime souvent l'homme antillais de manière brutale afin de récolter le meilleur de lui-même car « le problème ne consiste pas à changer la vie. Cela est impossible. Il s'agit de la transfigurer et l'acceptant telle qu'elle est, de lui infliger une éclatante défaite » (Maryse Condé : 15). Pour contrecarrer cette noirceur qui réside dans la plupart des sociétés, et particulièrement dans la société insulaire⁶ – l'exiguïté ne permettant pas d'élargir le champ de vision des nègres⁷ – les personnages sont plus ou moins moralement préparés à faire face aux épreuves de l'existence grâce à une patiente initiation des plus anciens : Reine Sans Nom avec Télumée, Télumée avec Sonore, Wadamba ou Eusèbe l'Ancien avec Ti Jean, et tant d'autres. Toussine inculque par exemple à sa petite-fille la nécessité de se préserver des autres, « de la contagion de leur pessimisme et de leur désespoir » (Maryse Condé ; 1993 : 15) et de se prendre en main car « la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui doit conduire le cheval » (TM, 1972 : 82), l'eau représente cette force des événements environnants sur les personnages, la fuite en arrière étant impossible et si elle l'était, pour aller où ? : « s'enfuir ? ...enjamber la mer ? » (TJ, 1979 : 26). La volonté humaine n'est qu'un grain de poussière face à l'obstacle redoutable que constitue l'immensité de la vie et la force de la Destinée. Les personnages sont à l'image de Ti Jean, surnommé « Abunasanga : celui qui se meut dans les profondeurs » (TJ, 1979 : 68), un « naufragé sans boussole, perdu, sous un ciel sans étoiles, au milieu d'une mer sans limites discernables » (TJ, 1979 : 217), semblables à des « pieuvres » qui s'accrochent avec leurs tentacules à l'existence, en errance perpétuelle.

La faculté humaine, qui pour la romancière est primordiale, est le dépassement de soi-même : « il me fallait être là, comme un caillou dans une rivière, simplement posé dans le fond du lit et glisse, glisse l'eau par-dessus moi, l'eau trouble ou claire, mousseuse, calme ou désordonnée, j'étais une petite pierre » (TM, 1972 : 95), ce qui n'est pas chose facile « dans la structure sociale d'un pays dominé » (Maryse Condé, 1993 : 35). Le nègre créole doit être capable de prendre du recul et de rester digne en toutes circonstances, surtout en la présence des Blancs, comme par exemple lorsque Mme Desaragne dit à Télumée qui travaille chez elle moyennant salaire et mauvais traitements « vous les nègres d'ici [...] savez-vous seulement à quoi vous avez échappé ?... sauvages et barbares que vous seriez en ce moment [...] on vous emmène ici, et comment vivez-vous ?... dans la boue, le vice, les bacchanales [...] vous vous vautrez dans la fange, et vous riez » (TM, 1972 : 97). Les eaux sales renvoient à une vision primitive et réductrice des colonisateurs envers la race nègre antillaise, des paroles impitoyables entre lesquelles Télumée se faufile :

⁶ Le monde insulaire est comparé à un moulin à mystère, le cycle de la vie se renouvelle sans cesse et les mystères de l'existence perdurent pourtant (TJL : 129)

⁷ Il est bien connu que les voyages ouvrent l'esprit, appellent à la tolérance et ont un caractère réformateur de l'âme humaine.

dans l'eau la plus claire qui soit, sentant sur ma nuque, mes mollets, mes bras, le petit vent d'est qui les rafraîchissait, et, me félicitant d'être sur terre une petite négresse irréductible, un vrai tambour à deux peaux (TM, 1972 : 97).

Dans ce quotidien antillais, l'homme est souvent assimilé à un être aquatique, tout spécialement lorsque l'on évoque les Blancs et la colonisation. Ainsi, les colonisés sont comparés à des « poissons dans les filets des dieux blancs » (PP, 1967 : 53) car il existe encore, même après l'obtention de l'indépendance des îles antillaises, une colonisation sous-jacente déguisée. Voici comment Mariotte s'adresse à son peuple : « non, rien a changé mes bons petits poissons, sinon que le pêcheur vous amuse tout au bout de sa ligne » (PP, 1967 : 53). La cruauté de l'homme Blanc n'a pas son pareil dans l'univers insulaire et c'est une « vapeur mortelle » déversée par le colon sur les travailleurs esclavagés des champs de canne à sucre qui cause le décès d'Amboise (TM, 1972 : 229). L'homme créole est condamné aux tourments de l'existence : « le cœur du nègre est une terre aride que nulle eau n'amendera » (TM, 1972 : 152), une sécheresse dont la colonisation est en partie responsable d'où la nécessité de se réapproprier l'identité créole.

Dans son œuvre, Simone Schwarz-Bart attribue également une aura et une sensualité aquatiques à ses personnages, l'eau réfléchissant leur individualité. Effectivement, le corps est fortement érotisé, l'homme possédant des « muscles semblables à des vagues marines » (PP, 1967 : 140), symbole de force, et la femme étant « une eau fraîche et protectrice » (TJ, 1979 : 197), « une eau à contre-courant qui s'offre et se refuse en même temps » (TJ, 1979 : 194), un être féminin sensuellement capricieux. Dans *Ti Jean l'Horizon*, les cheveux d'Égée « se déroulaient telles des algues jusqu'au fond de l'océan » (1979 : 266), emblème de féminité. Par ailleurs, on raconte que « la terre ferme ne valait rien à Jérémie et qu'en vérité, son élément naturel était l'eau » (TM, 1972 : 14) et Haut-Colbi est détaillé comme « un nègre caraïbe bien planté sur ses jambes, mais on eût dit qu'il évoluait dans l'eau, son véritable élément, on eût dit qu'il nageait tant était grande sa souplesse » (TM, 1972 : 45), l'eau et les êtres fusionnent.

Par ailleurs, la beauté est aussi définie par d'autres critères que ceux de l'apparence. En effet, la force de caractère et la noblesse de cœur sont des qualités essentielles chez les personnages schwarz-bartiens : « toutes les pluies du monde n'enlèveraient pas sa force au piment » (PP, 1967 : 48). Cette richesse intérieure est reflétée à travers les noms attribués aux personnages, des surnoms affectueux à connotation marine qui correspondent à leur tempérament. Ainsi, Télumée est comparée à une libellule car comme lui dit Toussine : « Tu as su éclairer ta propre âme et c'est pourquoi tu brilles à tous les yeux » (TM, 1972 : 175), une « petite puce d'eau » (TM, 1972 : 89), « un crabe sans pinces » (TM, 1972 : 169), images de sa bonté d'âme et de sa gentillesse. À contrario, certains hommes sombrent, emportés par « le courant de leurs vies » (PVTM : 30) et deviennent « de grosses baleines échouées, dont la mer ne veut plus et si les poissons les écoutent, sais-tu ? Ils perdront leurs nageoires ». Ces êtres errants en perdition sont en quête de corruption de la race humaine, comme l'Ange Médard qui représente à lui tout seul « une réserve de crimes dans le monde... et pourquoi fallait-il que j'aie pêcher en eau trouble, alors qu'il y avait tant de fonds clairs et transparents? (PVTM : 239). Laetitia, quant à elle, symbolise cette malfaisance humaine, une « couleuvre » (Maryse Condé, 1993 : 67) qui s'acharne à détruire le bonheur des autres, sa beauté étant comparée à celle d'un « nénuphar qui vient dans l'eau croupie » (TM, 1972 : 141) ; les eaux stagnantes et marécageuses reflétant le Mal et le caractère vicieux de l'homme. Somme toute, l'eau est le miroir de l'être du nègre caraïbe : « elle voyait tout au fond de mon eau » (TM, 1972 : 161).

Afin de se ressourcer dans cet environnement, l'une des stratégies identitaires employée par nos personnages schwarz-bartiens consiste à réaliser un travail sur soi-même. Pour se faire, ils accomplissent des rituels purificateurs qui vont de la toilette matinale (TM, 1972 : 116) au bain symbolique. Ainsi, après maintes souffrances, Télumée se rend à la rivière « et je m'y jetai, je m'y trempai et m'y retrempai un certain nombre de fois [...] et j'ai lâché mon chagrin au fond de la rivière et il est en train de descendre le courant, il enveloppera un autre cœur que le mien » (TM, 1972 : 172). Cette purification est parfois réalisée collectivement, comme Éloïse avec son fils ou bien Man Cia avec Télumée. L'eau bénite est également mentionnée à plusieurs reprises, notamment lors des baptêmes et des rituels mortuaires. Certaines pratiques répondent à une religion personnelle où l'eau trouve sa place, Égée par exemple se rend « à la rivière pour jeter une poignée d'eau par-dessus son épaule, afin que le courant emporte ses péchés » (TJ, 1979 : 117). D'autres encore comme Wadamba met « un peu d'eau dans le creux de sa main et la fit glisser sur son sexe immense » (TJ, 1979 : 71), un geste qui démontre que le personnage allie purification et virilité dans un sursaut de primitivité marquant un retour à l'identité créole originelle.

Dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, les personnages principaux –surtout féminins– font face aux adversités de la vie –

abandons, deuils, trahisons– (Pagán : 249) tel des « flotteur(s) sur la mer – et personne à pouvoir dire jusqu' où l'eau les emportera » (PP; 1967 : 211) puis termine leur course dans le « barbotement des eaux sales de la vieillesse » (Ibid. : 16). La décadence du corps et de l'esprit de l'homme faisant face à une lutte acharnée contre une Ombre –allégorie de la mort – : « ô nageur impeccable des Hauts-Fonds de la Connaissance, ô valeureux Nèg' Brave à jamais fermé à la crainte des esprits requins, murènes, gymnottes qui affluent, comme on sait, dans la chambre des agonisants » (PP, 1967 : 108).

Certains personnages schwarz-bartiens tels que Mariotte se sentent perdus dans le « brouillard » de la vieillesse (Ibid. :43), une « lente émergence d'humeurs fluides, colorées, paroles qui transpiraient » (ibid.) où la divagation de l'âme replonge la protagoniste dans des souvenirs lointains enfouis inconsciemment et ressurgissant comme des « bulles de rêve » (Ibid. : 19), des sortes de « frissons d'écumes, remous d'eau profonde : et voici soudain qu'une haute lame du temps dépose sur la plage isolé de mon esprit, la silhouette de grand-mère » (Ibid. : 46), une course contre le temps et contre « l'humidité verte » (Ibid. : 44), métaphore de la décomposition des êtres et des choses.

Le corps est victime de la maladie, Mariotte voit lentement cette dégradation autour d'elle au sein même de l'hospice, il lui suffit de tourner la tête pour apprécier « le jet d'eau nocturne de ma voisine formant une petite mare » (Ibid. : 23). L'eau reflète un corps en décadence à l'opposé des eaux de l'adolescence « âge mystérieux où les eaux du corps remontent à la surface des jeunes filles ; en une rosée que le soleil avive, glorifie, au lieu de dessécher comme il fait avec la rosée des plantes. Aïe siguine douce toujours gonflée d'eau ; siguine de la rivière à Z'icaques ; siguine des anciens... » (Ibid. : 45). Grâce à un langage très imagé, Simone Schwarz-Bart confronte les eaux mortes des fluides corporels du corps affaibli aux règles féminines, symbole de fécondité, de jeunesse et de vigueur.

Le souvenir du pays natal apparaît tout d'abord à travers l'image du « clapotis d'un certain ruisseau d'eau claire » (Ibid. : 91), un « grouillement sourd et incessant de mes entrailles, tel celui d'une rivière souterraine qui roule capricieusement sous ma peau » (Ibid. : 79), l'eau symbolisant ici la mémoire de la protagoniste d'Un Plat de Porc aux Bananes Vertes, préservée intacte dans un espace du subconscient de la « vieille esclave d'eau douce » (Ibid. : 71), un endroit de son esprit que ce personnage féminin atteint, non sans difficultés, puisqu'elle est sujette « au floue des pensées qui l'envahissent et qui troublent sa tête d'eau » (Ibid. : 120) dû à la vieillesse. En outre, les personnages souffrent également de l'anéantissement progressif de leur esprit, les souvenirs ne sont plus que de « véritables épaves flottantes » (TJ, 1979 : 182). Mariotte perd la mémoire et tente de la préserver en écrivant les souvenirs qui refont surface ponctuellement et décrit cette expérience douloureuse avec beaucoup d'impuissance :

Au milieu du naufrage de ta vie, tu avises un stylo et tu t'y cramponnes jusqu'à ce que mort s'ensuive [...] Mais vois, au bout de quinze jours la mer te rejette sur une place inconnue ; et cette fois les éléments refusent de te porter
...nul bruit...tu coules à pic... Les grands fonds te happent...algues...froid...nuit glauque...Puis tu refais surface et ainsi passent les secondes, les minutes, les heures : et le naufrage n'en finit pas (UPPBV : 207).

Finalement, le « dualisme vodou-catholicisme, français-créole » attribue aux êtres de l'univers une âme analogue à l'âme humaine, ce qui justifie un rapport à l'environnement exacerbé, presque surnaturel. Cette approche merveilleuse inclue un royaume spirituel dont l'eau serait l'infime limite séparant le monde des vivants de celui des esprits – l' « eau »-delà – où les Invisibles perdurent après leur décès. Cette conception de la mort est liée à l'eau puisque cet élément révèle la présence des esprits, l'image de « la buée » (TM, 1972 : 179), ou de la « petite bruine » (Ibid. : 181) étant récurrente lors des événements mortuaires ou bien encore avant la mort des personnages.

Au sein de son œuvre, Simone Schwarz-Bart nous invite à la tentation de l'exotisme à travers des récits antillais qui explorent les ressources de la magie et du merveilleux où l'eau a toute son importance et elle nous offre toute une déclinaison de termes allusifs à cet élément : eau liquide, brume, bruine, buée, espace stagnant ou mouvant, eaux claires ou eaux marécageuses, etc. Grâce à une littérature orale cadencée par les chants, les conversations et par un haut degré de proverbialité créole, la romancière transforme l'eau en un élément référentiel aux imaginaires variés puisqu'elle glisse telle la vie des rivières rebondissant sur les rochers, métaphores des épreuves endurées, où l'homme se meut tel un être aquatique ; une survie pré-décrite par une force mystérieuse et supérieure où les personnages ne peuvent que se laisser porter par le courant et tenter de préserver leur force d'âme et leurs croyances. L'eau symbolise également les origines, la mémoire enfouie dans l'infini du monde, une âme profonde d'un peuple qui se cherche et qui a besoin de retrouver ses

racines africaines et païennes jadis perdues. Des croyances et des superstitions qui placent au cœur même de leurs rituels l'eau, comme étant un élément purificateur permettant la renaissance spirituelle et métaphysique des personnages. Le corps humain et plus généralement l'homme communique avec la nature, une parfaite symbiose s'installe entre les êtres et celle-ci, invitant l'esprit au rêve et à la divagation. Il y a chez l'auteur une véritable fascination pour l'eau et les images aquatiques glissent dans son œuvre et offrent un véritable hymne de l'homme créole.

Références bibliographiques

- CONDE, Maryse (1993). *La Parole des femmes*. Paris : L'Harmattan.
- GYSSSELS, Kathleen (1997). *Le Folklore et la Littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*. Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences Morales et Politiques, Mémoire in-8°, Nouvelle série, Tome 52, fasc. 1, Bruxelles.
- INA. *Édouard Glissant et l'Antillanité*. <<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04566/edouard-glissant-et-l-antillanite.html>> [Consulté le 12 avril 2016] [institutional].
- PAGAN LOPEZ, Antonia (1985). « *Mythes et Symboles de l'univers antillais* » en *Anales de Filología Francesa*. Universidad de Murcia (Spain), ISSN : 0213-2958 (1998-2000, vol.9, pp. 249-266 [18 page(s) article]).
- ROUCHE, Alain et CLAVREUIL, Gérard (1987). *Littératures Nationales d'écriture française*. Paris : Bordas.
- SCHWARZ-BART, Simone (1972). *Pluie et Vent sur Téliumée Miracle*. Paris : Seuil.
- SCHWARZ-BART, Simone (1979). *Ti Jean l'Horizon*. Paris : Seuil.
- SCHWARZ-BART, Simone (1967). *Un Plat de Porc aux Bananes Vertes*. Paris : Seuil.
- TOUREH MBAYE, Fanta (1985). « Simone Schwarz-Bart : écrivaine guadeloupéenne » en *Québec français* (n° 59, p. 28-30).
- VIATTE, Auguste (1969). *La Francophonie*. Paris : Larousse.

Simbolismo y presencia subversiva del agua en *L'Ombre de Venceslao* y *La Tour de la Défense* de Copi

Vásquez-Sáenz, Henry F.

Universitat de València, Henry.Vasquez@uv.es

Resumen

Raúl Damonte Botana, conocido artísticamente como Copi, fue un escritor, dramaturgo y dibujante argentino (1939-1987) que se instala definitivamente en París en 1962 (donde había vivido de niño con su familia exiliada). Allí escribió y publicó en francés la mayor parte de sus obras hasta su muerte. Dentro de su gran variedad literaria (teatro, novela, cómic...) resaltamos dos obras de teatro en las que el agua es un motivo recurrente que condiciona la intriga y los espacios donde evolucionan los personajes. En *L'Ombre de Venceslao* (escrita en 1977 y representada en 1978 en el Festival de La Rochelle), el agua aparece en espacios abiertos y está en permanente contacto con los personajes. Se trata de un elemento omnipresente que, a pesar de generar vida, se transforma en un componente devastador o destructor que incita a la muerte. En *La Tour de la Défense* (publicada en 1974 y representada en el Théâtre Fontaine de París en 1981), nos encontramos en un espacio cerrado e íntimo donde el agua es un elemento ambiguo que apasiona e inquieta; por un lado, despierta los deseos sexuales más desenfrenados y, por otro, propicia la aparición de bestias escalofriantes destinadas a ser devoradas.

Palabras clave: Copi; teatro; agua; simbolismo; subversión.

Résumé

Raúl Damonte Botana, connu artistiquement comme Copi, a été un écrivain, dramaturge et dessinateur argentin (1939-1987) qui s'est installé définitivement à Paris en 1962 (où il avait déjà vécu pendant son enfance avec sa famille en exil). C'est là qu'il a écrit et publié en français la plupart de ses œuvres jusqu'à sa mort. De sa production riche et variée (théâtre, roman, bande dessinée), nous voudrions mettre en valeur deux pièces de théâtre où l'eau constitue un motif récurrent qui conditionne l'intrigue et les espaces où évoluent les personnages. Dans *L'Ombre de Venceslao* (écrite en 1977 et créée en 1978 au Festival de La Rochelle), l'eau apparaît dans des espaces ouverts et elle est en contact permanent avec les personnages. En effet, il s'agit d'un élément omniprésent qui, même s'il est générateur de vie, devient un composant dévastateur ou destructeur incitant à la mort. Dans *La Tour de la Défense* (publiée en 1974 et créée au Théâtre Fontaine à Paris en 1981), nous nous trouvons dans un espace fermé et intime où l'eau est un élément ambigu, passionnant et inquiétant en même temps. D'une part, elle éveille les désirs sexuels les plus effrénés et, d'autre part, elle favorise l'apparition de bêtes terrifiantes destinées à être dévorées.

Mots-clés: Copi; théâtre; eau; symbolisme; subversion.

Abstract

Raúl Damonte Botana known artistically as Copi was an Argentinian author, playwright and cartoonist (1939-1987) who set up his permanent home in Paris in 1962 where previously with his exiled family he had lived as a child. He wrote and published his works there mainly in French until his death. His artistic production was varied, and amongst the plays, novels and comics two theatre productions stand out where water plays a recurring theme that affects both the intrigue and the spaces in which the characters develop. In *L'Ombre de Venceslao* (written in 1977 and performed in La Rochelle Festival in 1978) water appears in wide open spaces and the characters are permanently in contact with it. Water is seen as a boundless element which although generates life can also play a destructive part that leads to death.

In La Tour de la Défense (published in 1974 and represented in the Théâtre Fontaine in Paris in 1981), we find ourselves in an enclosed and intimate space where water is an ambiguous element firing up passion and fear, on the one hand it awakens the most uncontrollable sexual desires and on the other it gives rise to the appearance of bloodcurdling beasts destined to be devoured.

Keywords: Copi; theatre; water; symbolism; subversion.

Introducción

El agua y su simbología es un aspecto poco abordado en el teatro de Copi. Este trabajo tiene como objetivo principal intentar desvelar, mediante un análisis interpretativo, la pertinencia de este elemento a través de dos de sus obras: *L'Ombre de Venceslao* y *La Tour de la Défense*. Entendiendo el agua como un fluido en movimiento y en permanente cambio en el imaginario del autor, haremos, en primer lugar, una descripción sintética de los espacios para explicar la elección de estas dos obras que aparecen unidas por el agua y separadas por el lugar geográfico y la temática. Seguidamente intentaremos dilucidar cómo el agua interfiere directamente en el comportamiento de los personajes apropiándose no solo del espacio físico en el que se mueven sino también de sus espacios psicológicos. Y finalmente veremos de qué manera el agua, que cambia repentinamente de estado transformándose en grandes tormentas que provocan múltiples desastres, se convierte a su vez en un elemento purificador o regenerador. En definitiva, el elemento acuático en sus múltiples facetas forma parte de un ritual altamente corporal donde los binomios agua/vida y agua/muerte simbolizan el recorrido ineluctable de los personajes hacia un trágico destino.

1. «Cuando el río suena, agua lleva»

Muchos son los filósofos, científicos y escritores que han indagado en el significado profundo del agua como parte de una determinada lógica cósmica y fruto igualmente de las más variopintas fantasías. Copi no podía escapar a estos dos aspectos complementarios que aúnan realidad natural y desbordada imaginación.

En este sentido *L'Ombre de Venceslao* y *La Tour de la Défense* serían, si se nos permite el uso metafórico, dos obras hídricas. Los espacios que en ellas se escenifican están separados cultural, temporal e *hídricamente* por un océano: el Atlántico y dos continentes: América (del Sur) y Europa. La primera, dividida en dos actos, con dieciséis escenas cada uno, nos sitúa en la provincia de Entre Ríos en Argentina, además de Buenos Aires y las cataratas del Iguazú. Es una historia de amor, desgracia y muerte que pone en escena a una familia compuesta por Venceslao y su hija China, por un lado, y de su amante Mechita y su hijo Rogelio (cuyo padre es supuestamente Venceslao), por otro. También aparece la figura de su vecino, el viejo Largui, enamorado de Mechita igualmente. Todos viven en Diamante, un pueblo humilde de Entre Ríos a principios del siglo XX.

VENCESLAO.– Ecoute, Perroquet ! Toi qui est un animal de grande résistance et qui se souvient du parler de la Bande Orientale, enregistre bien ce que je vais te dire, il se peut qu'un jour quelqu'un l'entende et puisse se faire une idée de ce que fut ce temps-là. Tu te souviendras que je suis natif de la ville de Trente-Trois, en Uruguay, fils d'un Juarez et d'une indigène tabaré, appelée Abayubá. C'est dans ma maison que la milice du coin l'a égorgée, aux environs de 1850. Et moi, comme j'étais le plus petit de tous, j'ai pu sauver ma vie en me cachant dans un puits, et alors une certaine Mireya me prit en affection, elle me recueillit et m'apprit à baiser, tout gamin que j'étais. Avant le début du siècle, la solitude, c'était pas une invention. On vivait avec elle, les gens, ils existaient, on se laissait pas aller comme aujourd'hui, et moi, je suis de ce temps-là. Quand j'ai été jeune homme, la Mireya m'offrit un poulain blanc et j'ai traversé le fleuve Uruguay à la nage, accroché à sa crinière. Et on a pris le large au grand galop jusqu'à Diamante, le grand bourg de l'époque ; là, on s'est fait engager dans l'hacienda du vieux Jacinto Parra, et il m'offrit sa fille. La suite, tu la connais, Roquet (Copi, 1999a: 48-49).

Sometidos a las inclemencias y dificultades del medio natural y social en el que habitan, la peculiar familia está predestinada a tomar dos rumbos diferentes que dan lugar a dos historias paralelas: la que inician los que emprenden un recorrido por «les chemins de l'exode» (Copi, 1999a: 25) hacia las cataratas del Iguazú y la que llevan a cabo los que

parten hacia sociedades más «desarrolladas», en este caso Paraná, la capital de la provincia, y luego la gran capital, Buenos Aires. En esta obra aparecen temas recurrentes en Copi como la libertad, la identidad y el machismo, además de los conflictos políticos, religiosos y la desigualdad social. La segunda obra, dividida en dos actos, sin escenas, nos sitúa en París, una ciudad emblemática bañada externamente por el río Sena e internamente por todo un circuito de tuberías, conductos y alcantarillados. El dramaturgo nos sumerge en una inquietante intriga protagonizada por una pareja homosexual, Jean y Luc, una joven madre asesina, Daphnée, que está siempre «sous acide», un travesti mitómano, Micheline, y un joven árabe seductor, Ahmed. Todos se dan cita en casa de Jean y Luc, en el piso trece de un lujoso apartamento de una de las torres del barrio de la *Défense* para compartir la cena de nochevieja en la transición de 1976 a 1977.

LUC.– C'est le premier de l'an.

DAPHNÉE.– Oh, c'est vrai, soixante-dix-sept! On entend les pétards !

LUC.– Oui, c'est la fête, enfin, la fin de la fête.

DAPHNÉE.– Tu es intelligent, toi. C'est peut-être ce qui m'a séduit le plus chez toi. Ça et l'odeur de tes cheveux. Et toute ton odeur, ça m'a rendue folle depuis que je te connais, quoi. L'odeur de tes aisselles, de tes pieds. C'est pour ça que je passais mon temps fourrée ici. Je volais tes vêtements sales, tu vois, et je m'endormais avec le nez fourré dedans. Ça m'a absorbée complètement, je suis devenue folle... (Copi, 1999b: 171-172).

En esta intriga prevalece igualmente el problema de la soledad, la identidad, la igualdad e integración de comunidades minoritarias, imbricándose con aspectos políticos y religiosos, además de un ataque directo al mercado del consumo y a las nuevas sociedades capitalistas.

Esta separación cultural entre ambas obras también conlleva una diferencia en el tratamiento de los espacios donde se desarrollan las acciones. En Argentina asistimos generalmente a espacios abiertos y exteriores (salvo algunas excepciones), lo que permite al autor hacer hincapié en la fuerza natural, devastadora y destructora del agua. En este sentido el director Jorge Lavelli (2015, on line) en una entrevista de Boris Horvat afirma que está trabajando actualmente con el Centre Français de Promotion Lyrique sobre una ópera que se estrenará en 2016/2017 basada en esta pieza de Copi de la que precisa que «c'est un voyage avec une partie des personnages qui vivent à Parana au milieu des inondations et des tempêtes de la pampa». El agua, en su estado natural con un poder potencialmente devastador, es un elemento que vemos de principio a fin en sus múltiples facetas y manifestaciones: nubes, gotas, llovizna, lluvia, chaparrones, tormentas, arco iris, vendavales, riachuelos, ríos, arroyos, inundaciones... En cambio, en una de las torres de la *Défense*, en París, asistimos a un espacio cerrado y asfixiante donde el agua aparece continuamente, no en su vertiente de elemento natural de contundente y evidente fuerza destructora a la que hemos aludido, sino como un sutil fluido igualmente inquietante pero dócil y de fácil manipulación. Esta característica del agua encauzada o supuestamente controlada, condiciona tanto ese espacio cerrado como la propia intriga, convirtiéndose en uno de los elementos principales de la acción. En este sentido destacaríamos en primer lugar el aspecto «agua-seducción», en tanto que elemento hipnotizador que atrae a los personajes para dar rienda suelta a sus deseos sexuales; en segundo lugar el «agua-caos», ya que facilita que los personajes entren en un estado de histeria, delirio y locura colectiva que crea a su vez ese efecto de confusión tan característico del autor; y por último, el «agua-autodestrucción», puesto que los personajes pierden el control de sus acciones haciendo que todo lo que gira en torno al agua se transforme en aniquilación, ya sea la muerte casual o la intencionada. Así pues, pasamos de las grandes catástrofes naturales del río Paraná: «Putain de merde, l'inondation ! Putain de merde, l'inondation !» (Copi, 1999a: 18) al pequeño cuarto de baño del apartamento de la *Défense*, un lugar misterioso y privilegiado donde todo puede ocurrir: diferentes escenas amorosas, de alta carga erótica, la aparición de bestias escalofrantes, o cuanto menos sorprendentes (una serpiente que ha engullido una rata, la llegada de una gaviota perdida en la oscuridad) y hasta el lavado ritual del cadáver de Katia, la hija de Daphnée. De este modo el agua pierde su supuesta pureza para convertirse en un fluido contaminado que se mezcla con la sangre tiñéndolo todo de rojo e incitando al deseo: «Tout est inondé de sang [...] La baignoire est pleine de sang» (Copi, 1999b: 91). En este sentido Ezequiel Lozano precisa que «la limpieza de la sangre bajo el agua transforma la sangre y la higiene en sexo desenfrenado» (Lozano, 2012: 61).

No obstante, entre catástrofes naturales por un lado, violencia y caos de lo cotidiano por otro, la genialidad del autor está en la conjugación acción-lenguaje para hacer que lo extraordinario y trágico se convierta en habitual e intrigante. El ritmo frenético y la rapidez con la que las acciones se entrelazan y se suceden da la impresión de asfixia y descontrol pero, al mismo tiempo, el tono contrastado hace que pierdan intensidad. De este modo la palabra, que vehicula un humor negro, en ocasiones altamente corrosivo, se impone gracias a los discursos directos y espontáneos que restan importancia a la gravedad de los acontecimientos creando en el lector-espectador una sensación ambivalente de sorpresa y risa pero a la vez de impacto y desconcierto. En este sentido Jorge Luis Montiel (2013, *on line*), con motivo de la representación en español en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires en 2013 de *La sombra de Venceslao*, dirigida por el conocido actor, director de teatro y escritor uruguayo Villanueva Cosse, afirma: «En ella Copi parodia personajes autóctonos con un humor ácido y un lenguaje explícito que puede llegar a incomodar a un espectador desprevenido». Escuchemos, a título de ejemplo, la voz de Rogelio, encerrado en un baño y a punto de morir envenenado: «Putain, quelle chiasse j'ai attrapée ! Et qu'est-ce que je peux péter ! [...] Aie, putain de douleur ! La chiasse me reprend ! Mon Dieu, je chie du sang ! Au secours ! Ils m'ont empoisonné ! [...] Ouvrez, je vous en prie, je vous en prie, je suis en train de crever [...] !» (Copi, 1999a: 53). Precisamente sobre este uso «obsceno» del lenguaje en el teatro de Copi, Lionel Souquet señala:

C'est justement le caractère incroyablement ordurier du langage (par un cumul de la vulgarité et de l'obscénité, dans le signifié et le signifiant, qui heurte la bienséance du public bien-pensant) qui le fait jaillir sur scène [...] comme une langue étrange, presque étrangère, si argotique qu'elle se détache de la banalité quotidienne, du langage ordinaire, et en devient littéraire, voire lyrique mais tout en restant dans l'oralité, gardant une certaine crédibilité comme langue « vivante », comme langue de vie (Souquet, 2013: 135).

Este estilo particularmente subversivo y transgresor que caracteriza a Copi aparece igualmente en *La Tour de la Défense* cuando vemos, por ejemplo, que en la cena de Nochevieja el cordero, que tiene claras connotaciones religiosas y que se quema en el horno, se sustituye por una serpiente que aparece en el baño (igualmente cargada de simbolismo religioso). No es tampoco inocente que sea el personaje de Ahmed quien incite a comer la serpiente (que lleva una rata en su vientre), cocinada al horno igualmente: «Goûtez ça, goûtez ça, ça c'est l'anus du serpent. Tu vois comment il est rond ? Les serpents n'ont qu'un seul trou, à part la bouche. C'est par là que ça baise et que ça pond les œufs. Regarde comme c'est élastique un cul de serpent ! Tiens Luc, C'est pour toi !» (Copi, 1999b: 111).

Así observamos cómo Copi en estas dos obras nos muestra, por un lado y desde las peripecias de una humilde familia de gauchos en *L'Ombre de Venceslao*, la difícil pero gratificante adaptación e interacción entre el hombre y la naturaleza: «L'avantage de vivre à côté de ces chutes c'est qu'on voit toujours l'arc-en-ciel qui est si joli» (Copi, 1999a: 38); incluso si su destino final es la muerte, como en el caso de Venceslao que da fin a su existencia *terrenal* al lado de las cataratas del Iguazú: «J'en suis pas sûr, Mechita, mais j'ai comme l'impression que je vais mourir. Tu me mettras une croix en chêne, hein, tout près des chutes ?» (Copi, 1999a: 45). Y por el otro, en *La Tour de la Défense*, se invierten los papeles de dominio. En París, el agua no tiene la misma fuerza sobre el hombre ya que este elemento está domesticado y adaptado a las necesidades básicas para la subsistencia. El agua requiere un tratamiento y participa en un complejo mecanismo de tuberías y procesos de purificación para su consumo y manipulación, sobre todo en el cuarto de baño. También vuelve de manera cíclica a los desagües y cañerías que la conducen al alcantarillado, los famosos *égouts parisiens*, espacios cerrados y cavernosos en los que el agua se convierte en un elemento contaminado y de refugio de todo tipo de criaturas terroríficas como ratas y serpientes: «Ça se promène partout dans les grands immeubles. Ça cherche la chaleur dans les tuyaux des chauffages, alors ça sort parfois par l'égout des baignoires, parce que dans les grands immeubles toute la tuyauterie communique» (Copi, 1999b: 88). Así, en esta obra, Copi juega con la imaginación del lector-espectador y hace que salgan a la superficie toda una serie de «monstruos» que viven en constante movimiento bajo el espacio de los humanos, donde impera el convencionalismo. Las tuberías y el agua limpia/sucia establecen misteriosas conexiones entre dos mundos y dos realidades sociales que oponen lo que se muestra y lo que se oculta. De esta forma, el Sena, lejos de representar un río poético e idílico, se convierte en un vertedero de bestias e inmundicias, reales y simbólicas, de una sociedad caótica y podrida.

2. «Del agua mansa líbreme Dios, que de la brava me libraré yo»

Como hemos señalado, el agua es un elemento que interfiere continuamente en las acciones de los personajes ya sea en espacios exteriores o interiores. En *L'Ombre de Venceslao* observamos que, desde un vulnerable pueblo, Copi da una visión cosmogónica del paisaje argentino donde el agua aparece como principio de vida pero también de destrucción, idea bíblica que nos recuerda al gran diluvio universal. Incluso podemos interpretarla desde la concepción del agua como elemento fecundador de la tierra a través de la lluvia, una simbología no exenta de connotaciones eróticas. En este sentido Copi seguiría a su manera una tradición muy arraigada en la literatura hispanoamericana. Baste recordar al gran poeta chileno Pablo Neruda y su *Canto General* (1950) donde la naturaleza y el agua del continente americano están muy presentes. En Copi, esta presencia del agua salvaje y descontrolada representaría a la naturaleza de América, amenazante y temible, presagio de terribles acontecimientos: «V'là l'inondation ! V'là l'inondation !» (Copi, 1999a: 26); «[...] quelle horreur ! [...] Je suis nerveux ! Je suis nerveux !» (Copi, 1999a: 27); “Encore le tonnerre! Je suis terrorisée. Y a plus qu'à prier. [...] Tonnerre, éclairs! Un désastre terrifiant!» (Copi, 1999a: 31), «On se noie ! [...] Au secours ! Le courant m'emporte ! [...] Ô mon Dieu !» (Copi, 1999a: 32). Por el contrario, en *La Tour de la Défense*, pasamos de la aldea argentina rodeada de exuberante naturaleza a la gran ciudad europea que es París y más concretamente al espacio cerrado y claustrofóbico, a pesar del lujo, de un apartamento en el que están atrapados los personajes: «Je peux sortir la tête par la fenêtre ?» (Copi, 1999b: 113). Las ventanas son una mera ilusión de escapatoria ya que los que intentan abandonar dicho espacio o vuelven heridos (es el caso de Luc) o mueren estrellándose contra otro edificio incendiado (todos excepto Micheline y Ahmed que observan por la ventana):

Une explosion dehors. Ils courent à la fenêtre.

MICHELINE.– Oh, Ahmed, regarde, regarde, la voiture se dirige vers la tour à toute vitesse !

AHMED.– Elle rentre dedans, putain de merde ! Ils brûlent ! Ils brûlent ! Ils sont tous morts ! Ils sont tous morts !
(Copi, 1999b: 182).

En esta obra, el agua está presente sobre todo en el microespacio del baño, a través de las duchas en la bañera básicamente, pero también se hace alusión a ella en su estado sólido, debido a la congelación: «Ça se défait, ça devient de l'eau [...] C'est des cristaux d'eau! Tiens, regarde, c'est dans le Larousse: neige. La neige vue au microscope. C'est ça ce qui se dissout à la chaleur de ta main, des cristaux microscopiques [...]» (Copi, 1999b: 112-113). El agua está caracterizada por su movimiento pero se establece una oposición entre el agua encerrada que corre por las tuberías y desagües del apartamento y el agua exterior que cae del cielo en forma de nieve. La primera corresponde con el ritmo acelerado de la acción que genera desorden, caos y confusión en contraste con la suave caída de la segunda en el exterior cuya contemplación calma este ritmo frenético propiciando por un breve instante la ensoñación, la reflexión y el afloramiento de los recuerdos. Se produce pues un contraste entre agua prisionera (interior) y agua libre (exterior), entre enclaustramiento y libertad. En cualquier caso, el fuego como elemento devorador (y en cierto sentido regenerador) terminará triunfando de alguna manera sobre el agua al provocar el desvanecimiento de la nieve cuando entra en contacto con las llamas de las torres que se están incendiando o con el contacto corporal.

Por otra parte, querríamos destacar que a lo largo de la obra asistimos, como marcan las acotaciones, a un continuo trasiego de idas y venidas al cuarto de baño por diferentes motivos, lo que hace que la aparición del agua intensifique las acciones de los personajes en un espacio que, en principio, está concebido para ser un lugar íntimo, de relajación y aseo personal. Vemos como, una vez en el baño, el espacio de la acción se va reduciendo y concentrando en el baño, convertido en el epicentro de diferentes sucesos como lavar un dedo cortado, en este caso el de Jean: «Aïe, merde, je me suis coupé» (Copi, 1999b: 72), o limpiar una herida en la frente de Luc: «Je n'ai pas tenté de me suicider. J'ai ouvert la porte de l'ascenseur par erreur entre deux étages» (Copi, 1999b: 73). El espacio del cuarto de baño, con su bañera en un lugar preponderante, adquiere una gran carga erótica y sirve también de inspiración para los encuentros eróticos entre Jean y Luc o Micheline y Ahmed:

AHMED.– Micheline, une serviette !

MICHELINE.– J'arrive mon grand ! (À Jean:) Tu as vu comme c'est pas un rêve ? C'est une réalité. (Elle va dans la salle de bains.) Tiens, mon chou, il n'y a pas de serviette, viens que je te sèche les cheveux avec mon mouchoir ! Mais arrête, qu'est-ce que tu fais, tu es fou ?

VOIX D'AHMED.– Viens dans la baignoire !

VOIX DE MICHELINE.– Attends qu'on soit chez moi, mon chéri, je vais pas me faire violer dans une baignoire !

On entend des fous rires, des phrases dans le genre: non, mais pour qui te me prends; des bruits d'eau.

JEAN.– Salope ! (Il va fermer la porte de la salle de bains. Il va a la fenêtre) (Copi, 1999b: 160).

Pero el baño se convierte de repente en un espacio escalofriante con la aparición de la boa constrictor que alberga una rata en su interior, según César Aira los «animales favoritos» de Copi (Aira, 1991: 121): «Aâââ, un serpent !» (Copi, 1999b: 88). En el baño lavarán igualmente una gaviota para intentar revivirla y en la bañera limpiarán el cadáver de Katia, la hija de la vecina y amiga Daphnée, asesinada por ésta y encerrada en una maleta de viaje.

Más allá de este análisis del agua en sus diferentes estados y espacios, que influyen de manera directa en los personajes, encontramos otras posibles interpretaciones de la presencia del agua más abstractas y complejas. Frente al simbolismo del agua en movimiento a través de campos abiertos, se opone el agua estancada en espacios cerrados. En *L'Ombre de Venceslao*, los recorridos naturales y las bifurcaciones dibujadas por el agua son también una metáfora de los éxodos humanos que hacen referencia, a su vez, a acontecimientos históricos y militares que se remontan a la época de la emancipación argentina y del Virreinato del Río de la Plata. Estas referencias históricas se ejemplifican claramente en la disgregación y dispersión de la familia de Venceslao, prototipo de gaucho errante decimonónico con ansias de libertad, figura que Copi recupera y subvierte a su manera, con grandes dosis de humor y sexualidad: «c'est dans la solitude de la pampa et sa monotonie sauvage que se construit le caractère introspectif et sombre de son légendaire habitant. Il parcourt l'étendue infinie de la plaine et il ne fait qu'un avec son cheval» (Lavelli, 1999: 7). Se trata de un desplazamiento simbólico y cíclico, que sigue los pasos del viejo Artigas, referencia clara al general José Gervasio Artigas (1764-1850) figura clave de la independencia y el federalismo a uno y otro lado del Río de la Plata.

CHINA.– Comment ça, papa, et tu pars tout seul ?

VENCESLAO.– Pour l'instant, j'en sais rien. Donne-moi mon chapeau, China, et mon foulard.

ROGELIO.– Mais, comment vous partez vers le Nord, monsieur ? Et où ça ?

VENCESLAO.– Par les chemins de l'exode du vieil Artigas. Adieu, mes enfants, je vous donne ma bénédiction ! (Copi, 1999a: 25).

Así Venceslao y su amada Mechita emprenden este recorrido desde Diamante hasta las Cataratas del Iguazú, lugar idílico y mítico, separador de dos mundos como si de la laguna Estigia se tratara, donde decide deliberadamente dar paso a la muerte, un suicidio que intenta enaltecer y llevar a lo más sublime ya que, según él, hombre y naturaleza forman un todo: «Voilà, je mets ma chemise blanche du dimanche pour me pendre, comme ça, vous n'aurez pas à me changer une fois mort ! [...] Adieu, petit Roquet ! Et toi, ma terre, bonsoir ! *Il se pend*» (Copi, 1999a: 49). No obstante, como en los mejores dramas de teatro barroco, Venceslao resucita de entre los muertos y reaparece en forma de sombra. Se convierte en un espectro tranquilizador que dialoga más allá de la muerte con su amada Mechita:

MECHITA.– Mais où es-tu, Venceslao ?

VENCESLAO.– J'en sais rien; je sais seulement que je n'ai plus les pieds sur terre.

MECHITA.– Tu es tout seul ?

VENCESLAO.– Je sais pas. S'il y a quelqu'un, je ne peux pas le voir.

MECHITA.– Tu crois que quand je mourrai, je pourrai être avec toi, Venceslao ?

VENCESLAO.– Toi, tu seras toujours avec moi, la vieille (Copi, 1999a: 55).

En cuanto a sus hijos, China y Rogelio, emprenderán un recorrido opuesto desde Diamante a Paraná y luego a Buenos Aires, sociedad «civilizada», que los hipnotiza, los ahoga y los engulle metafóricamente. Rogelio morirá envenenado por China, su hermanastra y amante –«j’aime Rogelio et je veux me marier avec lui» (Copi, 1999a: 19)–, quien, seducida por un director de cine, se deja drogar y convencer para cometer el crimen. Y esta, entre champán, drogas y conflictos políticos, muere en manos de aquella sociedad que ella misma buscaba con anhelo desde el inicio de la obra:

COCO.– [...] Gladys, passe-moi un sachet de cocaïne et la clé du boudoir.

CHINA.– Moi, je deviens complètement folle !

Des coups de feu.

VOIX DE GLADYS.– Tous à plat ventre ! Une fusillade !

VOIX DU CRIEUR DE JOURNAUX.– L’État de siège ! La Nación, La Nación, première édition ! L’État de siège est proclamé !

CHINA.– Mon Dieu ! Qu’est-ce qui se passe ? Ils m’ont tiré dessus !

Elle meurt dans l’escalier (Copi, 1999a: 54).

Respecto a *La Tour de la Défense* el agua no tiene libertad de movimiento al estar encerrada en tuberías y depende de la voluntad de los personajes que deciden en qué momento la liberan mediante los mecanismos de apertura de grifos, principalmente en la bañera. El agua, por su capacidad de estar parada y estancada, tiene un potencial de elemento contaminante y perturbador. Es precisamente este control sobre el elemento natural lo que contribuye a potenciar el caos y delirio de los personajes. Lo inesperado y lo extraño llega a través del agua y permanece como un elemento inquietante a lo largo de toda la obra. No es casual la aparición de la serpiente en la bañera, monstruo contemporáneo con evidentes resonancias mitológicas, empezando por el propio titán Océano, y con claras connotaciones sexuales: «La serpiente es un monstruo de las profundidades previo al nacimiento de los dioses» (Lozano, 2012: 10). Copi hace una vez más un uso subversivo de la serpiente en un medio acuático, convirtiéndola en una criatura de las alcantarillas que se pasea a sus anchas por cañerías y desagües urbanos, se alimenta de ratas y aparece inesperadamente en esa particular fiesta de nochevieja de 1976. La crítica social vinculada a una sociedad capitalista e individualista es evidente, el hecho de «desmitificar, desacralizar una imagen, es también una forma de desnudarse, un intento de quitar las máscaras que habitan en el inconsciente colectivo» (Rosenzvaig, 2003: 146). En este contexto y justo en el momento de la transición entre los dos años, la aparición de otro animal moribundo, próximo a las aguas marinas en libertad como es la gaviota, no es banal para la temática que nos ocupa y presagia un trágico final. En este sentido podemos afirmar junto a Ezequiel Lozano que Copi «bendice a sus monstruos y, a través de ellos, a todos los monstruos» (Lozano, 2012: 65).

3. «Algo tendrá el agua cuando la bendicen»

Entre la inesperada llegada de las devastadoras tempestades y la aparición de inquietantes criaturas relacionadas con el medio acuático, el autor también utiliza el agua como elemento purificador que forma parte de los rituales de limpieza de los cuerpos. Por un lado, Venceslao se entrega a todo un ritual de aseo íntimo antes de su partida hacia el Norte, precisamente el domingo, día del Señor, con las consabidas connotaciones religiosas:

VENCESLAO.– Apporte-moi la bassine du dimanche que je prenne un bain.

CHINA.– Papa, tu vas pas te mettre tout nu !

VENCESLAO.– T’as jamais vu les couilles d’un homme, hein ? Apporte-moi la bassine, China !

CHINA.– J’en ai marre de tes folies, papa !

VENCESLAO.– Et toi, file me chercher l'arrosoir, crétin ! Ne reste pas là, planté comme un con ! Toi, China, amène-moi le savon et la serviette, s'il te plaît.

CHINA.– Papa, je veux pas te voir tout nu !

VENCESLAO.– Frotte-moi le dos, China ! Et toi, Rogelio, va me chercher mon poncho de voyage dans l'armoire (Copi, 1999a: 24).

No obstante Copi, siguiendo su principio básico de ambigüedad y subversión de los significados, elige precisamente el domingo para el baño de Venceslao, cuestionando de este modo su carácter sagrado, ya que el personaje no parece creer más que en sí mismo y en el momento presente. Copi juega continuamente con la desacralización de lo sagrado: «Pas grâce à Dieu, China, non ! Grâce au Temps ! Hé ! temps ! Je te rends grâce !» (Copi, 1999a: 32). Ese baño tendría un claro carácter simbólico de transición y renacimiento, idea ligada al bautismo por lo demás y marca el camino del éxodo de Venceslao. Ese momento marcará también la transformación del personaje, la separación de la familia y el camino hacia la muerte, pero también hacia la verdad, la sabiduría y la libertad: «Crois-moi, je suis un homme pur» (Copi, 1999a: 22). En la *Tour de la Défense* el agua también se utiliza de manera ritual, principalmente para lavar y purificar el cadáver de la pequeña Katia:

LUC.– Bon, je vais laver Katia dans la baignoire et on va la coucher dans son berceau, elle aura l'air plus présentable pour John.

DAPHNÉE.– C'est à moi de le faire. [...] On me laissera l'enterrer moi-même ?

LUC.– Oui, Daphnée, c'est ta petite fille. Et à présent nous allons laver le petit corps avec de l'eau froide, ensuite on la frottera à l'eau de Cologne. Je vais t'aider.

DAPHNÉE.– Merci.

Ils entrent dans la salle de bains. On entend couler le robinet. Luc entre (Copi, 1999b: 148-149).

Copi, a través de lo que el propio personaje de Micheline califica de «spectacle sordide» (Copi, 1999b: 150) juega continuamente con los límites de lo representable y los convencionalismos para mostrar la vulnerabilidad humana, la depredación y la indiferencia social, todo inmerso en una serie de pequeños rituales de lo cotidiano donde el humor negro está muy presente.

Conclusión

En conclusión, hemos intentado demostrar en este trabajo que el agua juega un papel fundamental en estas dos obras muy diferentes de Copi, donde sin embargo encontramos elementos comunes que caracterizan al autor. En ambas el agua marca el ritmo de las acciones y también el destino de los personajes, estando presente en los momentos clave de cambio y metamorfosis. Un agua que está en permanente movimiento y transformación como la propia identidad fluida y transfronteriza de los personajes, ya sea en la salvaje pampa argentina en la transición entre el siglo XIX y el XX, ya sea en un elegante piso parisino en el paso de 1976 a 1977, ya sea en el propio Copi cuya vida transcurrió entre uno y otro lado del río de la Plata y entre una y otra orilla del océano Atlántico. Copi, el viajero, como lo calificaría Colette Godard, nunca está en un mismo sitio, está con nosotros y en su mundo: «Il est le héros de dangereux voyages. Il crée le cosmos silencieux qui le happe, l'océan qui le roule, l'ouragan qui l'entraîne dans le vertige de chutes sans fin et sans cesse répétées, jusqu'au fond de gouffres où il se retrouve face à lui-même, face à des monstres indestructibles» (Godard, 1999: 186) Y es que el teatro de Copi nos sitúa siempre en el «entre-dos» (aguas) y en la encrucijada (de caminos), un teatro donde nada es lo que parece.

VENCESLAO.– J'en suis pas sûr, j'en suis pas sûr. Faudra qu'on y réfléchisse, la vieille, parce que pour le moment, tout ça, je le vois si confus. Je commence à disparaître! Je commence à disparaître ! (Copi, 1999a: 55).

Referencias bibliográficas

- AIRA, César (1991). *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- COPI (1999a). *L'Ombre de Wenceslao*. Montreuil: Théâtrales.
- COPI (1999b). *La Tour de la Défense*. Paris: Christian Bourgois.
- GODARD, Colette (1999). «Copi le voyageur» en Copi. *La Tour de la Défense*. Paris: Christian Bourgois.
- LAVELLI, Jorge (1999). «Préface» en Copi. *L'Ombre de Wenceslao*. Montreuil: Théâtrales.
- LAVELLI, Jorge (2015). *Jorge Lavelli dans le Off, là où «on ne l'attend pas»*. <<http://www.20minutes.fr/france/1688626-20150719-avignon-jorge-lavelli-off-la-ou-on-attendait-pas>> [Consulta: 08 de abril de 2016]
- LOZANO, Ezequiel (2013). «Cuatro abordajes de las sexualidades disidentes, una comparación» en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*: 10. Rosario, Argentina.
- LOZANO, Ezequiel (2012). «Indagaciones queer a Copi a través de *La Torre de la Defensa*» en *Apuntes de teatro N° 136*: 54-69. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MONTIEL, Jorge Luis (2013). *La sombra de Wenceslao*. <<http://noticias.perfil.com/2013/09/13/la-sombra-de-wenceslao/>> [Consulta: 03 de abril de 2016]
- NERUDA, Pablo (1990). *Canto general*, Madrid: Cátedra.
- ROSENZVAIG, Marcos (2003). *Copi, Simulacro de espejos*. Universidad de Málaga.
- SOUQUET, Lionel (2013). «Copi : l'*Immoderato cantabile* d'un Argentin francophone» en Morcillo, Françoise y Pélage, Catherine *Littératures en mutation, écrire dans une autre langue*. Caen: Paradigme.

TRADUCCIÓN

Retraducción y calidad: el caso de *Madame Bovary*¹

Hernández-Guerrero, María José

Universidad de Málaga, mjhernandez@uma.es

Resumen

Madame Bovary es la novela de Flaubert más traducida al castellano. Desde la primera versión de Amancio Peratoner en 1875 hasta la más reciente, de 2014, obra de Javier Albiñana, se han publicado en castellano solo en la Península unas cuarenta traducciones de esta obra. Sus frecuentes retraducciones hablan de un interés ininterrumpido por este clásico y lo convierten en un interesante caso de estudio, ya que, aunque parece aceptada la premisa de que cada generación necesita dotarse de una traducción propia de las obras de referencia universal, en el caso de *Madame Bovary* resulta evidente que la profusión de retraducciones que se ha venido produciendo en los últimos años responde a mecanismos más complejos, que pretendemos abordar en este estudio. En concreto, nos proponemos averiguar si las nuevas traducciones de esta obra han supuesto una mejora de traducciones previas o si, más bien, responden a políticas del sector editorial.

Para ello, llevaremos a cabo una comparación de traducciones de *Madame Bovary* publicadas en los últimos años, que se centrará en fragmentos con imágenes del agua presentes en esta novela. Muchas de las imágenes de las que se sirve Flaubert proceden de la naturaleza, y entre ellas destaca por su uso la imagen del agua que fluye como símil de lo efímero, pero también con la función de preludio, de símbolos que se anticipan al lector como presagios. Utilizaremos ejemplos de traducciones pasadas y presentes para responder a los interrogantes anteriores.

Palabras clave: *Madame Bovary*; retraducción; calidad de las traducciones; política editorial.

Résumé

Madame Bovary est le roman de Flaubert le plus traduit en espagnol. Depuis la première version d'Amancio Peratoner (1875) jusqu'à la plus récente de Javier Albiñana, publiée en 2014, une quarantaine de traductions de cet ouvrage ont été publiées en castillan seulement en Espagne. Leurs fréquentes retraductions parlent d'un intérêt continu pour ce chef d'œuvre et en font une étude de cas intéressante. Le principe que chaque génération a besoin de se doter de sa propre traduction des ouvrages de référence universelle semble accepté, cependant dans le cas de *Madame Bovary* il est évident que la profusion de retraductions qui s'est produite au cours des dernières années répond à des mécanismes plus complexes, que nous allons aborder dans cette étude. Plus précisément, nous avons l'intention de découvrir si les nouvelles traductions de ces travaux sont là pour améliorer les traductions précédentes ou si elles répondent plutôt aux politiques du secteur de l'édition.

Pour ce faire, nous allons établir la comparaison entre certaines des traductions de *Madame Bovary* publiées ces dernières années. Cette comparaison portera sur les images de l'eau présentes dans ce roman. Bon nombre des images dont Flaubert se sert procèdent de la nature, et parmi elles l'image de l'eau qui coule se distingue d'abord par son rapport à l'éphémère, mais aussi par sa fonction de prélude, de symbole à vocation de présage. Nous allons utiliser des exemples extraits des traductions passées et récentes pour répondre aux questions précédentes.

Mots-clés: *Madame Bovary*; retraduction ; qualité des traductions ; politique éditoriale.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D *La traducción de clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica*, ref. FFI2013-41743-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Abstract

Madame Bovary is the novel by Flaubert that has most often been translated into Spanish. From the first translation by Amancio Peratoner in 1875 to the most recent one in 2014 by Javier Albiñana, there have been forty Spanish translations of this work published in Spain alone. Its frequent retranslations reflect a continuous interest in this classic and make it an interesting case study because, although the premise that each generation must have its own translation of universally renowned literary works seems to be accepted, in the case of Madame Bovary it is obvious that the profusion of retranslations in recent years is attributable to more complex causes which we will address in this study. Our aim, in particular, is to discover if the new translations of this work represent an improvement on previous translations or if instead they are the result of politics in the publishing industry.

To this end, we will compare the translations of Madame Bovary published in recent years and this comparison will focus on fragments of text with water imagery. Much of the imagery that Flaubert uses comes from nature. Outstanding is his use of flowing water imagery as a simile for ephemerality and also as a prelude or portent of things to come for the reader. We will make use of examples from past and present translations to answer these questions.

Keywords: *Madame Bovary; retranslation; quality in translations; politics in publishing.*

Introducción

En los últimos años, el sector editorial ha mostrado un interés inusitado por *Madame Bovary*, obra de Gustave Flaubert. Giné Janer (2011), en un completo catálogo que recoge las traducciones al castellano de todas las obras de Flaubert, proporciona un exhaustivo recuento de las versiones de esta novela publicadas en la Península hasta el año 2009. Fondebrider (2014), por su parte, en su traducción de *Madame Bovary*, incluye un valioso anexo titulado «Las versiones de *Madame Bovary*» que ofrece información sobre todas las traducciones de esta obra a prácticamente todas las lenguas del planeta. Esta recopilación actualiza y completa los datos proporcionados por Giné Janer al incluir las traducciones publicadas en la otra orilla del Atlántico. Dejando al margen lagunas y errores presentes en ambas recopilaciones que, como señalábamos en un trabajo anterior (Hernández Guerrero, en prensa), no son achacables a sus compiladores –su labor no se ha centrado en el análisis de cuestiones como autoría de las traducciones, adaptaciones o plagios, sino en ofrecer un repertorio basado en las traducciones publicadas–, los datos que ofrecen hablan de un interés ininterrumpido y creciente por este clásico de Flaubert, que queda manifiesto en sus frecuentes retraducciones.

Madame Bovary ha generado una frenética actividad editorial y traductora. Desde la primera versión de Amancio Peratoner en 1875 hasta la más reciente, de 2014, obra de Javier Albiñana, se han publicado en castellano –solo en la Península– unas cuarenta traducciones de esta obra.

Hasta fechas muy recientes, los únicos estudios sobre las traducciones de *Madame Bovary* eran obra de un único investigador, el profesor y traductor Juan Bravo Castillo (1995 y 2009) quien, ante el encargo de una nueva traducción por parte de Espasa Calpe –que se publicó en 1993–, decidió hacer un balance de lo que se había hecho previamente y quedó negativamente sorprendido por la falta de calidad de las traducciones anteriores. Desde la traducción de Bravo Castillo hasta la fecha, *Madame Bovary* se ha traducido al español en la Península en trece ocasiones más (cf. Hernández Guerrero, en prensa).

En este trabajo nos proponemos averiguar si las nuevas traducciones de esta obra han supuesto una mejora de traducciones previas o si, más bien, responden a políticas del sector editorial. Para ello, hemos comparado las traducciones de Bravo Castillo (1993), Mersoye (2010), Gallego (2012); Armiño (2013) y Albiñana (2014). Por el rigor con el que fue realizada, hemos elegido como punto de partida la traducción de Bravo Castillo, que en su momento fue saludada por la crítica por su calidad (Bueno, 1995: 142). Motivos de espacio nos impiden ocuparnos de las trece traducciones posteriores por lo que nos hemos centrado en las cuatro últimas publicadas hasta la fecha². Para la

² Finalizado este trabajo, hemos tenido conocimiento de la publicación en 2015 de una nueva traducción de *Madame Bovary* en la Península, obra de Pablo R. Nogueras, en la editorial Mestas.

comparación, hemos utilizado determinados pasajes de la novela donde Flaubert recurre a descripciones con la imagen del río como agua que fluye, con diferente simbología.

1. Traducciones de *Madame Bovary*: corpus utilizado

Espasa Calpe publicó la traducción de Bravo Castillo en 1993, en su colección Austral. Desde entonces ha sido objeto de varias reediciones por parte de ese mismo sello y por parte de otros (Planeta-De Agostini, 2001). Esta traducción, junto con las cuatro últimas versiones españolas de *Madame Bovary*, forman el corpus utilizado en nuestro análisis. Las versiones más recientes han visto la luz en un breve lapso temporal. Son obra de Marie Mersoye (Plutón, 2010); M^a Teresa Gallego (Alba, 2012); Mauro Armiño (Siruela, 2013); y Javier Albiñana (Vicens Vives, 2014). Todas ellas han surgido desde planteamientos editoriales distintos. La traducción de Bravo Castillo venía a sustituir a la de Pedro Vances (1923) en ese mismo sello, ya envejecida. Entraría en la categoría de lo que Pym (1998: 82) denomina *retraducciones pasivas* –aquellas que están separadas por una distancia geográfica o temporal y no rivalizan entre sí–, que en este caso se origina por el lenguaje desfasado o anticuado de la traducción previa.

Las restantes se han publicado en un contexto bien diferente, compitiendo con reediciones de traducciones anteriores y con nuevas retraducciones que no han dejado de sucederse. Estas últimas versiones entrarían en la categoría de lo que Pym (1998: 82-83) denomina *retraducciones activas*, es decir, textos surgidos en el mismo ámbito cultural y generacional que compiten entre sí y que tienen su origen en las políticas del sector editorial. Resulta evidente que su publicación no responde a la necesidad generacional de nuevas traducciones que tradicionalmente se ha señalado como una de las principales razones para la retraducción (Venuti, 2004: 25; Zaro, 2007: 32), sino a otros mecanismos más complejos.

La versión de Marie Mersoye, traductora apenas conocida, fue publicada en 2010 por Plutón Ediciones, joven sello barcelonés, y se presentó en formato bolsillo en la colección Eterna, dedicada a obras clásicas. No incluye ningún paratexto que informe sobre la traducción y no hemos encontrado ninguna referencia por parte de la crítica.

Alba Editorial publicó en 2012 una nueva versión de la novela de Flaubert en su colección Clásica Maior, a cargo de M^a Teresa Gallego. La crítica alabó desde un principio su calidad, pero en lo que más se detuvo, sin duda alguna, fue en la traducción del título: *La señora Bovary*. Por este trabajo, Gallego obtuvo el Premio Esther Benítez de Traducción en 2013.

En 2013, Siruela, en su colección Tiempo de Clásicos, presentaba una nueva *Madame Bovary*, con prólogo de Mario Vargas Llosa y edición y traducción de Mauro Armiño. En este caso, la crítica hizo hincapié en la calidad y en los tres fragmentos inéditos recuperados por el traductor como apéndice en su edición de este clásico. Esta misma traducción fue retomada en 2015 por Penguin, en su colección Clásicos.

Por último, Vicens Vives inauguraba su colección Clásicos Universales en 2014 con esta novela. Manteniéndose en su línea de productos orientados al sector educativo, la editorial ofrecía en este primer volumen una nueva traducción de *Madame Bovary* realizada por Javier Albiñana. Se trata de una edición en rústica muy cuidada, con ilustraciones al pastel encargadas expresamente al artista norteamericano Gary Kelley. La edición corre a cargo de los catedráticos Teresa Barjau y Joaquim Parellada, quienes también prologan y anotan la traducción, y son autores del estudio de la obra que se incluye al final.

En los tres últimos casos, es de reseñar la trayectoria profesional rica e intachable de los traductores, reconocida en numerosas ocasiones. Como también es de reseñar la calidad de las colecciones que acogen estas versiones, que ofrecen un marco digno de una obra como *Madame Bovary*.

2. Análisis de traducciones: las imágenes del río

Cinco años tardó Flaubert en terminar *Madame Bovary*. Convencido de que solo la forma podía dar a su obra un valor eterno, son conocidos los esfuerzos y la dedicación autoimpuestos en su escritura para lograr lo que él denominaba «la armonía sostenida del estilo». Desde el punto de vista formal, el resultado fue excepcional. Frente al uso tradicional de la imagen, presente en casi todos los escritores, Flaubert desarrolla un procedimiento singular, muy sofisticado: la serie

de imágenes (Hardt, 2014). Se trata de imágenes reiteradas, unidas, como una red que mantiene el recuerdo de la precedente y que actúa como prelude de la siguiente. A través de este recurso, cuenta una historia. La serie de imágenes funciona como un segundo plano simbólico de la trama. Hardt destaca la imagen de la llama, del fuego, del mar (navegar a la deriva) y, sobre todo, por su abundancia, la imagen del río: el agua que fluye, como símil de lo efímero, del discurrir, de lo fugaz, de la disolución. La presencia del río es recurrente en *Madame Bovary* y refleja la voluntad de su autor de permanecer fiel a su marco geográfico. Al mismo tiempo, el río discurre en paralelo a la intriga para describir, poner de manifiesto o subrayar cambios psicológicos en los personajes.

Nos hemos servido de estas imágenes para medir la calidad de las traducciones analizadas. Ante la imposibilidad de reproducirlas todas, hemos optado por las más representativas que presentamos en los cuatro siguientes ejemplos. Cada uno de ellos presenta una breve descripción del contexto, el fragmento original y sus traducciones, junto con un comentario al respecto.

Ejemplo 1 – Madame Bovary, II, 3

De camino a casa de la nodriza, Emma se encuentra con Léon y le pide que la acompañe. Finalizada la visita, vuelven por la orilla del río. La conversación languidece y se llena de silencios.

Dans la saison chaude, la berge plus élargie découvrait jusqu'à leur base les murs des jardins, qui avaient un escalier de quelques marches descendant à la rivière. Elle coulait sans bruit, rapide et froide à l'œil ; de grandes herbes minces s'y courbaient ensemble, selon le courant qui les poussait, et comme des chevelures vertes abandonnées s'étaient dans sa limpidité (Flaubert, 135).

Durante la época del estío, la ribera, más ancha, dejaba al descubierto hasta su base las tapias de las huertas, de las que solían arrancar varios escalones que bajaban hasta el río. Discurría este silencioso, rápido y visiblemente frío; altas y delgadas hierbas se curvaban juntas en la superficie, al azar de la corriente, y se reflejaban en su limpidez como verdes y abandonadas cabelleras (Trad. de Bravo, 171).

En el verano, el ribazo pelado descubría casi hasta su base los muros de los jardines, que tenían una escalera de algunos escalones que bajaba al río; éste se deslizaba silencioso, rápido y frío a la vista; grandes hierbas delgadas se encorbaban al empuje de la corriente, y como cabelleras verdes se extendían en su limpidez. (Trad. de Mersoye, 103)

En la estación de los calores; la ribera, más despejada, dejaba al aire la parte de debajo de las tapias de los jardines, que tenían una escalera de pocos peldaños que bajaba hasta el río. Éste corría sin ruido y, al mirarlo, parecía frío y veloz; se curvaban juntas en él largas hierbas delgadas, en la dirección que disponía la corriente, y se extendían por el agua límpida como melenas verdes abandonadas (Trad. de Gallego, 120).

En la estación cálida, la ribera, más ancha, dejaba al descubierto hasta su base las tapias de las huertas, que tenían una escalera de varios peldaños descendiendo hasta el río, que fluía sin ruido, rápido y frío a la vista; grandes hierbas delgadas se doblaban juntas, según la corriente que las empujaba, y se extendían en su limpidez como verdes cabelleras abandonadas (Trad. de Armiño, 133).

En el periodo estival, el margen más ancho dejaba al descubierto hasta la base los muros de los huertos, de los que descendía una escalera de unos cuantos peldaños hasta el río. Este fluía en silencio, rápido y frío a simple vista; grandes y delgadas hierbas se curvaban al unísono, según el empuje de la corriente, y se desplegaban, cual desoladas cabelleras verdes, en la limpidez de las aguas (Trad. de Albiñana, 130).

Todas las traducciones reflejan el original con las variaciones propias derivadas de la visión de cada traductor y similar calidad, excepto la de Mersoye de menor riqueza expresiva y donde se aprecia la omisión de varios adjetivos. En la traducción de Gallego, se ha puntuado incorrectamente en el caso del punto y coma de la primera línea.

Ejemplo 2 – Madame Bovary, II, 6

Contemplando el paisaje, ociosa, Emma oye el toque del ángelus y siente el impulso de acudir a la iglesia. El paisaje nebuloso por los vapores del río es un reflejo de su malestar vital.

Un soir que la fenêtre était ouverte, et que, assise au bord, elle venait de regarder Lestibouois, le bedeau, qui taillait le buis, elle entendit tout à coup sonner l'*Angelus*. [...] Par les barreaux de la tonnelle et au delà tout alentour, on voyait la rivière dans la prairie, où elle dessinait sur l'herbe des sinuosités vagabondes. La vapeur du soir passait entre les peupliers sans feuilles, estompant leurs contours d'une teinte violette [...] (Flaubert, 155).

Una tarde Emma estaba sentada junto a la ventana abierta. Acababa de ver a Lestibouois, el sacristán, podando el boj, cuando de repente oyó el toque del *Angelus*. [...] Por entre el enrejado del cenador se percibía a lo lejos, en la pradera, el río dibujando sus vagabundas sinuosidades sobre la hierba. El vaho del atardecer ascendía por entre los desnudos álamos, difuminando sus contornos con un tono violáceo [...] (Trad. de Bravo, 187).

Cierta tarde, abierta la ventana, y sentada ante ella, mirando a Lestibouois, que se entretenía torneando un palo, escuchó Emma el toque del *Angelus*. [...] Por el enrejado del cenador, allá abajo, se veía el río dibujando en la pradera su marcha sinuosa; los vapores de la tarde pasaban por entre los álamos sin hojas, coloreando sus contornos en un fondo de tinte violáceo [...] (Trad. de Mersoye, 119).

Un atardecer en que la ventana estaba abierta y, sentada en el reborde, acababa de ver a Lestibouois, el sacristán, recortando el boj, Emma oyó de repente sonar el Ángelus. [...] Por el enrejado del cenador y más allá, rodeándola, se veía el río en la pradera, donde dibujaba en la hierba sinuosidades inconcretas. El vaho de la noche pasaba entre los álamos sin hojas y difuminaba los perfiles en una tonalidad morada [...] (Trad. de Gallego, 137).

Una tarde en que la ventana estaba abierta y que, sentada junto a ella, Emma acababa de ver a Letisbouois, el sacristán, podando el boj, oyó de pronto el toque del ángelus. [...] Por los barrotes del cenador y más allá, todo alrededor, se veía el río en la pradera dibujando sobre la hierba sinuosidades vagabundas. El vaho del atardecer pasaba entre los álamos sin hojas, difuminando sus contornos con un tinte violeta [...] (Trad. de Armiño, 150).

Una noche en que la ventana estaba abierta, Emma, sentada en el alféizar, acababa de ver a Lestibouois, el pertiguero, podando el boj, cuando, de repente, oyó sonar el ángelus. [...] A través del cercado vegetal del cenador y rodeándolos a cierta distancia, se divisaba el río en el prado, que dibujaba en la hierba erráticas sinuosidades. El vaho del atardecer se filtraba entre los chopos desnudos, difuminando sus perfiles con un tinte violeta [...] (Trad. de Albiñana, 148).

Las traducciones analizadas presentan las habituales diferencias en cuanto a opciones sintácticas o léxicas (sacristán/pertiguero; grafía de *Angelus*; álamos/chopos; violáceo/violeta/morado). Es de destacar la traducción de «soir» por «noche» por parte de Gallego y Albiñana, que parece incongruente con el momento de la acción: la caída de la tarde, cuando todavía hay visibilidad. Habría que señalar, igualmente, el error de Mersoye, que presenta a Lestibouois «torneando un palo».

Ejemplo 3 Madame Bovary, II, 7

Léon se va a París a terminar sus estudios de Derecho y Emma, a fuerza de pensar en él, idealiza la relación que no llegaron a tener.

Léon réapparaisait plus grand, plus beau, plus suave, plus vague ; quoiqu'il fût séparé d'elle, il ne l'avait pas quittée, il était là, et les murailles de la maison semblaient garder son ombre. Elle ne pouvait détacher sa vue de ce tapis où il avait marché, de ces meubles vides où il s'était assis. La rivière coulait toujours, et poussait lentement ses petits flots le long de la berge glissante (Flaubert, 171).

Un Léon más alto, más guapo, más delicado, más impreciso, se le volvía a aparecer, y aun cuando se hubiera separado de ella, no la había abandonado, seguía allí, y las paredes de la casa parecían conservar su nombre. Emma no podía apartar sus ojos de aquella alfombra que él había pisado, de aquellos sillones vacíos en los que él se había sentado. El río seguía fluyendo y arrastraba lentamente sus leves ondas a lo largo de la ribera escurridiza (Trad. de Bravo, 201).

León reaparecía más grande, más hermoso, más dulce, más difuso. Aunque alejado de ella, no la había abandonado, estaba allí. Las paredes de la casa parecían conservar su sombra. No podía ella desviar su vista de la alfombra que él

había pisado, de las sillas donde se sentó. El río corría siempre y empujaba con lentitud sus pequeñas ondas a lo largo del ribazo resbaladizo (Trad. de Mersoye, 131).

Volvía a ver a León más alto, más guapo, más dulce, más inconcreto; aunque estuvieran separados, no la había dejado, estaba allí y en las paredes de la casa parecía conservarse su sombra. Emma no podía apartar los ojos de esa alfombra que él había pisado, de esos muebles vacíos donde él se había sentado. El río seguía fluyendo e impulsaba despacio las olas menudas a lo largo de la orilla resbaladiza (Trad. de Gallego, 151).

León se le volvía a aparecer más alto, más guapo, más dulce, más impreciso; aunque estuviera separado de ella, no la había dejado, estaba allí, y las paredes de la casa parecían conservar su sombra. No podía apartar su vista de aquella alfombra que él había pisado, de aquellos muebles vacíos donde se había sentado. El río seguía fluyendo e impulsaba lentamente sus leves olas a lo largo de la resbaladiza ribera (Trad. de Armiño, 164).

León se le aparecía más alto, más guapo, más delicado, más etéreo; aunque no se hallara ya con ella, no la había abandonado, estaba allí, y las paredes de la casa parecían conservar su sombra. Emma no podía despegar la mirada de aquella alfombra por la que él había caminado, de aquellas sillas vacías donde se había sentado. El río seguía fluyendo, arrastrando lentamente sus pequeñas olas a lo largo de la margen resbaladiza (Trad. de Albiñana, 165).

En la traducción de Mersoye se aprecian calcos léxicos (*grand/grande*) y sintácticos (*toujours*), así como omisiones (*vides*). El resto, con las variaciones propias del estilo de cada traductor, se ajusta a los parámetros de una traducción de calidad. Sorprende, sin embargo, la traducción de «ombre» por «nombre» en la versión de Bravo.

Ejemplo 4 Madame Bovary, III, 7

Incapaz de abonar los ocho mil francos que debe, Emma se enfrenta al embargo judicial. Desesperada, se refugia en casa de la nodriza en espera de la ayuda de León.

Elle se souvenait... Un jour, avec Léon... Oh ! comme c'était loin... Le soleil brillait sur la rivière et les clematides embaumaient... Alors, emportée dans ses souvenirs comme dans un torrent qui bouillonne, elle arriva bientôt à se rappeler la journée de la veille (Flaubert, 396).

Se acordaba... de un día, con León... ¡Dios mío, qué lejos estaba todo aquello!... El sol brillaba sobre el río y las clemátides embalsamaban el aire con su aroma... Y así, arrastrada por sus recuerdos como por un impetuoso torrente, no tardó en venirle a la conciencia lo ocurrido durante la jornada de la víspera (Trad. de Bravo, 401).

Se acordaba de que un día con León... ¡Oh, qué lejano estaba aquello!... El sol brillaba por el río y las clemátides tormentosas y trepadoras embalsamaban el ambiente... Arrastrada por sus recuerdos, como un torrente ensordecedor, llegó a reconstruir la jornada de la víspera (Trad. de Mersoye, 302).

Recordaba... Un día, con León... ¡Ay, qué día tan lejano! El sol brillaba en el río y las clemátides olían bien. Entonces la arrastraron los recuerdos, como en el hervor de un torrente, y no tardó en acordarse del día anterior (Trad. de Gallego 351).

Recordaba... Un día, con León... ¡Ay!, qué lejos todo aquello... El sol brillaba sobre el río y las clemátides despedían su olor... Entonces, arrastrada por sus recuerdos como por un torrente hirviente, no tardó en acordarse de la jornada de la víspera (Trad. de Armiño, 362).

Recordaba un día, con León... ¡Ah, cuán lejos quedaba aquello!... Brillaba el sol sobre el río y las clemátides embalsamaban el aire... Al final, arrastrada por sus recuerdos como por los borbotones de un torrente, alcanzó a recordar la víspera (Trad. de Albiñana, 398).

Todas las traducciones reproducen el original, con los matices de estilo propios de cada traductor. Llama la atención, sin embargo, la adición de los adjetivos «tormentosas y trepadoras» no presentes en el original, en la traducción de Mersoye.

3. Calidad de las traducciones

Para evaluar la calidad de las traducciones, nos hemos servido del baremo propuesto por Íñiguez Rodríguez (2015) adaptándolo al caso analizado y señalando los errores antes comentados. Hemos anotado en la columna de cada traductor el tipo de error detectado en los fragmentos analizados, así como su frecuencia.

Tabla 1. Número de errores de comprensión y expresión identificados

Tipo de error	Bravo	Mersoye	Gallego	Armiño	Albiñana
<i>Adición</i>		1			
<i>Ambigüedad</i>					
<i>Cultura</i>					
<i>Omisión</i>		2			
<i>Registro</i>					
<i>Transmisión de significado</i>	1	1	1		1
<i>Gramática</i>					
<i>Léxico</i>					
<i>Puntuación</i>			1		
<i>Ortografía</i>					
<i>Orden de las palabras</i>					

Algunas de las categorías (cultura, gramática...) han quedado vacías, debido sobre todo a lo reducido de la muestra analizada. Consideramos que para extraer datos más fidedignos, sería necesario realizar un estudio basado en fragmentos más amplios. Aun así, creemos que este análisis puede proporcionar algunas pistas sobre la calidad de las traducciones analizadas.

Los errores que se han identificado con mayor frecuencia fueron los de comprensión (7 errores), mientras que solo hemos detectado un error de expresión, en concreto, de puntuación. La traducción que presenta más cantidad y variedad de errores es la de Mersoye. El resto se encuentra en una misma horquilla en lo que a calidad se refiere, a un nivel bastante similar.

Conclusión

Somos conscientes de que los resultados de la aplicación de este baremo pueden ser poco representativos para valorar la calidad de estas traducciones, al fundamentarse en el análisis de unos cuantos fragmentos. De igual modo, estamos convencidos de que ninguna traducción sale indemne cuando se le aplica un análisis de este tipo, centrado en el error. Además, como afirma Íñiguez Rodríguez (2015: 200), «hay que tener en mente que dado que la calidad es más un valor relativo que absoluto, no existe un método infalible para evaluarla, y siempre hay un margen que atribuir al evaluador». Con todo, esta pequeña muestra nos ha permitido confirmar la apreciación global que habíamos obtenido en la lectura de estas traducciones: las versiones de Bravo, Gallego, Armiño y Albiñana son productos de calidad que están a la altura de la talla literaria del original. La traducción de Mersoye, por el contrario, es un producto de poca calidad, más propio de momentos pretéritos de la traducción de este clásico que de los comienzos de siglo XXI.

Este análisis nos permite aventurar que, en el caso de *Madame Bovary*, las últimas versiones publicadas en la Península no han supuesto una mejora sustancial de la calidad con cada nueva retraducción, sino que en su conjunto se han

mantenido en un nivel alto, en consonancia con el perfil de sus traductores, con la salvedad de la versión de Mersoye. Las razones de las constantes retraduccion de esta obra responden, más bien, a políticas del sector editorial, muy volcado en las colecciones de clásicos, con una estrategia basada en la presentación y promoción de las nuevas traducciones como novedades editoriales. Sellos pequeños y medianos han apostado por sus propias colecciones, rentables por no tener que abonar derechos de autor y por la ausencia de riesgo literario. Esto ha redundado en un esfuerzo traductor sostenido en torno a esta obra, que no se puede justificar en la mejora de la calidad de las traducciones.

Referencias bibliográficas

- BRAVO CASTILLO, Juan (1995). «*Madame Bovary* et ses versions à l'espagnol» en Lafarga, Francisco; Ribas, Albert y Tricás, Mercedes (eds.). *La traducción. Metodología, Historia, Literatura. Ámbito hispanofrancés*. Barcelona: P.P.U. 398-399.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2009). «Flaubert, Gustave» en Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (coord.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos. 393-395.
- BUENO GARCÍA, Antonio (1995). «La última Madame Bovary. Un nuevo empeño de desagravio», en *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción* 1. <http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_141.pdf> [Consulta: 01.12.15].
- FLAUBERT, Gustave (1972). *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (1993). *Madame Bovary* (trad. de Bravo Castillo, Juan). Madrid: Espasa Calpe.
- FLAUBERT, Gustave (2010). *Madame Bovary* (trad. de Mersoye, Marie). Barcelona: Plutón.
- FLAUBERT, Gustave (2012). *La señora Bovary* (trad. de Gallego Urrutia, María Teresa). Barcelona: Alba Editorial.
- FLAUBERT, Gustave (2013). *Madame Bovary* (trad. de Armiño, Mauro). Madrid: Siruela.
- FLAUBERT, Gustave (2014). *Madame Bovary* (trad. de Albiñana Serain, Javier). Barcelona: Vicens Vives.
- FLAUBERT, Gustave (2014). *Madame Bovary* (trad. de Fondebrider, Jorge). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- FLAUBERT, Gustave (2015). *Madame Bovary* (trad. de Noguerras, Pablo R.). Madrid: Mestas.
- FONDEBRIDER, Jorge (2014). «Las versiones de *Madame Bovary*» en Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 491-501.
- GINE JANER, Marta (2011). «Les traductions de Flaubert en Espagne: esquisse d'un tableau» en *Flaubert*, nº 6. <<http://flaubert.revues.org/1654>> [Consulta: 10 de marzo de 2016].
- HARDT, Manfred (2014). «Les images de Flaubert» (4^e partie de *Das Bild in der Dichtung*, 1966. Traduction française et présentation par Philippe Dufour et Nathalie Petibon) en *Flaubert* nº 11. <<http://flaubert.revues.org/2297>> [Consulta: 16 de marzo de 2016].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (en prensa). «Traducción y estrategia editorial: las últimas versiones españolas y argentinas de *Madame Bovary*» en Zaro Vera, Juan Jesús y Salvador Peña (eds.). *De Homero a Pavese: Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*.
- ÍÑIGUEZ RODRÍGUEZ, Enrique (2015). «Un modelo de evaluación de la calidad para la traducción de poesía: Cavafis en español» en *Sendeban*, nº 26. 195-212.
- PYM, Anthony (1998). *Methods in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- VENUTI, Lawrence (2004). «Retranslations. The Creation of Value» en Faull, Katherine M. (ed.). *Translation and Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press. 25-38.
- ZARO VERA, Juan Jesús (2007). «En torno al concepto de retraduccion» en Zaro Vera, Juan Jesús y Ruiz Noguera, Francisco (eds.). *Retraducir: una nueva mirada. La retraduccion de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ed. 21-34.

Le flux des textes français en Espagne : de *Le beau Solignac* (1880) de Jules Claretie à *La ducha* de Mariano Pina (1884)

Martinez-Rodriguez, Carlos

Universitat de València, Charles.Martinez@uv.es

Resumen

La obra de Mariano Pina Domínguez, traductor y adaptador de obras francesas a la escena española. El objetivo de este estudio es analizar a este autor español, adaptador de obras francesas de Scribe, de Labiche, de Pailleron, de Bisson y de otros muchos, lo que permitirá descubrir textos que son el fiel reflejo de la sociedad francesa en la realidad española de la época. ¿ Mediante qué extraña alquimia Le beau Solignac (1880) de Jules Claretie se convierte en metáfora acuática en La ducha (1884) de Mariano Pina ? El estudio de dicha obra nos permitirá considerar las diferencias inherentes al mecanismo de transposición teatral de un idioma al otro. Con ese objetivo, observaremos que el ejercicio de reescritura será el resultado del público y de la sala en la que la obra va a ser interpretada. En último lugar analizaremos la metaforización del agua presente en las dos obras.

Palabras clave : Traducción ; teatro ; francés ; España ; siglo XIX.

Résumé

L'œuvre de Mariano Pina Domínguez, traducteur et adaptateur des lettres françaises à la scène espagnole. Le but de cette étude est d'analyser cet auteur espagnol, adaptateur des pièces françaises de Scribe à Labiche, en passant par Pailleron, Bisson et bien d'autres, ce qui permettra la découverte de textes qui sont le reflet fidèle de la société française dans la réalité espagnole. Par quelle étrange alchimie Le beau Solignac (1880) de Jules Claretie devient métaphore aquatique dans La Ducha (1884) de Mariano Pina ? L'étude de cette œuvre nous permettra d'aborder les différences inhérentes au mécanisme de transposition théâtrale d'une langue à l'autre. Dans ce but, nous observerons que l'exercice de réécriture sera le résultat du public et de la salle où la pièce devra être jouée. En dernier lieu nous approfondirons dans la métaphorisation de l'eau présente dans les deux pièces.

Mots-clés : Traduction ; théâtre ; français ; Espagne ; XIXe siècle.

Abstract

The work of Mariano Pina Dominguez, translator and adaptor of several French pieces to the Spanish stage. The aim of this study is to analyse this Spanish author's work. He adapted Scribe's, Labiche's, Pailleron's and many others' work. Those versions helped his Spanish peers discover many texts that were a true reflection of the French society. How was the process of conversion of Le Beau Solignac (1880) by Jules Claretie into the aquatic metaphorical comedy called La ducha (1884) by Mariano Pina ? The analysis of this work will enable us to discover the inherent differences to the theatrical mechanism of translation from a language to another one. With this aim in mind, we will realize that an adaptation turns out to be the result of the audience's preferences and the place where the play is performed. At last, we will focus on the metaphorical presence of the water in both plays.

Keywords : Translation ; theatre ; French ; Spain ; XIX century.

Le beau Solignac est un roman d'aventures avec tous les ingrédients dont ce genre nécessite : la quête de l'amour, l'amitié, la solidarité, le patriotisme, le désir de richesse, la hiérarchie sociale et les topos habituels du genre.

Riche en péripéties, avec un rythme qui démarre dans le calme presque morne du bureau de la Préfecture à Paris, augmente sa tension dramatique à travers les pages jusqu'à atteindre son climax au moment de l'évasion de la prison du Temple, autrefois Tour du Temple, de l'un des protagonistes. Le roman abonde en personnages simples, avec une apparence très physique qui justifie de leur fonction dans l'histoire, sans entrer dans leur profondeur psychologique, et qui sont les archétypes d'une masse populaire qui ne cherche dans ces lectures qu'une brève fuite de la réalité.

Ce roman de près de quatre-cents pages se divise en deux parties *Andréina* et *Louise de Farges*, les deux grandes héroïnes de l'histoire. C'est dans la première partie que Mariano Pina y trouve son inspiration pour créer sa pièce *La ducha*.

1. L'adaptation

Mais comment parvient-il à cette métamorphose ? Le contexte historique disparaît. Les batailles napoléoniennes et les intrigues de la Cour sous le Premier Empire n'intéressent guère le public espagnol, qui garde encore le souvenir de l'invasion bonapartiste. L'histoire de Pina n'aurait que faire d'un arrière fond historique.

Ce qui intéresse le dramaturge espagnol, proluxe dans la composition de pièces légères, sans intention psychologique, mais riches en blagues, jeux de mots simples et sous-entendus qui créent des situations drôles, c'est plutôt les liaisons qui unissent les personnages, le complexe réseau sentimental qui se tisse entre eux et qui fait à ses yeux l'intrigue parfaite du vaudeville, dont il est maître.

Dans l'œuvre de Claretie, trois femmes sont l'essence du roman. Thérèse, Andréina, Comtesse d'Olonia et la Comtesse Louise de Farges. Trois hommes jeunes sont la proie de leur désir. Le commandant Rivière, le colonel Solignac et le Comte d'Olonia.

Thérèse est la jeune épouse du Commandant Rivière, Andréina, Comtesse d'Olonia, séduit le jeune et beau Solignac, puis la Comtesse Louise de Farges, qui entre en scène à la fin de la première partie, pour essayer de séduire, elle aussi, le Colonel Solignac, sans se douter que quelqu'un d'autre cherche à la séduire, elle-même, dans le seul but de s'emparer de sa fortune. Il s'agit du Comte d'Olonia, aristocrate italien complètement désargenté.

Pina Dominguez rescapte l'essence de ces personnages et en crée des propres. Ainsi, il ne conserve que le prénom de Thérèse, qui est en son origine une femme perfide, voire libertine, qui trompe son époux avec un autre qui termine, faute de revenus, par l'abandonner pour courir d'autres fortunes (c'est bien le Comte d'Olonia dont les billets d'amour à cette femme mariée, sont le détonnant de toute l'intrigue). La *Teresa* de *La ducha*, elle, est une femme simple, toute faite de bonté.

Si Thérèse, sachant son mari arrêté par la police, quitte le foyer familial pour s'enfuir avec son amant sans laisser de trace, *Teresa*, elle, refuse de quitter son mari rien qu'un seul mois, bien que ce soit pour répondre aux exigences d'un oncle qui garantit la fortune. *Teresa* poussera son mari à monter toute une farce, qui lui permette d'être près de lui tout le temps qu'il devra accompagner son oncle et sa cousine.

Thérèse ne pense qu'à elle, à ses sentiments, à sa honte après subir le dépit de son amant. *Teresa* aidera ceux qui l'entourent à trouver leur bonheur sentimental. *Teresa* aime, veut être aimée, et que les autres autour d'elle, s'aiment. C'est une femme simple, archétype des personnages de Pina.

Andréina, est une très jeune et très belle femme qui sous son apparence de femme mondaine, cache une fille fragile. Sa version espagnole s'appelle *Clara*, elle aussi jolie et jeune, mais en revanche d'une naïveté et d'une douceur sans revers.

Andréina aime le beau Solignac, elle guette sa proie, l'observe, lance sa ligne et attend que le colonel morde l'hameçon, ce qui ne se fait pas attendre. Elle sent son trophée en danger lorsqu'apparaît la comtesse de Farges.

Telle est la candeur de *Clara*, qu'elle n'ose avouer qu'à la dernière scène de la pièce qu'elle aime *Narciso*.

Quant aux hommes, Claretie joue avec l'espèce la plus estimée des romans d'aventures dix-neuviémistes : les militaires.

Aussi bien les femmes que l'empereur lui-même appellent le colonel Solignac, le beau Solignac. C'est l'essence même du courage, du patriotisme, de l'amitié, de la camaraderie, de l'élégance. Il ferait tout et n'importe quoi pour celui qu'il appelle son frère d'armes : le commandant Rivière. À tel point qu'il l'aide à s'évader de la prison la plus hermétique qui soit à cette époque à Paris, la Tour du Temple, tout en risquant et sa réputation, et sa carrière, et sa vie. Mais Solignac n'est pas, dans son apparence martiale, impassible. Il succombe aux charmes d'Andréina, puis se laisse gâter par Louise de Farges.

Jacinto est en quelque sorte le beau Solignac espagnol. Il n'est ni militaire, ni aussi beau que le colonel parisien. Il s'agit d'un simple fonctionnaire intérimaire qui attend éternellement qu'un poste se libère dans un ministère pour accomplir son rêve de travailler. D'abord mû par l'intérêt économique, puis influencé par les sentiments d'amour de ceux qui l'entourent, il acceptera de jouer un rôle protagoniste dans la farce de Pina. S'il hérite une seule caractéristique du personnage français, c'est bien le sens de l'amitié, le dévouement qu'il sent pour *Enrique*. De là qu'il se prête au jeu qu'on lui propose.

Mais, qui est-ce *Enrique* ? Il s'agit du héros de *La ducha*. C'est un homme simple, qui aime une femme simple qui n'a pas de dote. C'est la bonté par nature. Il aime son vieil oncle et ne veut pas le décevoir, mais il ne peut pas satisfaire son dessein de se marier avec sa propre cousine, non seulement parce qu'il est déjà marié en secret avec celle qui lui a volé le cœur, mais surtout, parce qu'il ne sent rien pour sa cousine. *Enrique* est un homme digne, et c'est cette dignité qui le rapproche du Commandant Rivière.

Ce dernier est un époux aimant, trompé et trahi, qui a un tel sens de la dignité qu'il pardonne à sa femme, mais profondément blessé et la sachant poursuivie par la loi, ne la veut plus auprès de lui et demande à son frère d'armes, qu'il s'occupe de la cacher.

Dans une autre échelle d'intensité, puisque les cadres de l'action sont très différents, *Jacinto* est pour *Enrique*, ce que le beau Solignac est pour le Commandant Rivière. Si Solignac délivre Rivière de son emprisonnement, *Jacinto* se prête au jeu des mensonges pour aider *Enrique*.

Voici donc le cadre et les personnages, mais qu'en est-il de l'intrigue ? Le beau Solignac est aussi un roman sentimental, une histoire d'amour, de séduction, de trahison, et de dépit amoureux. Les uns aiment les autres qui ne se sentent pas correspondus et des tierces viennent s'y mêler pour compliquer les affaires du cœur, qui sont loin d'être simples par elles-mêmes. Et c'est de là, principalement, que Mariano Pina Dominguez s'inspire du beau Solignac et tire toute la moelle de sa pièce.

Enrique s'est marié en secret avec *Teresa*. L'oncle *Gregorio* veut caser sa nièce *Clara*, et vise pour ce faire, son neveu, *Enrique*. *Clara* n'aime pas *Enrique* et est amoureuse du secrétaire de son vieil oncle, le jeune *Narciso*, qui lui, est épris de la jeune fille, sans oser l'avouer à son patron.

L'action déborde comique de situations, de jeux de scène, de rebondissements qui n'ont pour but que de captiver l'attention du spectateur sans repos, à travers le rire, et l'attente que la vérité que cache la farce se dévoile enfin.

Ce vaudeville présente de fausses relations sentimentales qui sont censées aboutir à un dénouement contraire à celui que l'intrigue par elle-même semble tisser.

Ainsi donc, *Gregorio* qui voulait marier sa nièce à son neveu et son secrétaire à une autre, termine par accepter sans le savoir, la liaison de son employé avec sa nièce et de renoncer à l'accord établi avec son neveu, de sorte à ce que ce dernier puisse aimer librement, celle qui en réalité est déjà son épouse.

2. Les métaphores aquatiques dans *Le beau Solignac*

L'eau est une constante dans l'œuvre de Claretie, et le plus frappant est que Pina Dominguez respecte cette omniprésence qu'il transpose dans sa pièce.

Ainsi, des deux héros de Claretie, celui qui débute l'action, cet homme intègre qui refuse de trahir ses compagnons d'armes, malgré avoir été trahi lui-même par sa femme, ce colonel qui pouvant vendre le nom de celui qui a outragé sa femme, ne le fait pas, cet homme ferme et digne en toute circonstance, se nomme Rivière. Et comme l'eau qui coule

paisiblement, lorsqu'il rencontre sa femme après que son amant l'ait abandonnée, au lieu de lui faire une scène de dépit amoureux, voire même un scandale d'homme déshonoré, calmement il la pardonne, paisiblement il la protège.

L'histoire ayant lieu sous Napoléon, c'est le moment où la France a connu bien de victoires, « des victoires où le sang français coule à flots » (Claretie, 1880 : 11), comme si les français offraient à leur empereur leur propre sang pour nourrir le champ de bataille, pour allaiter le champ de la gloire. Mais si « on le versait [autrefois] pour l'indépendance du pays, on le répand aujourd'hui dans des guerres de conquêtes pour l'asservissement du monde. » (Claretie, 1880 : 11). Et le verbe *verser* exprime combien les artères des soldats se vident de ce liquide précieux à la vie, combien ces combattants exsangues irriguent de mort la terre, la France.

Le sang est un liquide mortel lorsqu'on le perd, mais l'eau est un liquide vital, lorsque les émotions font sécher notre bouche, lorsque la salive de l'homme qui pressent le pire manque, et qu'il n'y a plus rien à avaler. C'est alors que face à la réaction silencieuse de Claude, on entend : « De l'eau, dit Fouché, sans nulle émotion » (Claretie, 1880 : 14). Et Claude Rivière, que l'émotion du mauvais présage avait séché la bouche, répond : « Merci... rien... merci » (Claretie, 1880 : 14).

Changeons de contexte, allons chercher un des personnages secondaires de cette passionnante aventure, Mademoiselle de la Rigaudie, vieille fille riche, fille du dernier marquis de la Rigaudie et grande amie du beau Solignac. Elle décide d'aider à l'évasion du commandant Rivière. Elle habite un hôtel particulier situé non loin de la prison du Temple, et reçoit ses amis intimes dans « son vaste salon aux panneaux décorés de marines de Joseph Vernet » (Claretie, 1880 : 66), à qui Louis XIV commanda une collection de tableaux des ports de France. Ces tableaux sont considérés de véritables témoignages de la vie dans les ports français de l'époque et font de Vernet un des plus grands peintres de la Marine française.

Un des traits caractéristiques de ce roman d'aventures est la richesse de contrastes. De la mer majestueuse de l'œuvre d'un peintre sublime, nous passons à l'eau sous forme de vapeur malodorante qui imprègne les planches de bois qui forment la porte du cachot de Rivière, ainsi donc : « es ais en étaient épais sans doute, mais l'humidité les avait disjoints » (Claretie, 1880 : 74).

Un des instants les plus poétiques de l'œuvre est certes l'entrée sur scène d'Adréina, marquise d'Olonas, qui arrive en pleine revue militaire, un des grands divertissements des Parisiens de cette époque. En plein défilé son landau s'ouvre chemin entre les gens, « [entre d'autres] calèches aux panneaux gros bleu, vert d'eau, cerise, ou vert olive, ne pouvant circuler dans ce fleuve humain, demeurant immobiles des deux côtés de la rue, et la foule roulait, si l'on peut dire, entre ces deux rives d'équipages » (Claretie, 1880 : 79). Adréina se tient debout, c'est une femme d'une vingtaine d'années, admirablement belle, avec « [les] yeux verts comme l'eau profonde » (Claretie, 1880 : 80), et devant elle, « le flot s'était d'ailleurs ouvert » (Claretie, 1880 : 80) pour la laisser passer.

C'est pendant la revue qu'elle connaît le beau Solignac, et qu'elle lui offre un bouquet de roses que celui-ci mettra dans un vase plein de la potion qui rend la beauté des roses éternelle : « Il avait, ce bouquet partagé en deux, laissant la moitié des fleurs à l'hôtel, les tiges baignées dans une eau pure » (Claretie, 1880 : 87).

Mais non satisfaite de son premier élan, elle donnera rendez-vous au beau militaire en plein centre de Paris, d'un Paris qui grouille de vie, d'endroits à la mode. La première image aquatique dans ce cas-là est celle de la société parisienne comparée à la cour de la souveraine d'une île mythique : « Toutes les divinités de l'Olympe [...] Comus coudoyant Mercure, Plutus souriant à la reine de *Cythère* » (Claretie, 1880 : 86) puis, après la suite royale, vient l'effervescence d'une ville toujours bouillonnante d'animation. L'activité de la ville ne tarde pas à se montrer riche en symboles qui rappellent l'eau : à travers les cafés en tant que nom de lieux, en tant que boisson à la mode, résultat de l'infusion dans l'eau bouillante des graines du caféier, en citant les différentes manières de servir cette boisson selon la spécialité de chaque restaurant, de chaque terrasse, en parlant des différentes variétés de la graine telles que le moka, puis en évoquant les personnalités de l'époque telles que la Belle Limonadière, célèbre pour sa beauté et pour la boisson qu'elle servait : de l'eau fraîche avec du jus de citron et quelques cuillerées de sucre, soit de la limonade, boisson désaltérante. Ainsi donc :

Le café de Foy, dont les glaces étaient célèbres ; le café de la Rotonde ; le café des mille Colonnes, où la Belle Limonadière [...] [étonnait] les étrangers ; le café Sabbatino, où les officiers et les élégantes allaient consommer le

punch à la romaine, aussi célèbre que le moka du café Lemblin ; le café des Chartres, [...] le café de Valois ; [...] le café des Étrangers ; [...] le café Montausier [...] où se réunissaient les gens du bel air [...] et qui ne dînaient que chez Véry. (Claretie, 1880 : 86)

Mais l'eau a aussi une face sombre, elle est aussi le symbole du malheur, de la tristesse. Lorsque Claude Rivière s'évade, la vapeur est la protagoniste du décor, des passages sombres entre la prison du Temple et l'hôtel de la Rigaudie. Le chemin rustre et caillouteux, l'humidité souterraine abondante font que l'évasion soit pénible et douloureuse : « Il se hâta [...] trébuchant, se retenant aux murs humides, les épaules glacées par des gouttelettes qui suintaient comme des larmes coulent [...] » (Claretie, 1880 : 101). L'humidité devient la fidèle compagne du commandant tout le long du chemin : « C'était les suintements des voûtes qui tombaient en gouttelettes dans les flaques stagnantes ». (Claretie, 1880 : 101). Mais les instants d'inquiétude passent, Claude réussit à se sauver et la nuit l'attend. Là, l'humidité prend une autre tournure, rafraîchissante, apaisante : « Avec le serein qui tombe » (Claretie, 1880 : 103) et il faut se protéger.

Et si la nuit est devenue accueillante, la situation le devient aussi, la cellule reste loin maintenant, et devant lui, ceux qui l'aiment, son père et son ami. Les fluides prennent alors une forme libératrice des émotions jusque-là retenues : « Et le commandant Rivière sentait sur son front chargé de soucis, tomber ces chères larmes paternelles qui lui semblaient si douces et bonnes ». (Claretie, 1880 : 104).

Dans un autre univers, Andréina se dépouille de l'un de ses plus précieux bijoux et l'offre à son frère pour le sortir de sa misère. La transparence de l'eau pure renvoie les rayons de toute source lumineuse. C'est ici la métaphore idéale pour nuancer la perfection du joyau : « Elle [...] détacha de ses oreilles deux diamants qui étincelaient comme deux gouttes d'eau sur des feuilles de roses ». (Claretie, 1880 : 119)

Le liquide cristallin protège aussi le commandant Rivière qui ne peut pas vivre librement, car il est tout de même un fugitif de la justice et trouve refuge « dans une petite maison [...] de la Rue du Château-d'Eau ». (Claretie, 1880 : 124)

L'eau se présente aussi comme élément rédempteur de la souffrance humaine. Thérèse Rivière, abandonnée par son amant et soumise dans un profond désarroi, ne songe qu'à se donner la mort, soit par l'ingestion d'une boisson venimeuse : « Si Agostino [avait] laissé à la serrure la clef du laboratoire [...] [elle] aurait bu, au hasard, quelque poison » (Claretie, 1880 : 138) soit en se laissant elle-même avaler par les eaux profondes de la Seine : « N'avait-elle point le fleuve, le grand fleuve qui, là-bas, a tant de fois roulé et étouffé dans ses eaux les douleurs humaines ? » (Claretie, 1880 : 138). Et Thérèse ne sait plus attendre. Devant la honte de pouvoir rencontrer celui qu'elle a trahi, elle est résolue à se livrer aux profondeurs du fleuve : « Elle voulait attendre qu'il fût tout à fait nuit pour descendre sur la berge et aller vers la mort lentement, en avançant pas à pas, jusqu'à ce que l'eau dépassât son visage, ou pour se précipiter follement du haut d'un pont » (Claretie, 1880 : 138). Mais elle revient sur ces pas, et elle préfère se donner au châtiment de la souffrance qui fait pleurer : « j' [ai] à expier ce que j' [ai] fait autrement que par la mort, par une vie de souffrances et de larmes » (Claretie, 1880 : 142). L'effet de l'eau sur les vêtements de Thérèse la rend piteuse : « Quels vêtements, vous êtes toute traversé ! [...] Elle prenait entre ses mains la jupe mouillée de Thérèse et, la tordant, elle la montrait ruisselante » (Claretie, 1880 : 143). Puis les larmes de souffrance deviennent des larmes de honte : « Thérèse sentit ses yeux s'emplier de larmes et sa poitrine oppressée se souleva gonflée par un violent sanglot » (Claretie, 1880 : 147).

En conclusion et pour clore ce parcours sur les symboles aquatiques de *Le beau Salignac*, il faut faire référence à la rencontre de la deuxième héroïne de cette histoire, la comtesse de Farges, qui rencontre pour la première fois Salignac dans les jardins du Ministère lors d'une réception. Dans ce cadre, l'eau prend un tout autre accent, lyrique, romantique cette fois : « C'est la caresse du vent sur l'eau limpide, fraîche, attirante, d'un lac sans tache » (Claretie, 1880 : 163). Et les eaux sont peuplées de personnages mythologiques qui accompagnent les amoureux pendant leur flânerie : « [...] une statue de l'Amour [...] faisant, de l'index de la main droite, des signes de menace à des nymphes placées, ça et là, sur un piédestal autour du rond-point [...] comme la Galathée du poète latin » (Claretie, 1880 : 163). « Devant le piédestal de chacune de ces nymphes, un banc de bois attendait les promeneurs. » (Claretie, 1880 : 163).

3. Les symboles hydriques dans La ducha

Dans l'œuvre de Pina Dominguez, l'eau y est présente dès le titre : *La ducha*, bien qu'elle se fasse remarquer tout autrement que dans l'œuvre romanesque de Claretie. Les références sont moins éparpillées, peut-être parce que moins implicites, bien plus directes, bien plus évidentes. Le texte espagnol n'est pas descriptif, il s'agit d'un vaudeville où l'essentiel est l'action, le comique de situation. Le style n'a point la même importance que dans le texte français.

Ainsi donc, juste deux brèves allusions à l'eau dans l'acte I. La première à la scène V, lorsque *Gregorio*, l'oncle d'*Enrique*, lui parle de son intention de partir un mois en vacances dans un balnéaire, comme il était à l'usage pour la bourgeoisie européenne au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}. L'eau est ici, médicinale, curative, et possède des qualités bienfaitrices dont on ne saurait se passer : « *Gregorio* : Escucha. Todo está pensado. Mi sobrina y yo partimos para los baños. En esta época todo el mundo necesita tomar aguas. » (Pina, 1884 : 12).

Deuxième allusion, à la scène XV qui vient clore le premier acte, l'eau devient alors le stratagème qui permettra aux jeunes *Enrique* et *Teresa* de se rencontrer à l'insu de l'oncle *Gregorio* : « *Enrique* : y mientras [el tío] toma sus duchas tranquilamente... » (Pina, 1884 : 25). « *Jacinto* : Sus duchas ? La verdadera ducha para el tío ya sé yo cual es. [...] ducha de impresión vertiginosa » (Pina, 1884 : 26) lorsqu'il découvrira le mariage secret de son neveu.

Dans l'acte II, les séances curatives commencent et l'élément hydrique commence ici à faire ses effets, les personnages se détendent. Ils vont à la source : « *Narciso* : Clarita, había olvidado usted su abrigo en el manantial [...] *Gregorio* : [...] [aquí estamos] bebiendo agua sulfurosa » (Pina, 1884 : 31). L'acte se déroule entre activités diverses qui tournent autour de la consommation d'eau : « *Teresa à Clarita* : Tomaremos juntas las aguas » (Pina, 1884 : 35). Les verbes se rapportent aux activités physiologiques liées à l'eau : « *Médico* : le costará a usted trabajo la deglución ? [...] *Jacinto* : hace ya muchos años que apenas trago. » (Pina, 1884 : 37). Puis les effets bienfaiteurs se manifestent : « *Gregorio* : (cogiendo el brazo de Narciso) parece mentira como desarrollan el vigor estas aguas !... » (Pina, 1884 : 37). Et il ajoute quelques répliques après : « parece mentira cómo animan éstas aguas. » (Pina, 1884 : 39).

L'eau est à tel point curative que certains viennent y passer de longs séjours : « *Teresa* : y hace mucho que están ustedes en los baños ? » (Pina, 1884 : 41).

Toutes les manières de consommer les eaux se pratiquent au balnéaire, et le comique de situation est servi :

Jacinto : [...] a las ocho, baño frío de treinta minutos. Pulverización directa. Seis cortadillos de la fuente de Minguirriturri y tres duchas de chorro. *Gregorio* : Hombre, lo mismo que yo. *Jacinto* : Ah! Toma usted todo esto ? *Gregorio* : Todo. *Jacinto* : Y no ha reventado usted todavía ? *Gregorio* : Reventar ? ¡Al contrario! Pues si tengo un apetito atroz. *Jacinto* : Esto abre el apetito ? *Gregorio* : Ya lo creo. *Jacinto* : Voy a tomar una ducha! (Pina, 1884 : 44).

Et par moments ses activités servent de piège pour tromper le vieil oncle qui pense, en tournure de vaudeville, que c'est justement un autre qui est trompé : « *Gregorio* : y mientras toma la ducha, se la pegan como a un chino. » (Pina, 1884 : 48).

Mais l'eau peut être aussi un calvaire, et tandis que les amoureux essaient de préparer l'oncle pour lui expliquer la vérité, le pauvre *Jacinto* qui par amitié se prête à tout, subit son calvaire :

Enrique : [...] de dónde viene usted ? *Jacinto* : de tomar la primera ducha. Yo creo que no resisto la cuarta. [...] *Enrique* : aquí va usted a engordar de lo lindo. *Jacinto* : ¡ Pues ya lo creo ! Sabe usted lo único que siento ? *Enrique* : El qué ? *Jacinto* : El agua. *Enrique* : que agua ? *Jacinto* : el agua Minguirriturri. Me han hecho beber seis vasos y ni los mismos demonios lo podrían pasar, es tinta pura, don Enrique. *Enrique* : [es que Jacinto] es un héroe! *Jacinto* : no, no tanto. *Enrique* : Sí señor, [soporta] las duchas, los baños, todo por nuestra causa. (Pina, 1884 : 49).

L'acte III est l'acte de clôture et par conséquent le moment où l'eau devient la grande vedette. A commencer par le lieu, la salle d'eaux du balnéaire, et tous les éléments reliés à son usage. La didascalie initiale est précise :

La sala de pulverizaciones. Véanse los aparatos colocados en la pared. Contra el testero del foro, un armario lleno de toallas, paños, baberos de hule, etc. [...] banquetas en la escena. Perchas donde los bañistas cuelgan sus abrigos y todos los detalles propios de estos lugares. [...] D. Jacinto, el Pollo, el señor Gordo y la primera bañista toman la pulverización, cada cual en su aparato. [...] Los demás hacen gárgaras, ó se preparan para las pulverizaciones. Las camareras preparan las pulverizaciones a unos y a otros, doblan las toallas [...]. (Pina, 1884 : 53).

Tout au long de cette scène, les verbes marquent l'usage de l'élément aquatique : « *Mamá* : Pulverízate pronto y abre bien la boca [para que entre bien el chorro] [...] Usted para qué las toma ? *Jacinto* : Yo ? Para que no se diga!... [...] *Mamá* : [...] desde que llegó usted a los baños se está usted hinchando. *Jacinto* : (Ya lo creo! de tanto tragar!) (Pina, 1884 : 54).

Les blagues légères tournent autour du précieux fluide : « *Jacinto* : [...] la moda exige que se ponga uno enfermo todos los veranos [y deba venir a tomar las aguas]. *Mamá* : Usted sin embargo tiene la carne fofa. *Jacinto* : ¿ cómo fofa ? *Mamá* : [...] Sí, como si tuviese hidropesía » (Pina, 1884 : 54).

Certains verbes se répètent constamment, puisque les uns posent la même question aux autres : « *Pollo* : Voy a tomar mi baño, ¿ se ha bañado usted ya ? *Jacinto* : Todavía no. » (Pina, 1884 : 54).

Et les commentaires entre les malades sont tous liés aux effets positifs de l'eau, et aux troubles de santé produits par la non consommation de l'elixir miraculeux :

Doctor : traga usted bien ? *Jacinto* : Yo mismo me asusto. *Doctor* : que nieguen luego la bondad de estas aguas. [...] Vea usted un enfermo que llega pálido, desfallecido, con la garganta ulcerada y el pulmón afecto [...] y a las veinticuatro horas lo tiene usted encarnado, sonriente y tragando sin dolor alguno, no es asombroso ? *Jacinto* : Oh! Asombrosísimo. [...] *Doctor* : Que aguas ! Que aguas !... [...] Mañana una purga. La que usted quiera. [...] Cuatro duchas, la inhalación, la pulverización, los baños fríos, y no tenga usted miedo. *Jacinto* : Miedo ? No me conoce usted a mí ! *Doctor* : Le garantizo a usted la curación completa. Y estoy seguro que todos los años volverá usted por agradecimiento. (Pina, 1884 : 54).

Conclusion

Et pour finir avec le texte, le leitmotiv que l'on ne peut jamais oublier : « Pero que aguas, que aguas ! Estas aguas son prodigiosas » (Pina, 1884 : 54).

Et elles sont, en effet, si prodigieuses qu'elles font que le dénouement en fin de l'acte III soit, comme dans tout vaudeville, heureux. Les amoureux se rencontrent, le mensonge qui s'est bien compliqué tout au long des trois actes, se dévoile, et le comble du comique est que l'effet purificateur des eaux fait que l'oncle *Gregorio* qui voit tout son projet de mariage démonté, ne se fâche guère, mais se sent plutôt hilare, que son neveu et sa nièce aient trouvé leur bonheur sans son intervention. N'est-ce pas le vrai prodige de l'eau ?

Références bibliographiques

CLARETIE, Jules (1880). *Le beau Solignac*. Paris. Bibliothèque illustrée. Source : Bibliothèque Nationale de France, département Littérature et art, 4-Y2-627.

PINA DOMINGUEZ, Mariano (1884) *La ducha. Juguete cómico en tres actos*. Madrid. Sevilla 14, Principal.

Problèmes de terminologie dans le *Plan d'urgence de bord contre la pollution par les hydrocarbures* sur la Méditerranée à partir d'une traduction de l'anglais/français/espagnol

Micó Romero, Noelia

Universitat de València, Iulma – Sirva Group, noelia.mico@uv.es

Resumen

En este trabajo pretendemos describir cómo las lenguas apprehenden la realidad. Abordaremos el problema de la categorización del lenguaje desde Aristóteles hasta la lingüística cognitiva. En nuestro estudio analizamos cómo el inglés, el francés y el español categorizan la realidad a partir del texto Shipboard oil pollution emergency plan traducido del inglés al francés. En una primera fase, presentaremos las cuestiones preliminares sobre las características de los textos instruccionales tanto en inglés como en francés y en español. En una segunda fase, comentaremos, desde el prisma de la semántica cognitiva, las diferencias de categorización entre las tres lenguas a partir de ejemplos del texto antes citado

Palabras clave : traducción ; lingüística contrastiva ; lingüística cognitiva ; teoría de los prototipos.

Résumé

Dans notre travail nous nous proposons de décrire comment les langues appréhendent la réalité. Nous aborderons le problème de la catégorisation du langage d'Aristote à la linguistique cognitive. Dans notre étude, nous analyserons comment l'anglais, le français et l'espagnol catégorisent la réalité à partir du texte Plan d'urgence de bord contre la pollution par les hydrocarbures, traduit de l'anglais vers le français. Dans un premier temps, nous aborderons des questions générales sur les caractéristiques des textes instructionnels tant en anglais comme en français et espagnol. Dans un deuxième temps, nous commenterons, à partir de la sémantique cognitive, les différences de catégorisation entre l'anglais, le français et l'espagnol à partir d'exemples tirés de ce texte.

Mots clés : traduction ; linguistique contrastive ; catégorisation ; linguistique cognitive ; théorie des prototypes.

Abstract

In our work we try to describe how languages apprehend reality. We will address the problem of categorization of the Aristotelian language to cognitive linguistics. In our study, we analyze how the English, French and Spanish categorize reality from the text Shipboard Oil Pollution Emergency Plan, translated from English into French. First, we will address general questions about the characteristics of instructional texts in both English and French and Spanish, and secondly, we will comment, from cognitive semantics, differences in categorization between these three languages from examples from the text.

Keywords : translation ; contrastive linguistics ; cognitive linguistics ; prototype theory.

Introduction

Dans ce travail nous nous proposons de décrire comment les langues appréhendent la réalité. Pour ce faire nous nous appuyons sur la sémantique cognitive centrée sur l'individu, dépassant ainsi le modèle des conditions nécessaires et suffisantes (CNS) initié par Aristote. Comme il est bien connu, cette théorie est reprise par l'analyse sémique de Pottier (1964, analyse de traits distinctifs ou minimaux). Par contre, pour ce travail nous adopterons le point de vue de la sémantique cognitive (Rosch, 1973 ; Putnam, 1975) qui se base sur la « Embodied Cognition Thesis », « Thèse de la cognition incarnée » selon laquelle notre corps influe sur notre langage, notre pensée, nos concepts. En effet, dans cette optique on pourrait insérer d'une part, la théorie du prototype de Kleiber (1990) et d'autre part, la notion de « ressemblance de famille » de Wittgenstein (1953).

Dans notre étude, nous analyserons comment l'anglais, le français et l'espagnol catégorisent la réalité à partir du texte *Plan d'urgence de bord contre la pollution par les hydrocarbures*, traduit de l'anglais. Dans un premier temps, nous aborderons des questions générales sur le problème de la catégorisation et sur les caractéristiques des textes instructionnels tant en anglais comme en français et dans un deuxième temps, nous rendrons compte, à partir de la sémantique cognitive, des différences de catégorisation dans ces trois langues à partir de divers exemples tirés de ce texte.

1. Questions préliminaires

1.1. Le problème de la catégorisation du langage : de Platon et Aristote à la linguistique cognitive

1.1.1. Le courant objectiviste ou le modèle des conditions nécessaires et suffisantes

À la question que se posaient déjà les Classiques : Comment l'être humain organise-t-il toutes les informations qui lui arrivent à travers ses sens ? Comment catégorise-t-il le monde qui l'entoure ? Deux grands courants y ont répondu de manière très différente : le courant objectiviste et le courant expérentialiste, selon A. Olivares (1999, 2010 et 2016). Ainsi, les héritiers d'Aristote, représentants du courant objectiviste, répondaient que la catégorisation se faisait sur la base de propriétés communes, c'est-à-dire, sur les « conditions nécessaires et suffisantes » (CNS). En effet, la catégorisation du langage s'organise en classes homogènes où les limites sont nettes. Ceci a pour conséquence que tous les membres d'une même catégorie ont un statut équivalent. En outre, la méthode utilisée pour déterminer l'appartenance d'un exemplaire à une catégorie est analytique : on appartient ou on n'appartient pas à une catégorie ne prenant pas en considération les cas marginaux. De là découle que tous les membres d'une catégorie possèdent forcément un ensemble de caractéristiques communes à tous qui constituent les conditions nécessaires d'appartenance. De plus les propriétés choisies sont minimales, purement dénotatives et ont le même degré d'importance.

1.1.2. Le courant expérentialiste ou l'approche prototypique

En ce qui concerne le courant expérentialiste, notamment l'approche prototypique ou *Sémantique du prototype* de G. Kleiber (1990 : 30-43), va à l'encontre du modèle des CNS en trois points principaux. Le premier est que le modèle des CNS stipule que les frontières entre les catégories sont bien définies. Mais ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, si on définit « table » à l'aide des CNS (quatre pieds, en matériel rigide, où on peut manger), on devrait n'appeler « table » que les meubles qui ont ces propriétés ; or on peut appeler « table » un meuble auquel il manque une de ces propriétés.

Le deuxième point est que ce modèle définit les catégories comme homogènes, or tous les membres d'une catégorie donnée ne sont pas équivalents. Il y a en effet une sorte de hiérarchie à l'intérieur d'une catégorie. Ainsi « moineau » illustre mieux la catégorie « oiseau » que « dinde » ou « pingouin ». Il s'agit d'une conception graduelle des catégories.

Le troisième est que la recherche des CNS conduit à des définitions « analytiques », c'est-à-dire composées de propriétés toujours vraies. Mais, ces propriétés peuvent être considérées globalement, et certaines peuvent être considérées plus importantes que d'autres, il existe une gradation. Par exemple, pour « oiseau », bien que le fait de voler ne soit pas une propriété nécessaire pour la catégorie « oiseau » puisque certains oiseaux (comme l'autruche, la poule, le pingouin) ne volent pas, la caractéristique de voler est primordiale pour la reconnaissance de la catégorie.

Comme nous venons de le voir, la sémantique des prototypes suppose une rupture radicale avec la conception classique des CNS. A partir de ces théories, on conçoit les catégories selon le modèle des prototypes. Ce bouleversement est dû aux

travaux de E. Rosch (1973 ; 1975 ; 1978) sur la problématique de la catégorisation. E. Rosch est aussi à l'origine de la théorie des prototypes (1983 : 73-86) et a influencé dans leurs recherches son collègue G. Lakoff & M. Johnson (1985) et le biologiste et philosophe Francisco Varela (1991). Dans la même optique que Rosch, Kleiber applique les principes de la catégorisation à la linguistique dans *La sémantique du prototype* qui traite la catégorisation sous deux aspects (l'axe vertical et horizontal). Le premier, la dimension verticale (structuration entre catégories). À une structure interne des catégories correspond une hiérarchie verticale. Un objet peut être rangé dans des catégories différentes et être dénommé de différentes façons. Cette organisation verticale met en jeu les relations d'inclusion que les théories précédentes n'ignoraient pas (relations d'hypéronymie et d'hyponymie). E. Rosch (1978 : 27-48) distingue trois niveaux de catégorisation : le superordonné (« animal » ou « meuble »), le niveau de base (« chien » ou « chaise ») et le subordonné (« setter » ou « chaise pliante »).

Le prototype s'applique au niveau de base. Il est, en effet, impossible de choisir un prototype pour le superordonné animal qui rassemble des catégories trop disparates. Le prototype représente le niveau de dénomination le plus utilisé. Par exemple, on ne dira pas « un animal se trouve dans la cour » ou « un Setter se trouve dans la cour » mais « un chien se trouve dans la cour ». Le prototype est le niveau saillant du point de vue cognitif (perception d'une similarité globale et identification rapide).

Le deuxième aspect, la dimension horizontale de la catégorisation qui se base sur le fait que les caractéristiques des objets ou événements du monde dont nous faisons partie sont structurés et ont à voir les uns avec les autres.

Dans la sémantique du prototype, la catégorisation interne aux catégories ne repose plus, comme dans les CNS, sur les propriétés partagées mais sur le degré de ressemblance avec le meilleur exemple ou meilleur représentant de la catégorie, appelé prototype. Exemple : « moineau » sera un meilleur exemple de la catégorie « oiseau » qu'« autruche » ou « poulet » ; « moineau » (le prototype) est l'entité centrale autour de laquelle s'organise la catégorie « autruche » ou « poulet » se situant à la périphérie de la catégorie.

Par suite d'une évolution théorique, la représentation du prototype change un peu : le prototype perd son statut d'exemple concret pour être assimilé à une image mentale, abstraite condensant un ensemble de propriétés ou attributs (proto)-typiques de la catégorie. Exemple : le trait /voler/ est un attribut prototypique d' « oiseau ».

Les membres d'une même catégorie ne sont donc pas tenus de partager tous les mêmes propriétés (tous les oiseaux ne volent pas) ; ils sont liés par une ressemblance de famille, notion empruntée à Wittgenstein (1953, la ressemblance de famille n'exige pas que tous les membres d'une catégorie possèdent au moins un attribut commun).

Comment sont établis les traits saillants/prototypiques ? Les traits prototypiques de la catégorie sont déterminés par des tests auprès des usagers de la langue et s'appuient sur la fréquence.

La catégorisation est donc rapportée à des processus cognitifs en raison du « principe d'appariement » au prototype qui est à la base de l'opération de catégorisation. Le prototype est un concept de sémantique cognitive (autrement dit décrivant le fonctionnement et l'organisation de l'esprit humain).

En mettant au premier plan les propriétés qui ne sont pas nécessaires mais qui sont typiques, la théorie du prototype offre ainsi un modèle de la catégorisation plus souple que celui des CNS. De plus, elle présente une vision positive du sens lexical ; car il ne s'agit plus d'indiquer les traits qui séparent une catégorie des autres (cas des définitions distinctives) mais d'énumérer les attributs positifs de la catégorie. Dans les deux dimensions, horizontale et verticale, le prototype fonctionne donc comme point de référence cognitif de la procédure de catégorisation.

1.2. Caractéristiques du discours instructionnel

Selon la classification de Werlich (1979 [1975] : 44-71), il existe des textes descriptifs (qui présentent des arrangements dans l'espace), narratifs (qui présentent des faits dans le temps), expositifs (analyse et synthèse des représentations conceptuelles), argumentatifs (présentent une prise de position), instructifs (exhortatif ou prescriptif) qui incitent à l'action. En ce qui concerne la dénomination de « instructionnel », dans la plupart des typologies textuelles, le texte injonctif/instructionnel est décrit de façon brève par rapport aux autres types de textes comme l'argumentatif, le narratif ou l'explicatif.

Rappelons brièvement les caractéristiques des textes procéduraux ou instructionnels.

Premièrement, la finalité de ce type de texte est pratique. En effet, il est supposé aider à la réalisation de tâches, à la résolution de problèmes. Ils peuvent prendre la forme de genres textuels aussi divers que les modes d'emploi de différente nature, les recettes de cuisines, les notices de médicaments, les manuels d'utilisation (logiciels, électroménagers, etc.), les règles de jeux, les instructions d'urgence pour les conducteurs de trains, les consignes pour les opérateurs dans l'industrie etc. Nous considérons que la modélisation de ce type de textes est très intéressante car elle aurait des répercussions positives pour le traitement de la parole dans le domaine de l'intelligence artificielle ainsi que pour la génération ou traduction automatique de documents techniques. Nous reprenons la définition de genres de discours d'Adam (1992 : 84) : En fonction de leurs objectifs, intérêts et enjeux spécifiques, les formations sociales élaborent différentes sortes ou « familles » de textes qui présentent des caractéristiques assez stables pour qu'on les qualifie de « genres ».

Deuxièmement, dans ce type de texte, l'auteur s'efface pour laisser place à l'objectivité. En conséquence, il y a absence énonciative de l'auteur, et les phrases utilisées sont impersonnelles. Il n'y a donc pas de pronoms personnels et l'auteur se présente comme supérieur, et détenteur du pouvoir par rapport à son lecteur.

Troisièmement, le plan du texte est clair. Toutes les instructions suivent une séquence d'exposition ritualisée : toutes les actions à faire sont présentées dans un ordre logique. Nous trouvons donc la présence d'organiseurs temporels qui assurent les différentes phases de l'instruction.

Quatrièmement, les temps utilisés sont des infinitifs et des futurs à valeur injonctive, ainsi que des impératifs. Cinquièmement, il y a une présence massive de prédicats actionnels car l'intention de communication de l'auteur est de pousser à agir. Mais ces aspects font partie d'une étude complémentaire qui a pour titre « Un exemple de traduction spécialisée de l'anglais vers le français : *Shipboard Oil Pollution Emergency Plan*. Défis et stratégies de traduction ». Sixièmement, ce type de texte utilise un lexique spécialisé et se base sur l'univocité dénomminative. Dans le texte que nous allons analyser, le lexique est celui de la marine.

2. Études de cas

Suivant la théorie des prototypes, nous avons regroupé les termes qui nous ont paru les plus intéressants par champs sémantiques : celui de la fuite de liquide et celui du personnel de bord. Finalement, nous commenterons certains exemples qui nous ont paru utiles.

2.1. Étude des champs sémantiques

1. Champ sémantique de *ship/bateau/barco*.

– *Angle of heel and trim/angle d'assiette et de gîte/ángulo de escora y asiento*.

Cette unité lexicale fait référence à l'inclinaison que prend un navire sur un bord (un bateau qui donne de la bande ; qui penche d'un côté ; *escorar, to heel over*). Ici nous apprécions la différence entre les trois langues : pour un même phénomène, le français a besoin d'une proposition relative, l'espagnol, seulement d'un verbe et l'anglais du verbe et la préposition qui va lui donner tout son sens. En espagnol, *escora* est *el puntal del buque varado, inclinación del buque*. L'étymologie de ce mot est néerlandaise : *schoor* (dictionnaire en ligne <<http://etimologias.dechile.net/?escora>>).

Pour en revenir à l'*assiette*. Dans son premier sens ce mot signifie « la façon d'être assis ou placé ». Nous retrouvons la thèse de la cognition incarnée selon laquelle notre corps influe sur nos pensées. Le premier sens de ce terme fait référence au corps, le deuxième au récipient (qui est aussi proche de notre corps, nous en avons besoin pour nous nourrir, et finalement nous observons un usage métaphorique dans les trois langues : du siège ou position à un sens plus technique, dans la marine. Dans les domaines de l'aéronautique et de la marine, l'*assiette* est « l'équilibre de l'avion dans l'air ou du navire dans l'eau » selon le *Trésor de la langue française informatisé*¹ ou la position la plus favorable pour la navigation

¹ Le trésor de la langue française informatisé : <[http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3425916840;r=1:nat=:sol=0](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3425916840;r=1:nat=:sol=0;)>.

selon le *Littré*². Au sens figuré, *l'assiette* signifie « l'état ou la disposition de l'esprit »³. Etymologiquement le mot *assiette* vient du latin *situs* qui signifie 1. « placé, posé » 2. « situé »⁴. Ce mot a dérivé en *sentar* qui en provençal, catalan, espagnol et portugais signifie « être assis »⁵. Comme nous venons de le voir dans les trois langues une extension de la théorie de la cognition incarnée selon laquelle toutes nos idées « citron », « chien », « année », « maman », « dieu », « liberté » ont une composante corporelle qui provient de notre système perceptif, émotionnel ou moteur. « Assiette » part du corps pour signifier « l'inclinaison » en marine.

Suivant la conception *graduelle* du lexique de la sémantique cognitive, nous pouvons classer les différents types de bateaux de la façon suivante : l'élément prototypique serait *ship* que nous avons traduit par *bateau/barco* en tant que terme général qui désigne une construction flottante destinée à la navigation⁶. Ensuite, nous avons les termes *boat/navire/bote*, *yacht/voilier* ou *yacht/velero* o *yate*, *salving vessel/navire de sauvetage/embarcación de rescate*, *salvage tug/remorqueur de sauvetage/remolcador*, *barge/péniche/barcaza* et finalement *cargo vessel/navire de marchandises/carguero*. Au centre du schéma se trouve l'élément le plus prototypique et tous les termes s'organisent vers la périphérie du plus prototypique au moins représentatif.

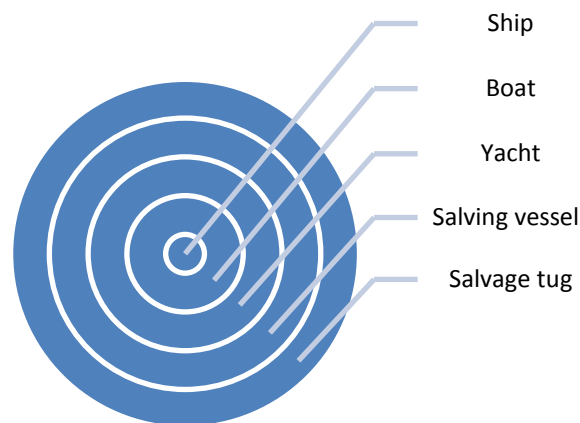


Fig. 1. Catégorie : le bateau

2. Champ sémantique des causes de la pollution par les hydrocarbures.

– *Spill/déversement/vertido*.

Les trois substantifs sont déverbaux et l'idée sous-jacente est que les fuites sont accidentelles.

Spill vient du verbe, tandis que *déversement* vient du verbe+suffixe -ment (en français on a le résultat) et en espagnol, *verter* vient du verbe. Dans un premier sens on emploie ces verbes pour les liquides mais les 3 langues ont des sens métaphoriques différents : en anglais *to spill is to move in great numbers* (exemple : *As soon as the bell rang, the children spilled into the playground*)⁷. En français *déverser* est *répandre en grandes quantités* (exemple : *Le tramway déverse une*

² Dictionnaire *Littré* : <<http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/assiette>>.

³ Dictionnaire *Le trésor de la langue française informatisé* : <[http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visuseLexe?11;s=2690602920;r=1;nat=;sol=0](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visuseLexe?11;s=2690602920;r=1;nat=;sol=0;)>.

⁴ Dictionnaire *Gaffiot latin/français* en ligne, pag. 1450 : <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=situs>>.

⁵ *Le Monde.fr* : <http://dicocitations.lemonde.fr/definition_littré.php?id_mot=34830&id_variante=110233>.

⁶ Définition issue de *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. 1993 : 202.

⁷ Définition et exemple issus de *Wordreference English Definition*.

cargaison d'hommes et de femmes)⁸. Il existe aussi d'autres sens métaphoriques : dévoiler un secret, faire couler le sang (anglais) ; amener un grand nombre de personnes ou de choses ou exprimer quelque chose sans frein et avec agressivité (français) ; en espagnol, vider un récipient de son contenu ou traduire.

– *Discharge of oil/fuite, rejet, déversement d'hydrocarbure/fuga, vertido de hidrocarburos.*

Selon le dictionnaire Collins Cobuild *English Language Dictionary* (pg. 398), « When there is a *discharge* of a substance, the substance is sent out or allowed to come out from inside somewhere, often accidentally ; a formal use ».

Le verbe *to discharge* est plus polysémique en anglais car il peut s'utiliser tant pour les liquides que pour les solides (ballots/balas). On ne peut pas traduire *discharge* par *déchargement/descarga* qui ont des sens différents de l'anglais : ceux-ci sont utilisés dans le sens de *vider de marchandises* et de *décharge d'électricité*.

– *Oil spill/déversement de pétrole/vertido de petróleo.*

Comme synonymes nous trouvons : *nappe de pétrole, marée noire/capa de petróleo, marea negra. Nappe de pétrole ou phréatique* est une métaphore lexicalisée de même que *manteau terrestre/manto terrestre o capa freática*.

– *Hull leakage : fuite ou voie d'eau dans la coque/escape o vía de agua en el casco* qui est plus spécifique : c'est une ouverture accidentelle par laquelle l'eau entre dans un navire. Si on cherche en anglais *voie d'eau*, on nous renvoie à *leak*. En revanche, en anglais nous trouvons *leaky : qui fuit/qui a une fuite* qui n'a pas d'équivalent ni en français ni en espagnol. Par conséquent la qualité de couler n'est pas codifiée ni en français ni en espagnol.

En anglais nous avons les termes *leakage/discharge/loss* et en français *fuite/rejet/déversement/perte* ; en espagnol : *escape/vertido/fuga/vertido*.

3. Champ sémantique du personnel de bord/membres de la tripulation/miembros de la embarcación.

– *Master/capitaine/capitán* : faux-ami car on pourrait croire que *master* équivaut à *maître*.

Nous constatons que les langues romanes étant analytiques ont besoin d'intercaler la préposition entre deux noms tandis que l'anglais peut superposer deux noms sans besoin de préposition.

– *Chief engineer/ingénieur en chef/ingeniero en jefe.*

– *Watch Engineer/ingénieur de garde/ingeniero de guardia.*

– *All off-Duty Personnel /tout le personnel en fonction/todo el personal en funciones.*

– *Duty deck/responsable du pont/responsable de cubierta.*

Il en va de même pour *Chief Officer/officier en chef* en français. Tandis qu'en espagnol nous le traduisons par un adjectif plus nom *primer oficial*.

2.2. Les anglicismes

En ce qui concerne les anglicismes, comme c'est une traduction propre, nous avons tenté de ne pas en utiliser. Cependant, en relisant notre traduction, nous en avons trouvé un : *trafic* au lieu de *circulation*.

2.3. La métaphore

Nous avons trouvé une métaphore ontologique de personnification : *le pétrole et l'eau auraient un comportement.*

Dispersants. *They are surface-active agents that modify the behavior of oil and water where their surfaces meet.*

⁸ Définition et exemple issus de *Le trésor de la langue française informatisé*.

Les *dispersants*⁹. Ce sont des agents de surface qui modifient le comportement du pétrole et de l'eau là où leurs surfaces se rencontrent.

Los *dispersantes*. Son agentes de superficie que *modifican el comportamiento* del petróleo y del agua en el lugar donde sus superficies *coinciden*.

Conclusion

Cette étude nous a permis de faire le point sur une série de notions clé comme le sens et sa codification par l'être humain dans trois langues l'anglais, le français et l'espagnol sous le prisme de la sémantique cognitive. Ceci nous a conduits à l'observation des caractéristiques et particularités du texte instructionnel. Nous avons à la fois décelé quelques différences de codifications de la réalité dans les trois langues, comme par exemple l'existence de quelques *gaps*, c'est-à-dire des absences de terme dans les langues cibles (adjectif *leaky*).

À notre avis l'intérêt du texte instructionnel réside dans le manque d'études réalisées sur ce genre de texte. Cet article constitue le premier volet d'une investigation plus approfondie qui traitera des aspects énonciatifs de cette typologie textuelle.

Références bibliographiques

- ADAM, Jean.Michel. (1992). *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Nathan.
- ATILF, TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE. <<http://atilf.atilf.fr>> [Consulté le 5 juin 2015]
- COLLINS COBUILD ENGLISH LANGUAGE DICTIONARY. Édition de 1992.
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. <www.etimologias.dechile.net/> [Consulté le 3 juin 2015]
- DICTIONNAIRE DU JOURNAL LE MONDE EN LIGNE. <<http://dicocitations.lemonde.fr/>> [Consulté le 3 juin 2015].
- DICTIONNAIRES LEXILOGOS. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>> [Consulté le 5 juin 2015].
- KLEIBER, Georges. (1990). *La sémantique du prototype*. Paris : PUF.
- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit.
- LE NOUVEAU PETIT ROBERT. *Dictionnaire de la langue française*. Édition de 1993.
- LITRE, Emile (1889). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette <<http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/>> [Consulté le 5 juin 2015].
- OLIVARES PARDO, M^a Amparo (1999). « La problemática del sentido, punto de encuentro entre semántica y traducción », dans de las Cuevas, Julián & Fasla Fernández, Dalila (éds.). *Contribuciones al estudio de la Lingüística Aplicada*. AESLA. 771-779.
- OLIVARES PARDO, M^a Amparo (2010). « Teorías sobre el significado: ¿un universo en expansión lleno de "agujeros negros"? », dans de Miguel, Juan Carlos ; Hernández, Carlos et Pinilla, Julia (coords.). *Enfoques de teoría de la traducción y didáctica de la lengua francesa. Estudios dedicados a la profesora Brigitte Lépinette*. Universitat de València. 295-307.
- OLIVARES PARDO, M^a Amparo (2016). « Significado, construcción de sentido y diversidad de lenguas », dans *Una vida entre libros. Estudios traductológicos y lingüísticos en Homenaje al profesor Fernando Navarro Domínguez*. Universidad de Alicante. 263-286.
- ONLINE LANGUAGE DICTIONARIES <<http://www.wordreference.com/>> [Consulté le 3 juin 2015].
- POTTIER, Bernard (1964). « Vers une sémantique moderne », dans *Travaux de sémantique et de littérature, II, I*. 107-137.
- POTTIER, Bernard (1974). *Linguistique générale. Théorie et description*. Paris : Klincksieck.
- PUTNAM, Hilary (1975). « The meaning of the meaning » dans *Mind, Language and Reality, Philosophical Papers, 2*. Cambridge University Press. 215-271.
- ROSCH, Eleanor (1973). « Natural Categories », dans *Cognitive Psychology*, 4. 328-350.

⁹ Les dispersants sont des produits tensioactifs qui accélèrent la dispersion naturelle du pétrole par l'agitation naturelle.

- ROSCHE, Eleanor (1975). « Cognitive representations of semantic categories », dans *Journal of Experimental Psychology* 0160: General, 104. 192-233.
- ROSCHE, Eleanor (1978). « Principles of categorization », dans Rosche, Eleanor et Lloyd, Barbara B. *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum. 27-48.
- ROSCHE, Eleanor (1983). « Prototype classification and logical classification: The two systems », dans Scholnick, Ellen, *New Trends in Cognitive Representation: Challenges to Piaget's Theory*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates. 73-86.
- VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan. & ROSCHE, Eleanor (1991). *The embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge : Mit Press.
- WERLICH, Egon [1975] (1979). *Typologie der Texte*. Heidelberg : Quelle & Meyer. 2^o ed.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). *Philosophical Investigations*. New York : Macmillan.



 Asociación de
Francesistas de la
Universidad
Española



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA