

nº 3

abril de 2007

REVISTA DE
ESTUDIOS
FRANCESES

Cédille

ISSN: 1699-4949

<http://webpages.ull.es/users/cedille>

nº 3, abril de 2007



Cédille

ISSN: 1699-4949

Cédille. Revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna y la Embajada de Francia en Madrid.

En la actualidad *Cédille* se encuentra inscrita, indexada o resumida en el *Directory of Open Access Journal*, en *Dialnet*, en *Latindex*, en el *Zeitschriftendatenbank* y en *Google Académico*, estando pendiente su inclusión en otras bases de datos y catálogos. Asimismo, figura en los catálogos de distintas bibliotecas de universidades españolas, europeas, americanas, asiáticas y australianas.

URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille>

Contacto: cedille@ull.es

Dirección postal:

José M. Oliver Frade
Facultad de Filología
Campus de Guajara
Universidad de La Laguna
E-38200 La Laguna
Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias)
España

Teléfono: [+34] 922317692

Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

© Los autores

nº 3, abril de 2007



ISSN: 1699-4949

COORDINADOR

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Rodrigo López Carrillo (Universidad de Granada)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

COMITE CIENTIFICO ASESOR

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

nº 3, abril de 2007



ISSN: 1699-4949

Presentación

Fieles a nuestro compromiso, tenemos la satisfacción de ofrecer puntualmente un nuevo número de esta revista electrónica que ha nacido con la voluntad de erigirse en un medio abierto a todos cuantos se interesan por los estudios franceses y francófonos.

Pese a los reparos que, hasta hace muy poco tiempo, suscitaba este tipo de publicaciones, es innegable que hoy en día son cada vez más quienes reconocen las enormes ventajas que supone disponer de un canal de difusión del conocimiento de alcance universal, cómodo y, además, económico. De ahí que en los últimos años estemos asistiendo a la continua creación de nuevas revistas electrónicas, a que muchas de las editadas en papel estén ahora poniendo en la Red su versión digital o a que un buen número de prestigiosos especialistas no tengan reparo alguno en presentar el resultado de sus trabajos a través de esta plataforma. Ello ha llevado, entre otras cosas, a que editoriales y bibliotecas estén dedicando un espacio destacado de su catálogo a los documentos electrónicos, del mismo modo que las instituciones y organismos encargados de velar por la calidad de las publicaciones científicas les estén dispensando un trato no discriminatorio.

Sin embargo, es evidente que lo que otorga prestigio a una revista no es su formato o su soporte, ni siquiera que esté alentada por un centro de investigación o por una asociación profesional. Como es bien sabido, actualmente se cuenta con parámetros más o menos estandarizados que permiten medir la seriedad científica de las publicaciones periódicas. Desde que se puso en marcha este proyecto, quienes nos encargamos de sacarlo adelante nos propusimos que *Cédille* se convirtiera –más temprano que tarde– no sólo en un foro apreciado por los miembros de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, sino también en una referencia

solvente en el ámbito general de los estudios franceses y francófonos. En ese camino nos hallamos y así se empieza a valorar por parte de investigadores y entidades. Es por eso que nos congratulamos de recibir cada vez más propuestas y, sobre todo, del reconocimiento que recientemente nos han otorgado distintos repertorios y bases de datos nacionales e internacionales, como el *Directory of Open Access Journals*, *Dialnet*, *Google Académico*, *Latindex* o el *Zeitschriftendatenbank*, del mismo modo que cada vez son más las bibliotecas universitarias que incorporan nuestra publicación a sus catálogos.

En esta tercera entrega de *Çédille* contamos, por primera vez, con trabajos en las cuatro secciones que componen la revista. Ello no se debe únicamente a la gentileza de los autores de los artículos de la *Miscelánea*, de las *Notas digitales* y de las *Notas de lectura*, sino también a la buena disposición de quienes han participado en la *Monografía*. Una monografía que concibió e inició nuestra querida e inolvidable Lola Jiménez y que hoy podemos leer gracias al empeño, entrega y buen hacer de Lydia Vázquez, así como a la generosidad de José Luis Canet.

Sin duda, Lola se sentiría muy orgullosa del rumbo de *Çédille*, la revista electrónica que ella ayudó a crear y que ahora le rinde este pequeño homenaje.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
MONOGRAFÍA	
Lydia Vázquez Jiménez, coordinadora <i>La anécdota en el siglo XVIII</i> [En memoria de Lola Jiménez]	
Lydia Vázquez Jiménez Introducción	7
Dolores Jiménez La anécdota, un género breve: Chamfort	9
Jean-Christophe Abramovici y Teo Sanz Recueil d'anecdotes musicales du XVIII ^e siècle	19
Irene Aguilà Solana La mujer en las anécdotas de Voltaire sobre Luis XIV	35
Juan Ibeas Altamira El espacio sadiano como museo de la anécdota	59
Juan Jiménez Salcedo De matronas, disciplinas y otras galanterías: anecdotario libertino en las correspondencias apócrifas de prostitutas	79
M^a Ángeles Lence Guilabert De la anécdota al relato: la <i>petite maison</i> en la narrativa libertina	85
M^a del Carmen Marrero Marrero Las anécdotas en las Memorias del conde de Ségur	107
María Teresa Ramos Gómez Anecdotes et cohérence textuelle dans un roman de Loaisel de Tréogate	129
Lydia Vázquez Jiménez La especularidad anecdótica	155
Dolores Jiménez Materiales para el estudio de la anécdota en la literatura francesa del siglo XVIII	171

MISCELÁNEA

José Domingues de Almeida	179
Réactions à la <i>réaction</i> . Brèves considérations sur le sens de l' <i>épiphrase</i> dans <i>Les particules élémentaires</i> de Michel Houellebecq	
Francisco Domínguez González	191
La deserción de Huysmans del naturalismo zoliano	
María José Hernández Guerrero	217
La traduction chez Schwob	
Montserrat López Mújica	227
Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos	
M^a Jesús Saló Galán	245
Estudio del conector <i>au fort</i> en textos de los siglos XVI y XVII	
NOTAS DIGITALES	
Mercedes Sanz Gil	259
Comment citer un texte d'Internet?	
Mario Tomé	265
Recherches et expériences dans les blogs du <i>Campus Virtuel FLE</i>	
NOTAS DE LECTURA	
Marie-Ange Bugnot	269
Traduction des dépliants touristiques et qualité	
Evelio Miñano	271
Adioses que no son tales: <i>Adieux au poème</i> de Jean-Michel Maulpoix	
Carlos Pérez Varela	277
Actualités en <i>matière antique</i> : pour Emmanuèle Baumgartner	
Guillermo Quintás Alonso	281
¿Un «Camus-Sartre»? : una pregunta mantenida	



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía

La anécdota en el siglo XVIII
[En memoria de Lola Jiménez]

Presentación

Dolores Jiménez, *Lola* Jiménez para todos nosotros, nuestra compañera, trabajadora infatigable, brillante investigadora, insustituible profesora e inapreciable amiga, se nos ha ido. La muerte le sorprendió en un momento de plenitud vital e intelectual. En pleno trabajo. De los incalculables proyectos que dejó inacabados, tras los numerosísimos con los que ya nos había obsequiado, ve hoy la luz éste, una empresa a la que asoció a la mayoría de los que hoy firman, a su lado, estas páginas. Como siempre, a Lola, generosa intelectual de los que ya no quedan, le gustaba compartir cada una de sus emprendedoras labores con sus numerosos amigos, para hacerles partícipes, cómplices y beneficiarios de su trabajo, y de sus *trouvailles*, como a ella le gustaba decir. La idea de la *anecdote*, brillantísima y originalísima, se le ocurrió, como una de esas *trouvailles* que sólo encuentran quienes llevan mucho tiempo buscando, a ella sola. Y ella nos convenció a los demás de lo importante que podía ser lo anecdótico. Sólo después de habernos ocupado de ello, los que firmamos estas páginas nos hemos dado cuenta, una vez más, de hasta qué punto estaba en lo cierto, abriendo una nueva vía de investigación sobre una idea clave de la literatura del siglo XVIII que hasta ahora, y sorprendentemente, ha pasado prácticamente desapercibida. Por ello, estas páginas son, desgraciadamente tras su trágica desaparición, fruto de un trabajo suyo más, resultado me atrevo a decir que magistral y de gran relevancia dentro de los estudios críticos del siglo XVIII.

Su artículo sobre Chamfort es resultado exclusivo de su estudio. Hace ya muchos años nos adentramos juntas en la obra de Chamfort, fascinadas tanto por el

personaje, como por su obra, por su brevedad, por su brillantez, y por su *verdad*. Yo me orienté al trabajo de sus máximas, Lola se *quedó* con las anécdotas. «Cada una lo suyo», recuerdo que me dijo, no sin cierta malicia, y una vez más dando ejemplo de su perspicacia y de su sentido del humor. Tan sólo la necesidad me ha obligado a la licencia de acabar de darle forma a un trabajo ya muy avanzado y en su fase terminal.

Los ficheros con el epígrafe *anecdote* que me envió su marido y también gran amigo de todos nosotros, José Luis Canet, *Joe*, contenían además riquísimas informaciones sobre otros autores de anécdotas del siglo, así como sobre bibliografía al respecto, de la época y crítica actual. He incorporado en forma de anexos parte de dicha información, que Lola nos habría acercado de manera mucho más personal y crítica.

Y es que su trabajo es irremplazable, y la pérdida de Lola, irreparable. Más allá de una anécdota trágica, la muerte de Lola es una injusticia más del destino, sólo soportable cuando, cada día más, la recordamos y la echamos de menos entre todos nosotros, sus compañeros, sus amigos, su familia, sus seres queridos. Tantos, porque su corazón era grande, y nos quiso a todos.

No es este número de *Çédille* un homenaje a Lola Jiménez, sino el resultado de su capacidad investigadora, emprendedora y aunadora de esfuerzos ajenos. Es un número dirigido por ella y en el que los colaboradores nos hemos limitado modestamente, como en otras ocasiones que tuvimos el honor y el placer de trabajar con ella, a colaborar, porque ella lo quiso así.

Lydia Vázquez
septiembre de 2006



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

La anécdota, un género breve: Chamfort

Dolores Jiménez
Universitat de València

El término *anecdote*, atestado por vez primera en 1654 en Guez de Balzac, está unido, por su sentido etimológico, a la *Historia*, por un lado, y a la *expresión de lo inédito* por otro (*Anecdota* de Procopio). La anécdota se pone al servicio de ciertos desafíos esenciales de la escritura, y es de uso múltiple: es, ante todo, una técnica de publicación ideal para expresar la novedad y la singularidad de *realia* consideradas irreductibles. En textos permanentemente tensionados por una lucha interna entre su vocación totalizante y la puesta en escena de una experiencia específica, las anécdotas realizan una manera de decir sin pulir, digresiva, que garantiza verosimilitud e integridad en los fragmentos de realidad que aparecen aislados, confinados y puestos de relieve por, en, ellas. En virtud de su aptitud para decir la verdad, la anécdota aparece para autorizar el testimonio y proclamar la autenticidad de lo dicho: la anécdota, concebida como verdadero ‘efecto de realidad’, participa no tanto de un ‘dejar ver’ como de un ‘hacer creer’, argumento indispensable de la recepción de la diégesis.

La anécdota es un recurso paralelo al recuerdo, complementario: si el primero remite a una realidad vivida por el autor, más o menos fabulada, la segunda reenvía a referencias culturales que, presentadas en forma de micro-relatos, procuran al texto envergadura y peso, los que procuran la experiencia y la erudición.

Pero si bien la anécdota es un recurso innegable de legitimación de lo escrito, representa además un observatorio excepcional de las intenciones del mismo texto: como relato corto de hechos curiosos, se carga de un potencial de ejemplaridad que la

* Artículo póstumo editado por Lydia Vázquez a partir de las notas de la autora cedidas por José Luis Canet.

hace apta para sustentar un proceso discursivo, ya sea científico, moral o religioso. Fruto de una selección que nada debe al azar, sometiendo en ocasiones a la realidad a una recomposición que concentra su sentido, juega, al igual que los *exempla*, el rol de pinturas edificantes, de aforismos en imágenes que, reunidos, ordenan los acontecimientos del relato dentro de una visión interpretativa más o menos homogénea del mundo y del Otro. Y, a pesar de su dispersión intrínseca, pueden organizarse en programas y tejer un discurso en filigrana que exponga las lecciones del texto con mayor persuasión, en tanto que no aparece como directamente intencional ni intencionada. En suma, la anécdota es un género, breve, dentro o fuera del relato, pero también dentro o fuera de la escena dramática, que se busca a sí mismo a través de la búsqueda de nuevas verdades.

Pues bien, a la constitución de la anécdota como género contribuyó todo el siglo XVIII, pero de manera especialmente relevante uno de los textos anecdóticos más originales de finales del siglo XVIII: *Maximes et pensées. Anecdotes et caractères* de Nicolas de Chamfort¹.

Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort nació en 1741² en un pequeño pueblo cerca de Clermont en Auvergne. De padre desconocido, añadió él mismo a su nombre, Nicolas, el apellido de Chamfort con ocasión de su entrada en sociedad. Fue a París a estudiar, como becario, al colegio de Grassins, donde fue alumno indolente, hasta que, tras la retórica, consiguiese los cinco primeros premios de la universidad. Sin apoyos, de formación autodidacta e independiente, el joven Chamfort luchó contra la miseria haciendo de negro para distintos predicadores, para quienes componía sermones, o trabajando a destajo para diferentes periódicos³. A partir de 1764, le sonrió la fortuna que con tanto ahínco había buscado: la Academia francesa⁴ premió su epístola *La Naissance d'un petit-fils*, y la Comédie-Française puso en escena su *Jeune Indienne*, que fue muy aplaudida. Ambos éxitos le facilitaron la entrada a los círculos mundanos donde gracias a su ingenio, a sus dotes para la conversación, a su físico agraciado, a su juventud y a la elegancia de sus maneras, logró los favores de mujeres como de hombres. Pero esos comienzos brillantes habrían de hacerle aún más dolorosos sus consiguientes fracasos: su *Homme de lettres*, discurso enviado al concurso de 1766, fue vencido por el *Poète* de Laharpe; su *Ode sur les volcans*, dirigida a la Acade-

¹ La edición del texto del moralista data de 1794, pero la comúnmente utilizada es la de Louis Ducros para Larousse (París, 1929), que seguiremos en estas páginas.

² Cf. Maurice Pellisson (1850-1915), *Chamfort: étude sur sa vie, son caractère et ses écrits*. París, Lecène, Oudin.

³ Cf. Introducción a *Œuvres complètes de Chamfort*. París, Chaumerot, 1824.

⁴ Cfr. Tyrtée Tastet, *Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française depuis la fondation jusqu'à nos jours, 1635-1855*, t. II. París, Lacroix-Comon, 1855.

mia de Marsella, fue rechazada por haber llegado fuera de plazo. No obstante, esta misma Academia le premió, dos años después, su respuesta a la pregunta «Combien le génie des grands écrivains influe sur l'esprit de leur siècle?». Y un nuevo premio le fue concedido por la Academia francesa, el premio a la elocuencia, por su *Éloge de Molière*. Al año siguiente, el poeta laureado fue objeto de un nuevo reconocimiento por su comedia del *Marchand de Smyrne*, representada en 1770, pero el éxito no acompañaba su salud, que se deterioró rápidamente, así como su vista, que perdió casi por completo.

Aceptó, no sin reticencias debido a su carácter independiente, y tras reiterados ruegos de su amigo y académico Chabanon, una pensión de 1.200 libras sobre el *Mercure*. Su nueva situación, más desahogada, le permitió ir a curarse a Contrexeville, ciudad balnearia, donde tomó las aguas, que restablecieron en parte su salud, tras lo cual, se retiró al campo para dedicarse exclusivamente a escribir. En esta misma época, la Academia de Marsella propuso a concurso el *Éloge de La Fontaine*, al que se presentó Chamfort. Pero Laharpe hizo también firme su candidatura. Necker, protector de Laharpe, y al que no cabía ninguna duda al respecto del éxito de su protegido, aumentó en 2.000 libras el valor de la medalla, como premio apenas encubierto a su favorito. Chamfort se llevó el premio.

Ya en su época algunas de sus obras fueron controvertidas, como su tragedia *Mustapha et Zéangir*, puesta en escena ante la corte en 1776, en Fontainebleau. Laharpe cuenta que se puso de moda entre los cortesanos comentar que «qu'on ne savait ce qu'il fallait admirer le plus dans l'auteur, ou son génie, ou son âme». Maliciosa manera de traducir la impresión de frialdad que producía esta obra, construida, según el crítico, *à bâtons rompus*, carente de ímpetu trágico y de interés temático. Su fuerza residiría exclusivamente en las bellas cualidades de su estilo, que harían decir a Voltaire, al leer el cuarto acto: «Diantre! C'est du Racine cela!».

Por aquel entonces, el príncipe de Condé le confió el puesto de secretario de sus dominios, pero tras un breve período en el que intentó cumplir con el puesto que le había sido encomendado, decidió, esta vez, pensaba él, definitivamente, retirarse de la vida mundana. Primero en Auteuil, en casa de Madame Helvétius, que había sido su protectora, y después con ella en Etampes. Tal unión no la provocó el amor, afirmado por él mismo en su correspondencia a un amigo, sino algo más elevado y más completo: «il y avait plus et mieux que de l'amour, puisque c'était une réunion complète de tous les rapports d'idées, de sentiment et de position». Madame Helvétius, algo mayor que Chamfort, le procuró una existencia dulce en su compañía, hasta su muerte repentina, unos meses después. Chamfort la lloró, y decidió volver al torbellino mundano. Obtuvo en su seno más éxito que nunca, gracias a su pulido ingenio, y a la independencia creciente de sus maneras. El conde de Vaudreuil, señor especialmente refinado, entusiasmado por el personaje, obtuvo para él la plaza de lector

de Madame Élisabeth, hermana del rey. Para ella compuso Chamfort un interesante *Commentaire sur les fables de La Fontaine*. Cuando estalló la Revolución, se alió a la causa revolucionaria, por la que sacrificó pensiones, cargos, su alojamiento en el Palais-Royal, y su bienestar. Aceptó trabajar en la redacción de la parte literaria del *Mercur*, para el que redactó importantes artículos, por ejemplo, sobre las *Mémoires* de Duclos o las del duque de Richelieu, relevantes en particular por el interés de las consideraciones morales o políticas, el nervio y la rapidez de su pensamiento, la originalidad de su estilo, y en concreto la cuidada selección de anécdotas. El ministro Roland, marido de la célebre memorialista Madame Roland, le nombró conservador de la Biblioteca Nacional, puesto que le supuso por un tiempo cierta holgura económica, pero que le haría más tarde caer en desgracia. Indignado por los excesos revolucionarios, no dudó en denunciarlos con una frase que se habría de hacer famosa: «Sois mon frère ou je te tue!», le parecía traducir ese falso espíritu revolucionario, y en realidad tiránico. Ese fue el principio de su camino hacia la guillotina. Detenido, fue conducido, junto con su sobrino, el abate Barthélemy, a la prisión de las Madelonnettes. Unos días después fue liberado, pero juró que no volvería vivo. Cuando, un mes después, fueron de nuevo a detenerlo a su casa, se retiró un momento a su despacho, para suicidarse. Se dispara a la cabeza pero no consigue matarse, sólo destrozarse la cara. Al ver que no moría, se abre garganta, pecho y piernas a golpe de cuchilla. A pesar de lo terrible de las heridas, sobrevivió a ellas, abandonó su puesto en la Biblioteca Nacional, y se retiró en un lúgubre sótano, donde pensaba seguir trabajando cuando le sorprendió la muerte, consecuencia de una de sus viejas enfermedades, el 13 de abril de 1794.

A pesar de su brillantez, de su inteligencia, de la rectitud de su moral y de su pensamiento, Chamfort se vio siempre menospreciado por no haber “escrito una obra de gran envergadura”. Durante mucho tiempo, hasta una época muy reciente, no se reconoció el valor de sus *máximas y pensamientos*, de sus *anécdotas y caracteres*. Esta literatura breve ha sido, en efecto, considerada como un subgénero, como un género menor, de la literatura. Estimado fruto del ingenio, de la chispa, más que del genio, este tipo de literatura ha sido menospreciado tradicionalmente por la crítica, y tan sólo desde hace unos años se ha reconocido a Chamfort como uno de los grandes escritores de la época revolucionaria.

Como anécdota sobre nuestro autor, podemos contar que Chamfort fue el verdadero autor del discurso de Mirabeau sobre (o, más bien, contra) las Academias para la Constituyente, y que fue calificado como *parricida* por ello. Vio, además, su discurso desdeñado, puesto que las Academias fueron conservadas y transformadas en *Institut national*.

Esta doble introducción a la anécdota y a Chamfort nos sirve para subrayar no sólo la importancia sino también la especificidad de este género de la anécdota, muy

practicado en el siglo XVIII, pero raras veces llevado a las cumbres literarias, como en el caso de Chamfort. Género breve, hecho de brillantez y de verdad, de digresión y de complejidad en el progreso de la composición, de mordacidad y de complicidad con el lector, la anécdota pasa de ser una historia descentrada, marginal, *à part*, para convertirse en el auténtico centro donde reside la verdad de la Historia.

Las anécdotas de Chamfort, y valga la aproximación, son hasta tal punto ejemplares, que pueden presentarse como prototípicas de un género que se constituye como tal, autónomo y *mayor*, en el siglo de las Luces. De ahí que nos hayamos propuesto, con toda prudencia y cautela, llevar a cabo una reconstrucción de las características del género anecdótico a partir de la obra analizada de nuestro autor:

1º.- La primera de las características del género anecdótico es su introducción como relato o bien de un hecho vivido, o bien, en forma de *discours rapporté*, de lo sucedido a una tercera persona. Este recurso suele ser más habitual, pues se pone al servicio de la polifonía, tan apreciada y practicada por la literatura de la época. Así, por ejemplo, la siguiente anécdota reveladora de las desavenencias en el seno del clero en este momento histórico de la Francia prerrevolucionaria:

On sait le discours fanatique que l'évêque de Dol a tenu au roi, au sujet du rapport des protestants. Il parla au nom du clergé. L'évêque de Saint-Pol lui ayant demandé pourquoi il avait parlé au nom de ses confrères, sans les consulter: j'ai consulté, dit-il, mon crucifix. –En ce cas, répliqua l'évêque de Saint-Pol, il fallait répéter exactement ce que votre crucifix vous avait répondu (p. 84).

2º.- En segundo lugar, la anécdota suele tener como protagonista o a un personaje notable (presentado por sus iniciales 'nobles' o por su nombre o título completos) o al propio autor (también notable):

C'est un fait avéré que Madame, fille du roi, jouant avec une de ses bonnes, regarda à sa main, et, après avoir compté ses doigts: «comment! dit l'enfant avec surprise, vous avez cinq doigts aussi, comme moi?» et elle recompta pour s'en assurer (p. 85).

3º.- La anécdota traduce un carácter (por ello puede estar inserta en un retrato caracterial), un sentimiento de clase, un estado social, un conflicto político,... es decir, la anécdota es, como la mayoría de los géneros breves, de esencia didáctica, moralista:

Madame De Tencin, avec des manières douces, était une femme sans principes et capable de tout, exactement. Un jour on louait sa douceur: «oui, dit l'abbé Trublet, si elle eût eu intérêt de vous empoisonner, elle eût choisi le poison le plus doux» (p. 86).

4º.- Lo que no quiere decir que la 'moral' de la anécdota sea siempre conforme al orden social establecido. Así, Chamfort se rebela contra la 'nueva' moda de la sensibi-

lidad que invade vida cotidiana y arte:

M. de Tressan, autrefois amant de Madame de Genlis, et père de ses deux enfants, alla, dans sa vieillesse, les voir à Sillery, une de leurs terres. Ils l'accompagnèrent dans sa chambre à coucher et ouvrirent les rideaux de son lit, dans lequel ils avaient fait mettre le portrait de leur défunte mère. Il les embrassa, s'attendrit; ils partagèrent sa sensibilité: et cela produisit une scène de sentiment la plus ridicule du monde (p. 139).

5º.- La anécdota es una *pointe*, una *saillie*, es un ejemplo de brillantez de ingenio. La ocurrencia, la sorpresa, el sentido del humor, son caracterizantes obligados de todo anecdotario. El de Chamfort es uno de los más brillantes ejemplos. Si utiliza el diálogo es precisamente por el gusto de la réplica deslumbrante y en general socarrona, ya que tiene por objeto colocar al interlocutor en su sitio (social):

M. d'Argenson disait à M. le comte de Sébourg, qui était l'amant de sa femme: «il y a deux places qui vous conviendraient également: le gouvernement de la Bastille et celui des Invalides; si je vous donne la Bastille, tout le monde dira que je vous y ai envoyé; si je vous donne les Invalides, on croira que c'est ma femme» (p. 86).

6º.- La anécdota puede necesitar de una explicación contextualizadora, que el autor asume, reconociéndose así como historiador legitimado de 'la vida cotidiana' de la época referida. La explicación es la que completa la anécdota, que no sería tal sin ella:

Dans les dernières années du règne de Louis XV, le roi, étant à la chasse et ayant peut-être de l'humeur contre Madame Dubarry, s'avisa de dire un mot contre les femmes; le maréchal de Noailles se répandit en invectives contre elles, et dit que, quand on avait fait d'elles ce qu'il faut en faire, elles n'étaient bonnes qu'à renvoyer. Après la chasse, le maître et le valet se retrouvèrent chez Madame Dubarry, à qui M. de Noailles dit mille jolies choses. «Ne le croyez pas», dit le roi, et alors il répéta ce qu'avait dit le maréchal à la chasse. Madame Dubarry se mit en colère, et le maréchal lui répondit: «Madame, à la vérité, j'ai dit cela au roi; mais c'était à propos des dames de Saint-Germain, et non pas de celles de Versailles». Les dames de Saint-Germain étaient sa femme, Madame de Tessé, Madame de Duras, etc. Cette anecdote m'a été contée par le maréchal de Duras, témoin oculaire (p. 113).

7º.- El historiador anecdótico, o de la 'vida cotidiana', es coleccionista. Así, no sólo parte en busca de acontecimientos y sobre todo de lides verbales, sino que acumula anécdotas que escucha, le aportan, lee...:

Louis XV ayant refusé vingt-cinq mille francs de sa cassette à Lebel, son valet de chambre, pour la dépense de ses petits appartements, et lui disant de s'adresser au trésor royal, Lebel lui répondit: «pourquoi m'exposerais-je au refus et aux

tracasseries de ces gens-là, tandis que vous avez là plusieurs millions?». Le roi lui répondit: «je n'aime point à me dessaisir; il faut toujours avoir de quoi vivre». *Anecdote contée par Lebel à M Buscher* (p. 138, la cursiva es original).

8º.- El contenido de las anécdotas es clasificable :

a) De las 'pequeñas' 'maneras políticas'. Así, en los siguientes casos, aprendemos cómo se enviaba una carta al rey dejando un margen para la respuesta del monarca, que venía escrita en la misma misiva, o cómo se tomaban las grandes y pequeñas decisiones en las altas esferas políticas:

Le feu roi était, comme on sait, en correspondance secrète avec le comte de Broglie. Il s'agissait de nommer un ambassadeur en Suède; le comte de Broglie proposa M. de Vergennes, alors retiré dans ses terres, à son retour de Constantinople; le roi ne voulait pas, le comte insistait. Il était dans l'usage d'écrire au roi à mi-marge, et le roi mettait la réponse à côté. Sur la dernière lettre le roi écrivit: «je n'approuve point le choix de M. de Vergennes; c'est vous qui m'y forcez: soit, qu'il parte; mais je défends qu'il amène sa vilaine femme avec lui». *Anecdote contée par Favier, qui avait vu la réponse du roi dans les mains du comte de Broglie* (p. 138, la cursiva es original).

M. de Saint-Germain demandait à M. de Malesherbes quelques renseignements sur sa conduite, sur les affaires qu'il devait proposer au conseil: «décidez les grandes vous-même, lui dit M. de Malesherbes, et portez les autres au conseil» (p. 168).

b) De las 'pequeñas' 'maneras' de *savoir-vivre*. Dentro de su carácter moralizante, el anecdotario es un género híbrido que tiene mucho de manual de buenas maneras:

Un homme buvait à table d'excellent vin, sans le louer. Le maître de la maison lui en fit servir de très médiocre. "Voilà du bon vin, dit le buveur silencieux. – C'est du vin à dix sous, dit le maître, et l'autre est un vin des dieux. –Je le sais, reprit le convive; aussi ne l'ai-je pas loué: c'est celui-ci qui a besoin de recommandation» (p. 141).

c) De las 'pequeñas' corruptelas sociales. Como en el resto de la literatura ilustrada, el clero es una de las clases más denostadas en los anecdotarios, y en concreto en el de Chamfort. Tampoco los libertinos salen bien parados :

Quand l'archevêque de Lyon, Montazet, alla prendre possession de son siège, une vieille chanoinesse de ***, sœur du cardinal de Tencin, lui fit compliment de ses succès auprès des femmes, et entre autres de l'enfant qu'il avait eu de Madame de Mazarin. Le prélat nia tout et ajouta: «Madame, vous savez que la calomnie ne vous a pas ménagée vous-même; mon histoire avec Madame de Mazarin n'est pas plus vraie que celle qu'on vous prête avec m le cardinal. –En ce cas, dit la chanoinesse tranquillement, l'enfant est de vous» (p. 140).

Un jeune homme sensible, et portant l'honnêteté dans l'amour, était bafoué par des libertins qui se moquaient de sa tournure sentimentale. Il leur répondit avec naïveté: «est-ce ma faute à moi si j'aime mieux les femmes que j'aime que les femmes que je n'aime pas» (p. 88).

d) La anécdota, como todo género ilustrado, y más en manos de Chamfort (ya hemos dicho lo que pensaba de las Academias), es instrumento privilegiado de crítica de las instituciones:

Un jour que l'on ne s'entendait pas dans une dispute à l'Académie, M. De Mairan dit: «messieurs, si nous ne parlions que quatre à la fois!» (p. 89).

e) La anécdota, como muchos de los géneros breves, es más feminista que lo que podría creerse. Así como hubo muchas mujeres maximalistas en el siglo⁵, también las hubo anecdóticas. En el caso de las anécdotas de Chamfort, suelen ser unas *rapporteuses* de anécdotas privilegiadas, y cuando son las protagonistas de las mismas, o bien muestran un carácter firme y despótico que las hace temibles, o bien son objeto de loa por su inteligencia, su ingenio, su destreza en los asuntos políticos y sociales, y por su influencia en todos los asuntos de Estado. En este caso, Marivaux, uno de los grandes feministas de la primera mitad del siglo, es tomado como testigo y difusor del ingenio expresivo femenino:

Marivaux disait que le style a un sexe et qu'on reconnaissait les femmes à une phrase (p. 168).

f) La anécdota ilustra sobre las costumbres de otros países, dentro de una moda que fue de la época, de forjar los retratos de las distintas naciones europeas. La nación inglesa, por su competencia ancestral con la francesa, es una de las más retratadas. Ni que decir tiene que la anécdota sirve en estos casos para subrayar la esencia 'canalla' de dicha nación. También las mujeres son objeto de retrato nacional:

Il est d'usage en Angleterre que les voleurs détenus en prison et sûrs d'être condamnés vendent tout ce qu'ils possèdent, pour en faire bonne chère avant de mourir. C'est ordinairement leurs chevaux qu'on est le plus empressé d'acheter, parce qu'ils sont pour la plupart excellents (p. 175).

M. me disait: «j'ai vu des femmes de tous les pays; l'italienne ne croit être aimée de son amant que quand il est capable de commettre un crime pour elle; l'anglaise, une folie; la française, une sottise» (p. 85).

9º) La anécdota introduce la supradiégesis. O dicho de otro modo, incluye al lector como interlocutor directo al que se dirige el autor, que se pone a sí mismo en escena como protagonista, en primera, o en tercera persona. En general, domina el arte de la

⁵ Cfr. Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *Mujeres maximalistas*, Castelló, Ellago eds., 2005.

saillie como los más notables e ingeniosos de sus personajes. En el caso de Chamfort, habla de sí mismo en tercera persona y se nombra como *Chamfort*:

Rullière lui disait un jour: «je n'ai jamais fait qu'une méchanceté dans ma vie. – Quand finira-t-elle?» demanda Chamfort (p. 179).

M. De Vaudreuil se plaignait à Chamfort de son peu de confiance en ses amis. Vous n'êtes point riche, lui disait-il, et vous oubliez notre amitié. –Je vous promets, répondit Chamfort, de vous emprunter vingt-cinq louis quand vous aurez payé vos dettes (*ibid.*).

10º.- La anécdota es, como hemos visto, especular. También lo es desde el punto de vista formal. Es decir, que el autor de anécdotas no sólo gusta de ponerse a sí mismo en escena, sino de tratar la literatura como tema anecdótico, y de loar la brevedad, esencia de la anécdota. En *Jacques le fataliste*, en el episodio anecdótico del poeta de Pondicherry, vemos a Diderot practicando el género en el interior de su novela en forma de micro-relato. Aquí, a Chamfort le bastan dos líneas:

Un poète consultait Chamfort sur un distique: «Excellent, répondit-il, sauf les longueurs» (p. 179).

En suma: de características muy semejantes a géneros hermanos como el de la máxima, el proverbio, el cuento o la fábula, la anécdota, enriquecida por la pasión por la Historia que fue la de su época, breve, brillante, sorprendente, ingeniosa, ejemplificadora, se abre paso en la urgencia divulgadora de las Luces y justiciera de la Francia prerrevolucionaria y revolucionaria como un fogonazo artístico cuyo resplandor todavía hoy nos ciega. Chamfort contribuye a esa refulgencia.



ISSN: 1699-4949

n° 3, abril de 2007

Monografía

La anécdota en el siglo XVIII

Recueil d'anecdotes musicales du XVIII^e siècle

Jean-Christophe Abramovici

Université de Valenciennes

jcabramo@univ-valenciennes.fr

Teo Sanz

Universidad de Burgos

teosanz@ubu.es

1. Sur la musique, les ballets, les concerts et les spectacles musicaux en général:

En 1722, le régent et ses compagnons de débauches célébraient des orgies qu'ils appelaient *fêtes d'Adam*. Laissons parler le duc de Richelieu, qui sans doute y assistait (...). «D'autres fois, on choisissait les plus beaux jeunes gens de l'un et de l'autre sexe qui dansaient à l'Opéra, pour répéter des ballets que le ton aisé de la société, pendant la régence, avait rendus si lascifs, et que ces gens exécutaient dans cet état primitif où étaient les hommes avant qu'ils connussent les voiles et les vêtements. Ces orgies, que le régent, Dubois et ses *roués* appelaient *fêtes d'Adam*, furent répétées une douzaine de fois; car le prince parut s'en dégoûter» (Dulaure, III, 493-494).

«M. Martinelli, dans la vue de nous prouver le pouvoir de la *musique*, pour calmer le caractère d'un homme emporté, nous cite ces deux exemples. Un jour que Stradella, célèbre violon de Naples, exécutait un morceau de *musique* à Venise, il fit une si vive impression sur une jeune demoiselle, qu'il ravit d'abord son coeur, bientôt après la personne, & s'enfuit avec elle à Rome. Un

* Artículo recibido el 30/09/2006, aceptado el 9/10/2006.

gentilhomme tuteur de la demoiselle, outré de ce rapt, excite un jeune homme qui la recherchait en mariage, à laver dans le sang du ravisseur une injure qui leur était commune. Cet amant arrive, s'informe où il pourra joindre son rival, apprend qu'il doit jouer tel jour dans une église. Il s'y rend, entend Stradella, & ne pense plus qu'à le sauver; il écrit au gentilhomme que lors de son arrivée, Stradella étoit parti» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* –Supplément à l'Encyclopédie méthodique–, Paris, Panckoucke, 1791, Art. *Musique*, p. 705).

Témoignage d'un Anglais à Paris: *Mardi 12 Juin 1770.*- «Après avoir passé la plus grande partie de cette première journée à chercher des livres, j'allai le soir au boulevard, ne voyant pas d'amusement plus agréable à la comédie ou à l'Opéra. Le Boulevard est un lieu de divertissement public situé hors des portes de Paris. Il est longé par des allées bordées d'arbres, avec en son milieu une large route pour les voitures; il y a sur les côtés des cafés, des charlatans et des spectacles de toute espèce. Tous les soirs, pendant l'été, les promenades y sont remplies de beau monde, et la route de splendides équipages. Le nouveau Vauxhall, ainsi qu'on le nomme, ne ressemble pas davantage au nôtre que le palais de l'empereur de Chine. Il n'a rien non plus de notre Ranelagh, quoiqu'on trouve à l'entrée une petite rotonde entourée de galeries bien éclairées et bien décorées. Près de là s'élève une enceinte rectangulaire, à ciel ouvert, où l'on danse lorsqu'il fait chaud; elle est richement illuminée et comprend des galeries qui se prolongent jusqu'à une autre salle, carrée, encore plus vaste que la première. Cette deuxième salle, fort élégante, est entourée de deux rangs de colonnes corinthiennes ornées de guirlandes et de lampions; on y danse des menuets, des allemandes, des cotillons et des contredanses quand il fait froid; c'était bien le cas, ce qui n'empêchait pas qu'il y eut foule de gens bien mis. Le nom même de cet endroit invitait à y chercher un jardin, mais il n'y en avait pas. Dans les cafés du Boulevard, qui sont très fréquentés, on chante et on fait de la musique comme au passage de Sadler's Wells, à Londres, mais d'un genre encore plus détestable. Les femmes, après avoir chanté, font le tour de la salle avec une assiette pour recueillir le fruit de leur peine. Quoiqu'on y donne souvent des airs à l'italienne, les chanteurs qui se produisent dans de pareil endroits souffrent tout autant du péché de vulgarité que leur semblables en Angleterre. [...] *Dimanche 17 Juin 1770.*- Dans l'après midi, j'allai à Saint-Roch pour entendre le célèbre M. Balbastre, qui est organiste de cette église, de Notre-Dame et du Concert Spirituel. La veille, je lui avais fait dire qu'un Anglais curieux de l'entendre désirait savoir quand il jouerait; il eut la bonté de répondre qu'il aurait plaisir à me recevoir chez lui, ou qu'il me verrait à

Saint-Roch entre trois et quatre heures. Je préférâi cette solution pensant qu'elle lui causerait moins d'embarras, puisqu'il devait en tous les cas se rendre à l'église. Je constatai cependant qu'il n'y était pas attendu et qu'il était venu par pure complaisance. Il m'invita poliment à monter avec lui à la tribune, où je pourrais voir aussi bien qu'entendre. L'orgue, qui est immense, n'a pas plus de vingt ans. Il a quatre claviers et des pédales; le grand orgue communique avec le positif par un ressort; le troisième clavier est pour les anches, celui de dessus pour les jeux d'écho. Cet instrument fait bel effet d'en bas, mais en haut les touches sont intolérablement bruyantes. M. Balbastre fit de son mieux pour me plaire: il accompagna le chœur dans tous les styles, et au *Magnificat*, il joua entre chaque verset des fugues, des menuets, des imitations et toutes sortes de musique, jusqu'à des airs de chasse, sans pour autant scandaliser son auditoire. Tandis qu'il *prosait* ainsi sur son instrument, j'entendis qu'il exécutait le plain-chant sur les pédales, qu'il le doublait avec le bas de la main gauche et qu'il brodait dessus avec beaucoup de science et de fantaisie. La basse était écrite en rondes, comme notre ancienne psalmodie. Ce que le chœur chantait sans accompagnement était écrit en caractères grégoriens. Après le service, M. Balbastre m'invita à aller chez lui voir un beau clavecin Rucker, qu'il avait fait peindre en dedans et en dehors avec autant de soin que s'il fût agi d'un carrosse ou d'une tabatière. L'extérieur représentait la naissance de Vénus; sur l'intérieur du couvercle, on voyait l'histoire du plus fameux opéra de Rameau, *Castor et Pollux*; on y avait peint la Terre, l'Enfer et l'Élysée, et dans l'Élysée le célèbre compositeur, assis sur un banc, sa lyre à la main. Son portrait ressemblant, car je me rappelle avoir vu Rameau en 1764. Le son de ce clavecin est plus délicat que puissant; un des registres de huit pieds est en peau de buffle, ce qui ne l'empêche pas d'être extrêmement doux et agréable. Le toucher en est très léger, car les sautereaux de plume, sur les clavecin français, sont toujours très souples» (Burney, Charles, *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Flammarion, Collection Harmoniques, Paris, 1992).

Les Tuileries, château: Salle des Machines –utilisée pour des représentations «privées». «Lundi, 29 décembre [1721]: Commencèrent les ballets chez le roi, dans la grande salle des machines, qui est magnifique. On n'y entre que par billets. (...) Les seigneurs dansent avec les filles de l'Opéra, et ils ont envoyé chacun un présent à leurs femmes. La symphonie et la musique sont très belles. Les acteurs de la comédie représentèrent aussi *Dom Japhet d'Arménie*, qui fit beaucoup rire» (Barbier, I, p. 70, janvier 1721).

Les concerts du Comte d'Albaret eurent une durée de vie assez conséquente, puisque durant 20 ans, les amateurs de haut rang se réunirent chez lui, rue des Martyrs. Madame de Genlis, dans ses *Mémoires*, témoigne d'un concert donné en 1766 et ces concerts seront encore répertoriés sur les *Tablettes de renommée des musiciens...* de l'année 1785.

(*Mémoires* du Marquis de Sourches): «Le 21 [janvier 1700], il y eut un bal à Marly, où on vit plusieurs mascarades, lesquelles furent précédées d'un divertissement de musique et de danse, sous le titre du *Roi de la Chine*, lequel ne fut pas trop bon».

(*Ibidem*): [20 février 1703] «Tous les soirs précédents, il y avait eu à Marly des bals sérieux... Mais ce jour-là, qui était celui du mardi gras..., la mascarade commença à onze heures... Le Roi... vint lui-même au bal masqué comme les autres. Mgr y parut en vieux gentilhomme français du temps de la reine, mère du roi, et y dansa plusieurs fois; le bal dura... jusqu'à cinq heures du matin. Le roi se retira à minuit et demi».

(*Ibidem*): [12 août 1704]: [A Marly avec les roi et reine d'Angleterre]... «Sur les huit heures et demi, on commença à entendre quantité de tambours, de timbales et de trompettes, à l'endroit où le feu d'artifice était préparé auxquels répondaient beaucoup de hautbois qui étaient sur la terrasse devant le château... Le souper fut aussi accompagné de musique... ».

La «pochette» était un violon encore utilisé au XVIII^e siècle par les maîtres à danser. Il était si petit qu'on pouvait le glisser dans sa poche, d'où son nom!

8 janvier 1762 (*Mémoires de Bachaumont*): On continue *Armide* à l'opéra. Nous allons rendre compte à cette occasion de l'état actuel de ce spectacle. La haute-contre y est dans le plus grand délabrement. Pillot est le seul chanteur qu'ose avouer l'opéra. Quel chanteur, encore, quel successeur de Géliotte! sans âme, sans figure, sans caractère, n'ayant pour lui qu'un peu d'organe. Gélin & Larrivée nous dédommagent dans la basse-taille, l'un a le timbre plus sonore, plus mâle; l'autre plus onctueux, plus pathétique: tous deux sont acteurs; mais le dernier a sans contredit plus de feu, plus de naturel, plus d'aisance dans son jeu. C'est un homme de talent rare, & qui peut se promettre le plus grand succès. En femmes, nous comptons Mlle. Chevalier, Mlle. Arnoux & Mlle le Mierre. La première jouit d'une réputation faite depuis longtemps; & l'excellence avec laquelle elle rend le rôle d'Armide, est la preuve qu'elle peut encore acquérir. La seconde est au pré des connaisseurs,

l'actrice la plus naturelle, la plus onctueuse, la plus tendre qui ait encore paru. Elle est sortie telle des mains de la nature, & son début a été un triomphe. Qui serait enchanté de la méthode, du goût, du prestige avec lequel Mlle le Mierre nous peint tous les objets sensibles de la nature ! sa voix est une magie continuelle. C'est tour à tour un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphyr qui folâtre. Toutes trois sont l'admiration, l'amour & les délices des partisans du Théâtre lyrique.

La chorégraphie est sans contredit la partie la mieux garnie & la plus parfaite de l'opéra; Vestris et Mlle. Lany passent pour les premiers danseurs de l'Europe. Toutes les nations étrangères, qui contestent le reste sont d'accord sur ceci. On a fait l'éloge le plus complet du premier, en disant qu'il nous empêche de regretter Dupré. Il est des gens même, amis de la nouveauté, sans doute, qui trouvent le premier plus fini & plus varié dans son jeu. Quant à la seconde, personne des contemporains ne se rappelle avoir vu une danseuse aussi précise, aussi savante dans ses mouvements. Le frère de cette dernière est admirable pour la pantomime. Laval & Lyonnais seraient des danseurs sublimes, si Vestris n'existaient pas. Tous ces illustres sont doublés par huit ou dix jeunes gens, dont quelques uns promettent infiniment. L'opéra a fait cette année l'acquisition de Mlle. Allard. Mlle Lyonnais doit voir avec plaisir renaître son enjouement & sa gaieté dans cette agréable danseuse. Elle inspire la joie dès qu'elle paraît, & ce sentiment ne fait point tort à celui d'admiration qu'on lui doit. Mlle Vestris est toujours en possession de la danse voluptueuse & même lascive: c'est ce que lui reprocheront sans cesse les défenseurs des mœurs, & c'est un défaut qu'ils lui pardonneront intérieurement, tant que le physique aura quelque empire sur eux. De très jolis minois décorent délicieusement les ballets, & les premières danseuses ont l'espérance de se voir remplacer par plusieurs de second ordre. Le cordon de Saint Michel, dont M. Rebel, l'un des directeurs, vient d'être décoré l'année dernière, doit donner une grande émulation à ses collègues, & à ceux qui lui succéderont: nos plaisirs ne peuvent que gagner cette illustration (Louis Petit de Bachaumont, *Les Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres*, à Londres, chez Adamson, 1762, T. I, p. 16-18).

À Choisy-le-roi ou château de Choisy (jardins de Le Nôtre) (salle de spectacle aménagée par Jacques-Ange Gabriel, neveu du premier bâtisseur du château—après 1739) Madame de Pompadour, avec Marmontel et Gentil Bernard, y organise des représentations théâtrales et des ballets ainsi que des soupers. Marie-Antoinette s'y mettra aussi: «La reine [Marie-Antoinette], pen-

dant les années qui s'écoulèrent depuis 1775 jusqu'en 1781, se trouvait à l'époque de sa vie où elle se livra le plus aux plaisirs qui lui étaient offerts de toutes parts. Il y avait souvent dans les petits voyages de Choisy, spectacle deux fois dans une même journée: grand opéra, comédie française ou italienne à l'heure ordinaire, et à onze heures du soir on rentrait dans la salle de spectacle pour assister à des représentations de parodies où les premiers acteurs de l'Opéra se montraient dans les rôles et sous les costumes les plus bizarres. La célèbre danseuse Guimard était toujours chargée des premiers rôles; elle jouait bien moins qu'elle ne dansait; sa maigreur extrême et sa petite voix rauque ajoutaient encore au genre burlesque dans les rôles parodiés d'Ernelinde et d'Iphigénie» (*Mémoires de Madame Campan*, p. 109-110).

Au château de Bellevue, que Mme de Pompadour avait fait bâtir: «Au moment... de la reprise [du *Devin du Village*, de Jean-Jacques Rousseau] à Bellevue, en ce début de mars 1753, 'l'intermède' est mis au programme de l'Académie royale de Musique[1er mars 1753], et cela nous offre de pouvoir consulter deux livrets contemporains et de les comparer: peu de différences dans le corps de l'œuvre, mais, de l'un à l'autre texte, une scène finale absolument autre. Qui donc a effectué ces retouches et refontes ? Mystère» (Philippe Hourcade, *Les livrets du théâtre des petits appartements*, p. 140-141).

Bertin se marie avec Mlle de Jumilhac, fille du gouverneur de la Bastille. «Après son mariage, sa femme qui l'adorait profita de toutes les occasions pour lui témoigner sa tendresse; aussi le jour de sa fête, à la St. Louis, elle lui fit le plus agréable bouquet qu'on puisse imaginer. La petite maison de Passy, aménagée pour la circonstance, s'augmenta d'un joli théâtre où les Seigneurs Caillot, Laruelle, sa femme et la Mlle Desglans, tous acteurs et actrices des Italiens, représentèrent deux pièces: *Le Baiser pris et rendu* et *la Laitière*, le spectacle était de plus, embelli de deux ballets d'enfants, de la composition du Seigneur Pitrot, et la femme de ce danseur 'qui est de première force y dansa deux Entrées et une Chaconne'. Madame Bertin, qui avait tout dirigé, fut admirable par l'incroyable émulation qu'elle donnait aux artistes, pour assurer le succès de cette surprise que son mari ignorait complètement» (Capon, 1902, p. 130).

Anecdote sur les représentations: «Il [J-F Berger, directeur de l'Opéra de Paris] s'éleva avec véhémence contre les associations particulières, appelées *Pic-Nic* qui, organisant des comédies, des bals, des concerts, etc. apparemment à titre privé, détournaient en fait le public des spectacles officiels et portaient un préjudice grave aux théâtres lors des périodes de fêtes, comme le Carnaval. Le

roi alerté par Berger, ordonna des perquisitions dans les maisons suspectes et interdit cette pratique» (Jean Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra, 1669-1984*, p. 53).

«Nous allions à la campagne de bonne heure, au printemps, pour tout l'été. Il y avait dans le château de Hautefontaine [chez ses parents, M. et Mme Dillon, entre Villers-Cotterets et Soissons] vingt-cinq appartements à donner aux étrangers, et ils étaient souvent remplis. (...) A sept ans, je chassais déjà à cheval une ou deux fois par semaine, et je me cassai la jambe, à dix ans [1780] le jour de la Saint-Hubert (...). Le temps où j'ai gardé le lit pour ma jambe cassée, est resté dans mon souvenir comme le plus heureux de mon enfance. Les amis de ma mère vinrent en grand nombre à Hautefontaine, où nous restâmes six semaines de plus qu'à l'ordinaire. On me faisait des lectures toute la journée. Le soir on roulait un petit théâtre au pied de mon lit et des marionnettes jouaient tous les jours une tragédie ou une comédie, dont les rôles étaient parlés dans les coulisses par des personnes de la société. On chantait si c'étaient des opéras comiques. Les dames s'amusaient à faire les habits des marionnettes. Je vois encore le manteau et la tiare d'Assuérus et l'habit de lin de Joas. Ces amusements n'étaient pas sans fruit et me firent connaître toutes les bonnes pièces du théâtre français»(Marquise de La Tour du Pin, *Journal d'une femme de cinquante ans*, tome I, Paris, Chapelot, 1914, p. 9 a 11).

Communiqué de théâtre donné par une troupe amateur canadienne. *Gazette de Montréal*, 7 janvier 1790:

Theâtre de Société.

Jeudi 14 du courant, il sera donné à la **SALLE de SPECTACLE**, une *Représentation* du
MEDECIN MALGRE' LUI,
Comédie en 3 Actes & en Prose, par **MOLIERE**;
Suivie de
COLAS & COLINETTE,
OU
LE BAILLI DUPE',
Comédie en 3 Actes & en Prose, mêlée d'Ariettes, Pièce &
Musique nouvelle.

La PORTE sera ouverte à CINQ HEURES, & la Toile sera levée à Six Heures précises.

Les **BILLETS** seront distribués chez Mr. **HERSE**, à la Basée-Ville, Mercredi 13 du courant, depuis Huit Heures du matin jusqu'à Cinq Heures du soir, où Messieurs les Souscripteurs sont priés de les envoyer chercher.

2. A propos de l'Opéra:

«Pour rendre l'opéra supportable, il faudrait allonger les ballets et raccourcir les jupes des danseuses», aurait affirmé Jean d'Alembert.

«Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante», assurait non sans raison Beaumarchais.

Ce sont des choses qui arrivent: (Anecdotes dramatiques, T. III, p. 261) «La J... (M. de): Cet auteur n'a mis que ces lettres initiales à la tête de deux volumes, imprimés en 1772, sous le titre de *Théâtre lyrique*, où, après s'être fort étendu sur tous les objets qui pourraient contribuer à la perfection de l'Opéra, M. de la J... donne huit opéras de sa façon, dont aucun n'a été mis en musique».

On ne connaît guère l'adresse de Philippe d'Orléans, le Régent, comme librettiste, et pourtant: «*Panthée*, Opéra, dont les paroles sont de M. de la Fare, & la Musique de M. le Duc d'Orléans, Régent, exécuté en concert dans les appartements du Palais Royal; non imprimé» (*Dictionnaire dramatique*, II, 36).

3. La musique française et la musique italienne: le *pour* et le *contre*:

«Rameau, déjà vieux, n'était pas disposé à changer de manière, et dans celle des Italiens, ne voulant voir que les vices et l'abus, il feignait de la mépriser. Le plus bel air de Leo, de Vinci ou de Pergolèse, de Jomelli le faisait fuir d'impatience» (Marmontel, dans ses *Mémoires*).

«Quelque temps avant qu'on donnât le *Devin du village*, il était arrivé à Paris des bouffons italiens, qu'on fit jouer sur le théâtre de l'Opéra, sans prévoir l'effet qu'ils y allaient faire. Quoiqu'ils fussent détestables, et que l'orchestre, alors très ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent, elles ne laissèrent pas de faire à l'Opéra français un tort qu'il n'a jamais réparé. La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour sur le même théâtre, déboucha les oreilles françaises; il n'y en eut point qui pût endurer la traînerie de leur musique, après l'accent vif et marqué de l'italienne: sitôt que les bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut forcé de changer l'ordre, et de mettre les bouffons à la fin. On donnait *Églé*, *Pygmalion*, *le Sylphe*; rien ne tenait. Le seul *Devin du village* soutint la comparaison, et plut encore après la *Serva padrona*» (Rousseau, *Les Confessions*).

Début 1752, à la suite de la reprise à l'Opéra d'une tragédie lyrique de Des-touches, *Omphale*, une polémique s'engage entre Grimm et l'abbé Raynal sur les mérites comparés de l'opéra français et de l'opéra italien. Le débat se radicalise, quand, en avril, dans une Lettre à Grimm, Jean-Jacques prend à son tour la défense de la musique italienne et critique violemment la musique française. Enfin, quand, en août, les Bouffons italiens donnent *La Serva padrona* de Pergolèse à l'Opéra, la controverse de quelques spécialistes devient la *Querelle des Bouffons*: «Tout Paris se divisa en deux partis, plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. Les partisans de la musique française prennent le nom de 'Coin du Roi', leur foyer principal étant sous la loge de celui-ci; ceux de la musique italienne, celui de 'Coin de la Reine': «Mais sans insister sur les Duo tragiques, genre de musique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un duo comique qui y est connu de tout le monde, et je le citerai hardiment comme un modèle de chant, d'unité de mélodie, de dialogue et de goût, auquel, selon moi, rien ne manquera, quand il sera bien exécuté, que des auditeurs qui sachent l'entendre: c'est celui du premier acte de la *Serva padrona*, *Lo conosco a quegl'occhietti*, etc. J'avoue que peu de musiciens français sont en état d'en sentir les beautés, et je dirais volontiers du Pergolèse, comme Cicéron disait d'Homère, que c'est déjà avoir fait beaucoup de progrès dans l'art, que de se plaire à sa lecture» (Extrait de la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau).

Chez les Italiens, la musique est au service du sens des paroles, toujours manqué par la musique française. Pour le prouver, Rousseau analyse minutieusement le célèbre monologue «Enfin il est en ma puissance» dans l'*Armide* de Lully en montrant que le musicien a commis un perpétuel contresens sur les vers de Quinault. Il terminait sur une tirade provocante où il définissait le chant français comme «un aboiement continuel», fondé sur une harmonie brute, sans expression. «Ainsi les airs français ne sont point des airs; le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux».

«Un Anglais séjournant à Ostende, manda plusieurs *musiciens*, pour un concert qu'il voulait faire exécuter chez lui. Ils arrivèrent, & comme ils se préparaient à jouer leur *musique* ordinaire, l'Anglais tira de son portefeuille un chef-d'oeuvre, à ce qu'il disait, & le plaça sur les pupitres; c'était une messe des morts d'un fameux maître d'Italie. Les symphonistes, les chanteurs, s'efforcèrent de mettre dans leur exécution tout le sombre, tout le pathétique, toute la tristesse que ce genre exige; ils y réussirent si bien, qu'au dernier *re-*

quiem, l'Anglais se brûla la cervelle d'un coup de pistolet» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* -Supplément à l'Encyclopédie méthodique-, Paris, Panckoucke, 1791, Art. *Musique*, p. 705).

4. Lully:

«Lully réussissait admirablement dans les contes obscènes: hors de-là, il n'avait point de conversation. Molière le regardait comme un excellent pantomime, & lui disait assez souvent, *Lully*, fais-nous rire» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* -Supplément à l'Encyclopédie méthodique-, Paris, Panckoucke, 1791, Art. *Lully*, p. 630).

«Son oreille était si fine, que d'un bout du théâtre à l'autre, il distinguait le violon qui jouait faux. Dans la colère que cela lui causait, il brisait l'instrument sur le dos du musicien. La répétition faite, il l'appelait, lui payait son instrument plus qu'il ne valait, & l'emmenait dîner avec lui» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* -Supplément à l'Encyclopédie méthodique-, Paris, Panckoucke, 1791, Art. *Lully*, p. 630).

5. A propos de Rameau:

«Rameau faisant répéter son opéra des Paladins, dit à une des actrices: «Mademoiselle, allez plus vite. -- Mais si je vais plus vite, on n'entendra plus les paroles. -- Eh! Qu'importe? il suffit qu'on entende la musique» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* -Supplément à l'Encyclopédie méthodique-, Paris, Panckoucke, 1791, art. *Rameau*, p. 808).

«Rameau mourut le 12 septembre 1764, âgé de 83 ans.[...] il est mort avec fermeté. Différents prêtres n'ayant pu en rien tirer, M. le curé de Saint-Eustache s'y est présenté, a péroré longtemps, au point que le malade ennuyé s'est écrié avec fureur: «Que diable venez-vous me chanter, M. le curé? vous avez la voix fausse» (*Encyclopediana, ou Dictionnaire encyclopédique des ana* -Supplément à l'Encyclopédie méthodique-, Paris, Panckoucke, 1791, art. *Rameau*, p. 808).

«Rameau était d'une taille fort au-dessus du médiocre, mais d'une maigreur singulière... Il ressemblait plus à un fantôme qu'à un homme». C'est Chabannon qui le décrit ainsi.

«Je le voyais venir à l'aide de la lorgnette: ce n'était plus qu'un long tuyau d'orgue en l'absence du souffleur. Après m'avoir meurtri les joues du choc des siennes, nous nous efforcions d'entrer le premier en conversation; sa grosse

voix lui donnait le pas». Le sarcastique Piron est l'auteur de cette jolie anecdote.

«Rameau était d'une taille au-dessus de la médiocre, mais d'une maigreur singulière; tous les traits de son visage étaient grands et annonçaient la fermeté de son caractère, ses yeux étincelaient du feu dont son âme était embrasée; si ce feu paraissait quelquefois assoupi, il se ranimait à la plus légère occasion, et Rameau portait dans la société le même enthousiasme qui lui faisait enfanter tant de morceaux sublimes... » Description de Maret.

C'est encore Maret qui nous rapporte ce beau détail du caractère de Rameau: «Il se plaçait presque toujours dans une petite loge, lors des représentations de ses opéras; mais il s'y cachait de son mieux, et même s'y tenait couché. Si le public l'apercevait et l'applaudissait, il recevait les applaudissements avec une modestie qui l'en rendait encore plus digne».

Monseigneur, il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix. C'est Maret qui rapporte cette réflexion de Campra au Prince de Conti, à propos d'*Hippolyte et Aricie* (1733). A propos de Rameau, et en cette même occasion, Campra aurait également déclaré: Voici l'homme qui nous chassera tous.

[...] «Beaucoup de bruit, force fredon; et lorsque par hasard il s'y rencontrait deux mesures qui pouvaient faire un Chant agréable, l'on changeait bien vite de ton, de mode, et de mesure, toujours de la tristesse au lieu de la tendresse, le singulier était du baroque, la fureur du tintamarre; au lieu de la gaieté, du turbulent, et jamais de gentillesse, ni rien qui peut aller au cœur» (Anonyme, *Mercur de France*, mai 1734, à propos d'*Hippolyte et Aricie*).

«Je connais des gens à qui un Opéra de M. Rameau, a valu les conseils des Molins et des Vernages, ils étaient fort malades en entrant, ils en sortaient guéris. Je ne parle que de ceux qui ont un organe sensible». *Dixit* Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulyon, *Le Siècle Littéraire de Louis XV*, vol. I, «Sur la musique et ses effets », 1753.

Les librettistes n'aimaient pas M. Rameau, voici ce que dit de lui Charles Col-lé, le 31 mai 1757: «En donnant les louanges les plus grandes et les plus méritées au génie de Rameau, il faut pourtant avouer que ce grand homme a fait un tort considérable à l'Opéra, en sacrifiant, sans esprit et sans goût, continuellement, les poèmes à la musique. C'est lui qui le premier a forcé les poètes lyriques à restreindre un sujet traité dans un seul acte, à quatre-vingt-dix ou cent vers tout au plus [...]. Rameau a toujours immolé les poètes aux danses et aux ballets proprement dits; il lui faut un valet de chambre parolier, si l'on

peut s'exprimer ainsi; un poète, un homme qui aura du talent, ne voudra pas sacrifier sa réputation à la manie du musicien, et Rameau a poussé cette manie jusqu'où elle pouvait aller».

6. Jean-Jacques Rousseau, musicien

«Scène d'essai, 15 *Janvier* [1768]. M. Rousseau de Genève étant venu à Paris avec son Opéra des *Neuf Muses*, que les nouveaux Directeurs lui ont demandé, il s'en est fait une répétition chez le Prince de Conti au Temple, où l'on a conclu que cet Opéra n'était pas jouable»(Bachaumont, III, 283).

«J'ai sur cette pièce [*Le Devin du village*] beaucoup d'anecdotes, sur lesquelles des choses plus importantes à dire ne me laissent pas le loisir de m'étendre ici. J'y reviendrai peut-être un jour dans le supplément. Je n'en saurais pourtant omettre une, qui peut avoir trait à tout ce qui suit. Je visitais un jour dans le cabinet du baron d'Holbach sa musique; après en avoir parcouru de beaucoup d'espèces, il me dit, en me montrant un recueil de pièces de clavecin: Voilà des pièces qui ont été composées pour moi; elles sont pleines de goût, bien chantantes; personne ne les connaît ni ne les verra que moi seul. Vous en devriez choisir quelqu'une pour l'insérer dans votre divertissement. Ayant dans la tête des sujets d'airs et des symphonies beaucoup plus que je n'en pouvais employer, je me souciais très peu des siens. Cependant il me pressa tant, que par complaisance je choisis une pastourelle que j'abrégeai, et que je mis en trio pour l'entrée des compagnes de Colette. Quelques mois après, et tandis qu'on représentait le *Devin*, entrant un jour chez Grimm, je trouvai du monde autour de son clavecin, d'où il se leva brusquement à mon arrivée. En regardant machinalement sur son pupitre, j'y vis ce même recueil du baron d'Holbach, ouvert précisément à cette même pièce qu'il m'avait pressé de prendre, en m'assurant qu'elle ne sortirait jamais de ses mains. Quelque temps après je vis encore ce même recueil ouvert sur le clavecin de M. d'Épinay, un jour qu'il avait musique chez lui. Grimm ni personne n'a jamais parlé de cet air, et je n'en parle ici moi-même que parce qu'il se répandit quelque temps après un bruit que je n'étais pas l'auteur du *Devin du village*. Comme je ne fus jamais un grand croque-note, je suis persuadé que sans mon *Dictionnaire de musique* on aurait dit à la fin que je ne la savais pas» (Rousseau lui-même dans ses *Confessions*).

7. Sur Bach

Jean Sébastien Bach a un caractère bien affirmé et un esprit d'indépendance incontestable. Ainsi, en 1705, il va à pied à Lübeck pour entendre un orga-

niste, et reste absent quatre mois au lieu de quatre semaines. Ce n'était pas pour plaire à son employeur!

Le génie aurait affirmé: «J'ai beaucoup travaillé. Quiconque travaillera comme moi pourra faire ce que j'ai fait».

De nombreuses histoires relatent la naissance de l'*Offrande musicale* de Bach. Les écrits réalisés sur cet ensemble de pièces musicales diffèrent en quelques points sur les circonstances de création, mais des idées communes ressurgissent fréquemment: en 1747, le roi Frédéric II de Prusse reçoit Jean Sébastien Bach à sa Cour (il s'était fait accompagner par son fils Wilhelm Friedemann Bach) et lui fait essayer ses nombreux instruments à claviers (clavecins, et les nouveaux piano-forte). Au cours de la soirée, le roi soumet à Jean Sébastien Bach un thème qu'il lui joue à la flûte (le roi, bien que piètre musicien était un passionné de musique pratiquant de cet instrument à vent), et lui demande d'improviser et développer un discours musical à partir de ce thème. La légende raconte que Jean Sébastien Bach improvise alors longuement des variations, et s'excuse de ne pouvoir plus élaborer sur ce sujet si difficile après avoir interprété la célèbre Ricercare à 6 voix. De retour chez lui, Bach se remet au travail en écrivant tout ce qu'il avait improvisé, tout en enrichissant le contenu qu'il fait parvenir au roi sous le titre de l'*Offrande musicale*.

Bach copiait de sa main sur ses partitions la mention «à la seule Gloire de Dieu» (Soli Deo Gloria).

8. Autour de Mozart:

Johan Schachtner, ami de Léopold, père de Mozart, rapporte une des plus incroyables anecdotes sur ce jeune prodige: lui et le père de Mozart revinrent de l'église et surprirent le jeune Wolfgang en train de griffonner sur un papier: «*Que fais tu là ?*, lui demande son père, *-j'écris un concerto pour clavecin*, répondit Wolfgang». Léopold s'empara du papier, il était couvert de taches d'encre. Les deux hommes ont d'abord ri, puis Léopold examina de plus près la partition, puis soudain des larmes de joie et d'émerveillement coulèrent de ses yeux: «*Regardez Herr Schachtner, c'est très correctement écrit mais c'est injouable, c'est trop difficile*. Wolfgang s'écria: "*C'est pour cela que c'est un concerto, il faut l'étudier avant de le jouer, écoutez!*». Il se mit à jouer et leur montra un aperçu de ce qu'il avait voulu écrire.

Une femme lui demanda un jour s'il était capable d'accompagner à l'oreille une cavatine qu'elle savait par cœur. Elle se mit donc à chanter. L'enfant improvisa donc un accompagnement qui n'était pas correcte du tout, (il est im-

possible de préparer à l'avance un accompagnement dont on ne connaît pas le chant). Quand la dame eut fini, Wolfgang lui demanda de chanter à nouveau et cette fois, non seulement Mozart joua de la main droite l'air tout entier mais de l'autre jouait la base sans hésitation. Il lui fit répéter l'air à dix reprises et à chaque fois Wolfgang renouvela son style d'accompagnement, il aurait pu recommencer au moins vingt fois si on ne l'avait pas arrêté.

En Italie, le 11 avril 1770, Mozart et son père assistèrent à la chapelle Sixtine au célèbre *Miserere* d'Allegri. Cette œuvre était jalousement gardée par la maîtrise de la chapelle qui voulait s'en assurer l'exclusivité (d'ailleurs personne ne possédait de partition ni de copie de l'œuvre. C'était, de plus, interdit de tenter de s'en procurer une). Après cette unique audition, Wolfgang rentre chez lui et reproduit les neuf voix du *Miserere* sur partition qui depuis a fait le tour du monde.

On sait que Mozart aimait les plaisanteries scatologiques, la seule et unique lettre qu'il écrivit à sa mère lorsqu'il avait 21 ans était sous forme de poème qui disait: «Madame Mère!, j'aime bien le beurre, nous sommes, Dieu merci, en bonne santé et pas malades. Nous parcourons le monde, mais n'avons guère d'argent, nous sommes toutefois, fort gais, et personne n'est engorgé. Je suis chez des gens, qui ont la crotte au ventre mais qui la laissent sortir tant avant qu'après bombance. On pète toujours la nuit, bravement, et que cela craque. Mais hier, le roi des pets, dont les pets sentent le miel, n'était guère en voix, et était lui-même en courroux. Il y a déjà huit jours que nous sommes partis et nous avons déjà chié bien souvent. Monsieur Wendling sera bien fâché que je n'aie presque rien écrit, mais lorsque nous passerons le pont du Rhin je rentrerai, c'est certain [...]. Nous n'offensons pas Dieu avec notre crotte, surtout pas si nous mordons dedans (...) lundi j'aurai l'honneur, sans trop de questions, de vous embrasser et de vous baiser les mains, mais avant j'aurai fait dans ma culotte. Votre enfant, fidèle qui a la teigne: Trazom».

9. La postérité face à la musique du XVIIIe siècle:

«Rameau est le premier musicien français qui mérite le nom de maître», a assuré Hector Berlioz en 1842.

«Vive Rameau! A bas Gluck!», se serait écrié Claude Debussy en assistant à la recreation de *La Guirlande*, à la Schola Cantorum, en 1903.

Rossini écrit à propos de Rameau dans une lettre à Stephen de la Madeleine, le 4 septembre 1862: Je suis un ardent admirateur de cet homme illustre: il a rendu à l'art musical de si grands services... Les productions dramatiques, les

ravissantes compositions de clavecin que je fais toujours exécuter chez moi par la meilleure interprète, Mme Tardieu, ont été et seront toujours l'objet de ma constante admiration et de mon bonheur.

«Bach divine machine à coudre», s'est plu à dire Colette.

Le joli reproche d'Albert Cohen, dans sa *Belle du Seigneur*: «Oui, Bach, Mozart, Dieu, elles commencent toujours par ça. Ça fait conversation honnête, alibi moral. Et quinze jours plus tard, trapèze volant sur le lit».

La mujer en las anécdotas de Voltaire sobre Luis XIV

Irene Aguilà Solana
Universidad de Zaragoza
iaguila@unizar.es

Résumé

Voltaire présente dans *Le Siècle de Louis XIV* et dans *Anecdotes sur Louis XIV* des épisodes qui se rapportent à la vie privée de ce roi. La figure féminine est très présente dans ces anecdotes voltaïriennes car elle est liée à l'entourage familial et amoureux du monarque ainsi qu'au panorama politique de son époque. De cette façon, Anne d'Autriche, Marie-Thérèse d'Autriche, Henriette d'Angleterre, Adélaïde de Savoie, M^{lle} de La Vallière, M^{me} de Montespan, M^{me} de Maintenon, entre autres, côtoient Louis XIV à un certain moment de sa vie. Voltaire historien est conscient que sa plume doit être au service du souverain et, moyennant l'anecdote, il montre que la grandeur de Louis XIV est aussi bien dans son pouvoir que dans ses sentiments en tant qu'homme.

Mots-clés: Voltaire; anecdote; femme; Louis XIV.

Abstract

In *Le Siècle de Louis XIV* and in *Anecdotes sur Louis XIV*, Voltaire deals with some episodes of the king's private life. The female figure is a key element in Voltaire's anecdotes since it is connected not only with the love life and home environment of the monarch, but also with the political scene of the time. In this way, Anne of Austria, Marie-Thérèse of Austria, Henrietta of England, Adélaïde of Savoy, Mademoiselle de La Vallière, Madame de Montespan, and Madame de Maintenon, among others, are close to Louis XIV at different moments of his life. As a historiographer, Voltaire is aware that his writing should be at the sovereign's service. Thus, in his anecdotal accounts of Louis XIV, Voltaire portrays a king whose most remarkable feature lies in his power as an absolute monarch as much as in his feelings as a man.

Key words: Voltaire; anecdote; woman; Louis XIV.

Durante los años de estancia en Cirey, Voltaire se consagró a su faceta de historiador recopilando información y redactando *Essai sur les mœurs* y *Le Siècle de Louis XIV*. Esta obra incluye cuatro capítulos bajo el epígrafe *Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV*. Dado que, en el presente estudio, se atiende a la visión de Voltaire anecdotista, dichos capítulos forman parte del *corpus* elegido, así como *Anecdotes sur Louis XIV*, publicadas en *Œuvres de Voltaire*¹. Tanto en *Le Siècle de Louis XIV* como en *Anecdotes sur Louis XIV*, Voltaire ahonda en el trasfondo de la segunda mitad del siglo XVII deteniéndose, principalmente, en el rey que dio nombre a dicha época. El autor deja claro, desde la presentación, que su pluma está al servicio del monarca y que cualquier detalle relacionado con la vida privada de éste trasluce su grandeza y es interesante por el mero hecho de concernirle. En su conclusión a la perspectiva anecdótica en *Le Siècle de Louis XIV*, Voltaire repite idénticos argumentos para justificarse. Está convencido de que las observaciones e informaciones que constituyen dichos episodios (sobre todo cuando tratan de cuestiones mundanas y galantes) pueden parecer intrascendentes, mas son totalmente procedentes. Tanto es así que, en su opinión, la curiosidad que mueve a leerlos deja de ser un vicio para convertirse en virtud puesto que incumben a un personaje digno de la posteridad².

La mujer está omnipresente en el panorama que esbozan las anécdotas volterianas sobre Luis XIV. Indudablemente el sexo femenino juega un papel fundamental en la vida de este monarca a través de las relaciones familiares³ y amorosas. Por otra parte, también se abarcan diversas consideraciones respecto al tema de la mujer al poder. Cabe señalar que, en ese tiempo, los lazos afectivos entroncaban a menudo con cuestiones de estado por lo que, con frecuencia, los conceptos de mujer-amor-política se hallan interrelacionados. En lo que concierne al entorno familiar del monarca, la mujer es capaz de introducir pautas en el estilo cortesano. Siendo joven Luis, tanto su

¹ En las citas de este trabajo, se indicará la fecha de la primera edición de las obras utilizadas. Es decir, 1748 para las referencias a *Anecdotes sur Louis XIV* y 1751 para *Le Siècle de Louis XIV*.

² “La grande faiblesse de Voltaire historien, c’est que, philosophe intellectualiste, il ne comprend pas les besoins sentimentaux et mystiques d’autres hommes [...]. Impuissance d’autant plus curieuse que Voltaire analyse admirablement ce qu’est l’héritage commun des hommes, quand il s’agit de la famille, de l’amour ou de l’amitié. Dans le *Siècle de Louis XIV*, on ne trouve aucune de ses faiblesses. Il s’agit d’un temps qu’il a bien connu ou dont il a vu les acteurs. Là il se montre le premier des grands historiens modernes” (AA.VV., 1995: 1346).

³ La Porte, ayuda de cámara del rey, narra así la infancia del rey: “L’an 1645, après que le Roi fut tiré des mains des femmes, [...] je fus le premier qui couchai dans la chambre de Sa Majesté, ce qui l’étonna d’abord, ne voyant plus de femmes auprès de lui; mais ce qui lui fit le plus de peine était que je ne pouvais lui fournir des contes de *Peau-d’Ane*, avec lesquels les femmes avaient coutume de l’endormir” (Mongrédien, 1963: 99).

madre como las damas de su corte le imbuyen de cultura española y transfieren a su ámbito costumbres de ese país. Incluso en su carácter se aprecian rasgos del talante español⁴.

La conversation de sa mère et des dames de sa cour ne contribua pas peu à lui faire goûter cette fleur d'esprit et à le former à cette politesse singulière qui commençait dès lors à caractériser la cour. Anne d'Autriche y avait apporté une certaine galanterie noble et fière qui tenait du génie espagnol de ces temps-là, et y avait joint les grâces, la douceur, et une liberté décente, qui n'étaient qu'en France. Le roi fit plus de progrès dans cette école d'agrément, depuis dix-huit ans jusqu'à vingt, qu'il n'en avait fait dans les sciences sous son précepteur [...] (1751: 247).

El autor muestra a Ana de Austria escrupulosa (1751: 249), conciliadora y cauta (1751: 253). A pesar de sus cualidades, Luis XIV no le permitió tomar parte en el gobierno⁵. Salvo ese exceso de orgullo⁶ ("trop plein de sa grandeur"), Voltaire considera que se portó con ella como un buen hijo (1751: 295). Pero es precavido al recordar, con reservas, un momento de la infancia del monarca cuando Ana de Austria pareció temer que su vástago no lograra el cariño del pueblo:

⁴ "Louis resta jusqu'à huit ans «aux mains des femmes», de sa gouvernante, la marquise de Lansac (sœur de M^{me} de Sablé) pour laquelle il aura longtemps de l'attachement. Il aura toujours un tendre respect pour sa mère Anne d'Autriche, très stricte sur sa tenue et la pratique de ses devoirs religieux. C'est à elle qu'il doit cette inimitable courtoisie, cette majesté sans hauteur que vantent ses contemporains, même son détracteur Saint-Simon. Le corps bien fait, de la grâce naturelle, l'œil calme, fier et intimidant, il sera vite merveilleux danseur et cavalier, pleinement roi par son aisance grave et mesurée. [...] Il y a en lui de l'Espagnol (sa mère, qui descend de Philippe II, le despote méticuleux de l'Escorial, lui a inculqué le goût de l'étiquette ainsi que ses pratiques de piété, encore tout extérieures) [...]" (Méthivier, 1966: 30-31).

⁵ Puede ser que esta decisión estuviera provocada por ciertos asuntos políticos en los que Ana de Austria se vio involucrada en el pasado. Por ejemplo, sus intrigas contra Richelieu o las imputaciones de traición a Francia (probablemente infundadas) que sobre ella recayeron. Además, desde 1643 hasta 1661, durante su regencia, adoptó un papel sumamente activo: consiguió que el parlamento aboliera el testamento de su marido, Luis XIII, que restringía sus atribuciones y entregó el gobierno a Mazarino, a quien apoyó en todas sus iniciativas, incluso en la guerra de la Fronda. El año 1661 coincide con la mayoría de edad de su hijo Luis XIV y con la muerte de Mazarino, con quien parece que contrajo matrimonio secreto. Saint-Simon (*apud* Mongrédien, 1963: 160 y 192) considera a Ana de Austria ambiciosa ("[Louis XIV] étouffé par la politique d'une mère qui voulait gouverner"), pero muy competente ("L'ancienne Cour de la Reine sa mère, qui excellait à la savoir tenir").

⁶ "Le trait le plus apparent de ce caractère [de Louis XIV] nous paraît être un orgueil immense, démesuré, qui fut à la source de quelques-unes de ses principales erreurs. Orgueil qui n'a rien à voir avec une sottise vanité [...]. Louis a l'orgueil royal de sa race, de son royaume, de sa mission, de sa personne; il a en lui le sentiment profond de sa personnalité exceptionnelle [...]" (Mongrédien, 1963: 64-65).

On prétend que la reine sa mère lui avait dit un jour dans sa grande jeunesse: “Mon fils, ressemblez à votre grand-père, et non pas à votre père.” Le roi en ayant demandé la raison: “C’est, dit-elle, qu’à la mort de Henri IV on pleurait, et qu’on a ri à celle de Louis XIII⁷” (1751: 295).

Aparte de su madre, otras mujeres próximas al rey que están presentes en estas anécdotas son su esposa María Teresa, su cuñada Enriqueta de Inglaterra y Adelaida de Saboya, mujer de uno de sus nietos. Se cita también a la delfina de Baviera, pero apenas se ofrece información sobre ella⁸. En lo que atañe a la reina consorte⁹, Voltaire la describe como el contrapunto de la figura de Luis XIV. Tanto es así que, el día de su boda, sus respectivos aspectos y actitudes representaban las cualidades esenciales que deben exhibir un rey y su esposa.

Quand il fit son entrée avec la reine son épouse, Paris vit avec une admiration respectueuse et tendre cette jeune reine, qui avait de la beauté [...]; le roi, à cheval à côté d’elle, paré de tout ce qui avait pu ajouter à sa beauté mâle et héroïque qui arrêta tous les regards (1751: 250).

Para subrayar la intención de acercamiento a la cultura de María Teresa, el historiador asegura que el rey intentó, aunque con poco éxito, aprender español durante la época de su matrimonio (1751: 248) y que, además, siempre observó para

⁷ El reinado de Luis XIII asoció miseria del pueblo con grandeza del estado, potencia exterior con fragilidad interna. Ello desembocó en profundos descontentos sociales debidos, sobre todo, a una precaria situación económica que legó al reinado de su sucesor.

⁸ Sólo dice que murió en 1690 de melancolía y que apreciaba enormemente la soledad (1751: 288-289).

⁹ Se trata de María Teresa de Austria (Madrid 1638 - Versalles 1683), hija de Felipe IV de España. Su boda con el monarca Luis XIV, en 1660, había sido acordada, a instancias de la corte francesa, como una de las condiciones de la paz de los Pirineos. “La reine Marie-Thérèse, sans esprit ni influence, est très effacée. Gaie, en adoration devant l’époux [...], elle est petite, blonde et grasse, baragouine le français, vit surtout avec sa belle-mère qui lui parle espagnol [...]. Résignée aux écarts de son mari, elle meurt en juillet 1683; le roi équitable dit: “Voilà le premier chagrin qu’elle m’ait causé” (Méthivier, 1966: 41). Según los libros de historia, María Teresa era poco agraciada aunque bondadosa: “La esposa de Luis, la princesa española María Teresa de Austria, adoraba a su marido. Su cuñada, Liselotte, princesa palatina, le adjudicaba el calificativo de *bluteinfältig* –que podría traducirse aproximadamente por «simplona»– pero era la mejor y la más abnegada esposa del mundo. Es cierto que María Teresa tenía los dientes feos, manchados y oscuros, y que compartía la afición de las gentes meridionales por la cocina a base de ajo [...]. Contemplando el retrato de la reina se comprende la imposibilidad de que el rey estuviera enamorado de ella: un rostro pequeño y grave, ojos vidriosos que reflejaban al propio tiempo “estupidez y virtud”, los labios y la barbilla prominentes de los Habsburgo, las mejillas flácidas y la impresión general de que se trataba de “una cocinera disfrazada de reina” (Grimberg, 1982: 29); “una severa disciplina la había hecho melancólica e insulsa y su gran apetito la estaba engordando” (Durant, 1966: 48-49).

con ella todo el rigor del decoro (1751: 295). El autor parece no sentir demasiada simpatía por esta mujer ya que, cuando se refiere a ella, suele ser muy parco y no excesivamente amable: “[...] la reine régnante savait à peine le français, et la bonté faisait son seul mérite” (1751: 257). No abunda en detalles de su vida, sólo que murió a la edad de 45 años (1751: 290). Un escueto dato permite entrever que María Teresa ejerció cierto papel político, siempre a conveniencia de su esposo. En efecto, cuando, en la guerra de 1667¹⁰, el rey la condujo a la frontera, lo hizo para reivindicar que los Países Bajos pertenecían a la hija de Felipe IV (1748: 8).

Adelaida de Saboya¹¹, princesa a la que Luis XIV casó con su nieto el duque de Borgoña, fue conducida a Francia a los once años. Voltaire describe a la joven con términos amables, quizás para manifestar la debilidad que el soberano sentía por ella¹².

La duchesse de Bourgogne croissait en grâces et en mérite. Les éloges qu'on donnait à sa sœur, en Espagne, lui inspirèrent une émulation qui redoubla en elle le talent de plaire. Ce n'était pas une beauté parfaite; mais elle avait le regard tel que son fils, un grand air, une taille noble. Ces avantages étaient embellis par son esprit, et plus encore par l'envie extrême de mériter les suffrages de tout le monde. Elle était, comme Henriette d'Angleterre, l'idole et

¹⁰ Voltaire indica la fecha de este enfrentamiento, pero no el nombre; se trata de la guerra de Devolución. Para proteger su frontera norte el monarca francés se dispuso a reclamar los Países Bajos españoles en nombre de su mujer María Teresa, hija mayor del primer matrimonio de Felipe IV, que había fallecido en 1665 y con quien Luis XIV había firmado la paz de los Pirineos en 1659. Así, cuando en mayo de 1667 Luis XIV decretó la movilización de tropas e invadió los Países Bajos, la sorpresa en el gobierno de Madrid fue completa”. Este hecho inusual queda reflejado en obras de crítica histórica mostrando, cuando menos, la imprudencia del rey: “En 1667, le roi remarque M^{me} de Montespan, et emmène ses deux maîtresses avec la reine à la guerre de Flandre. La pauvre La Vallière sert de paravent à Louis, égoïste et naïvement cruel” (Méthivier, 1966: 41).

¹¹ M^a Adelaida de Saboya (Turín 1685-1712), duquesa de Borgoña y delfina de Francia, hija de Víctor Amadeo II, duque de Saboya. Se casó en 1697 con Luis de Francia, duque de Borgoña, del que tuvo dos hijos: Luis, duque de Bretaña (fallecido en 1712), y Luis, duque de Anjou, que fue Luis XV.

¹² También Saint-Simon describirá a Adelaida con expresiones semejantes: “princesse pleine de grâce et d'esprit», «le charme et le bonheur du vieux monarque”. Durante su educación en el convento de Fontevault, esta muchacha pudo comprobar el poder de sus caprichos: “Le maître de danse faisait répéter à M^{me} Adélaïde un ballet qu'on nommait *ballet couleur de rose*; la jeune princesse voulait qu'il s'appelât le *menuet bleu* et ne voulait prendre sa leçon qu'à cette condition. Le maître disait rose, la princesse en frappant du pied répétait bleu: l'affaire devenait grave: on assembla la communauté, qui d'un commun accord décida que le menuet serait débaptisé et que le menuet s'appellerait le menuet bleu” (Goncourt, 1982: 57, n. 2). Adelaida destacó por ser la nieta mimada de Luis XIV: “La seule flamme de gaité dans la vieille Cour est la jeune duchesse de Bourgogne [...] qui appelle joliment *ma Tante* M^{me} de Maintenon et à qui le roi ravi permet toutes les espiègeries” (Méthivier, 1966: 46).

le modèle de la cour, avec un plus haut rang: elle touchait au trône (1751: 290)¹³.

Adelaida de Saboya tomaba parte activa en los festejos que el rey organizaba en Versalles (1748: 8), pero solía ignorar las maneras diplomáticas. En una ocasión, la duquesa de Borgoña se comportó groseramente al bromear sobre la fealdad de un oficial que estaba presente. El rey corrigió la falta de tacto de la duquesa declarando que, para él, ese oficial era el más hermoso de los hombres de su reino debido a su valentía. Voltaire suaviza el error y la superficialidad de la duquesa al indicar su edad (“encore fort jeune”), disculpándola (1748: 10; 1751: 301). Asimismo, esta joven hizo gala de ingenio y osadía cuando, en Fontainebleau, se atrevió a enlazar las ideas de decapitación y capricho real a propósito de un bosque que M. d’Antin había mandado talar para complacer a Su Majestad: “Ah! mesdames, [...] si le roi avait demandé nos têtes, M. d’Antin les ferait tomber de même” (1748: 10).

La imagen de mujer asociada al poder está también representada en estas anécdotas por figuras allende las fronteras francesas. Se trata de Mariana de Neoburgo y Cristina de Suecia. Mariana, segunda esposa de Carlos II, intervino activamente en la política española. Luis XIV conocía, probablemente, la ambición de esta mujer¹⁴. Por eso, con ocasión de la venida a España de su nieto Felipe V, le recomienda tratar con prudencia a la reina viuda. Parece convencido de que dicha dama española conserva gran poder.

N’ayez de commerce avec la reine douairière que celui dont vous ne pouvez vous dispenser. Faites en sorte qu’elle quitte Madrid, et qu’elle ne sorte pas d’Espagne. En quelque lieu qu’elle soit, observez sa conduite, et empêchez qu’elle ne se mêle d’aucune affaire. Ayez pour suspects ceux qui auront trop de commerce avec elle (1751: 300).

Cuando Voltaire compara a Luis XIV con otros gobernantes entre los que, evidentemente, sobresale, la única mujer que figura en esa enumeración es Cristina de Suecia¹⁵. El historiador reconoce sus aptitudes con dificultad¹⁶: “Christine, en Suède, ne fut fameuse que par son abdication et son esprit” (1748: 11).

¹³ La anterior descripción recuerda a algunos personajes femeninos de M^{me} de La Fayette citados como ejemplos cortesanos; es el caso de M^{me} de Clèves o de la misma Enriqueta de Inglaterra.

¹⁴ Debido a la falta de descendencia de Carlos II, se propusieron candidatos para ocupar el trono tras su muerte. Entre ellos el archiduque Carlos, hijo del emperador austriaco Leopoldo, y Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV. Mariana de Neoburgo apoyaba al candidato austriaco, pero Carlos pensaba que el apoyo de Francia garantizaría la conservación de la monarquía en toda su integridad.

¹⁵ Cristina cedió el trono en 1654 a Carlos X Gustavo, su primo y amante. Tenía 28 años cuando partió de Suecia y ya había cosechado fama como soberana poderosa e ilustrada. El hecho de renunciar

Pero la faceta donde las mujeres aparecen más reiteradamente en estas anécdotas es la amorosa. La corte de Luis XIV es descrita como un lugar donde habita la belleza, encarnada en los hombres y, sobre todo, en las mujeres (1751: 257). Tanta sensualidad halla eco en la vida cotidiana de palacio a través de galanteos y pasiones protagonizadas, entre otros, por el joven rey¹⁷: [Louis XIV] “ne trouvait guère de femmes qui lui résistassent” (1751: 268). Las causas residen no sólo en su hermosura, en el sonido de su voz, en la gracia exhibida en las danzas sino, como sutilmente afirma Voltaire, en su poder: “Rien n’embellit d’ailleurs comme une couronne” (1748: 6). El autor no suele criticar los amoríos ni sus consecuencias¹⁸. Los diluye en una decencia entendida como un recurso más en el desafío de la seducción: “La cour de Louis XIV respirait une galanterie que la décence rendait plus piquante” (1751: 258)¹⁹.

a la corona por su conversión al catolicismo y su peregrinación por las cortes europeas hasta llegar a Roma provocó gran fascinación entre sus contemporáneos. Desde julio hasta noviembre de 1656, Cristina visitó Francia donde tuvo trato de reina. En septiembre de 1657, regresó y se alojó en Fontainebleau. Allí tuvo lugar un episodio que mostró su talante duro: hizo matar al marqués Monaldeschi, su caballero, por conspirar contra ella, haciendo así uso de sus derechos reales sobre su séquito. Aunque se permitió a Cristina pasar el invierno de 1657 en París, la corte se alegró con su partida hacia Italia en la primavera del año siguiente (cf. Durant, 1966: 467-470).

¹⁶ No obstante, dedica unas palabras a Cristina de Suecia en su artículo “Femmes” (1770) con la intención de contradecir a aquellos que piensan que las mujeres no sirven para gobernar: “aujourd’hui nous voyons dans le Nord une législatrice aussi respectée que le souverain de la Grèce, de l’Asie Mineure, de la Syrie et de l’Égypte est peu estimé.” En ese mismo artículo, apoya la labor de las reinas regentes: “La coutume qu’on appelle loi salique les a exclues [les femmes] du royaume de France; et ce n’est pas, comme le dit Mézerai, qu’elles fussent incapables de gouverner, puisqu’on leur a presque toujours accordé la régence.”

¹⁷ “Chez ce jeune souverain, qui dans l’allégresse de la paix retrouvée inaugure avec éclat un nouveau règne, il faut signaler rapidement son goût pour la galanterie et pour les femmes [...] parce que, chez cet homme jeune, ardent et puissant, la passion des femmes constitue un trait fondamental de sa psychologie. [...] Dès son adolescence il fut dominé par sa passion; on sait que la duchesse de Navailles, gouvernante du bataillon féminin des filles d’honneur de la Reine, dut faire grillager les fenêtres de ces demoiselles pour mettre fin aux visites trop fréquentes du jeune Roi. Ses liaisons [...] ont une place de premier plan dans l’histoire même de la Cour” (Mongrédien, 1963: 42-43).

¹⁸ Pero al detenerse en el artículo “Adultère” se comprueba que Voltaire (1770) reprocha, con su habitual ironía, esta costumbre tan extendida entre la alta sociedad.

¹⁹ Saint-Simon reúne estos mismos ingredientes para describir el entorno del monarca. “Ce fut dans cet important et brillant tourbillon où le Roi se jeta d’abord, et où il prit cet air de politesse et de galanterie qu’il a toujours su conserver toute sa vie, qu’il a si bien su allier avec la décence et la majesté” (Mongrédien, 1963: 160-161).

Le gusta de profundizar en detalles de la vida privada del rey para mostrar su lado más humano. Detenerse en sus episodios amorosos supone hacerlo más asequible puesto que comparte gustos y pesares con muchos de sus súbditos.

Ces bagatelles servent au moins à faire voir que les agréments de l'esprit faisaient un des plaisirs de sa cour, qu'il entraînait dans ces plaisirs, et qu'il savait, dans le particulier, vivre en homme, aussi bien que représenter en monarque sur le théâtre du monde (1751: 302).

Por eso, valora positivamente el hecho de que el rey tenga amantes²⁰.

Une femme digne d'être aimée adoucit les mœurs; elle est la seule qui puisse dire à un prince des vérités utiles, qu'il n'entendrait peut-être pas sans honte et sans dépit de la bouche d'un homme, et qu'un homme même n'oserait pas dire. Louis XIV fut heureux dans tous ses choix (1748: 17).

Le describe como un ser extremadamente atento y educado con las damas, de manera que sus cortesanos le toman como ejemplo (1748: 10): "Il était, surtout avec les femmes, d'une attention et d'une politesse qui augmentait encore celle de ses courtisans" (1751: 301). No sólo las mujeres de la corte francesa se sentían atraídas por la figura real. También lo hacían las damas extranjeras, como se aprecia durante la visita que Luis XIV realizó con gran pompa, en 1670, a todas las ciudades flamencas conquistadas: "Les principales dames de Bruxelles, de Gand, venaient voir cette magnificence; le roi les invitait à sa table; il leur faisait des présents pleins de galanterie" (1751: 272). Por el afán de distinguir su corte de las del resto de Europa, adoptó una serie de delicadezas con sus invitados, esmerándose todavía más con aquellos de sexo femenino.

Il en eut une autre [attention] plus recherchée et plus polie encore: lorsqu'il eut fait bâtir les pavillons de Marly, en 1679, toutes les dames trouvaient dans leur appartement une toilette complète; rien de ce qui appartient à un luxe commode n'était oublié (1751: 263).

Voltaire conjetura la existencia de dos tipos de jueces para el comportamiento libidinoso de Luis XIV²¹. Por una parte, como se ha visto, los miembros de la aristocracia o los propios cortesanos que actúan de modo similar al suyo, pasando de una relación amorosa a otra, y que, por consiguiente, no hallan yerro en ello. Por otra

²⁰ Voltaire opina que es tal la inconstancia natural del hombre que el divorcio debió de ser instituido aproximadamente al mismo tiempo que el matrimonio. Por consiguiente, el autor considera poco improbable que la unión conyugal sea indisoluble (1770, art. "Divorce"). *Anecdotes sur Louis XIV* (1748) contiene una extensa nota (p. 13, n. 39) que hace referencia a los devaneos del monarca.

²¹ "Les contemporains notent ses principaux traits de caractère: la rancune, [...] la dissimulation [...], l'appétit de vivre et de jouir qui le pousse vers les plaisirs, les ballets, les chasses, les intrigues féminines" (Méthivier, 1966: 31).

parte, la gente llana, alejada de la mundanidad de la élite y, de resultas, ajena a la ligereza del rey y a la galantería que podría engendrarla. Por eso, el autor emplea el verbo perdonar (“qui lui pardonna toutes ses maîtresses” 1751: 293) para referirse a la postura del pueblo. Entre las muchas cosas negativas que se le imputan²², se halla su flaqueza por el sexo femenino. Bussy-Rabutin²³ refleja la maledicencia popular en una cancioncilla que le fue atribuida y que ponía en entredicho el honor del monarca.

Que Deodatus²⁴ est heureux
De baiser ce bec amoureux,
Qui d’une oreille à l’autre va!
Alleluia! (1751: 265-266).

Algunos amoríos del rey calan poco en las anécdotas volterianas; en parte, por ser fruto de la juventud, en parte, por ser efímeros. Las amantes consideradas ocasionales ni siquiera son nombradas²⁵. Los galanteos con la baronesa de Beauvais, M^{lle} d’Argencourt y las sobrinas del cardenal Mazarino²⁶ son enumerados de modo some-

²² “Quoiqu’on lui ait reproché des petites, des duretés dans son zèle contre le jansénisme, trop de hauteur avec les étrangers dans ses succès, de la faiblesse pour plusieurs femmes, de trop grandes sévérités dans les choses personnelles, des guerres légèrement entreprises, l’embrasement du Palatinat, les persécutions contre les réformés; cependant ses grandes qualités et ses actions, mises enfin dans la balance, l’ont emporté sur ses fautes” (1751: 295).

²³ Aunque se pretextó la aparición de su obra *Les Amours des Gaules* para encarcelarle, en 1665, es presumible que el verdadero motivo fuera la osadía de su canción. Bussy-Rabutin mantiene correspondencia con la Grande Mademoiselle quien le expresa su idolatría por el monarca: “Il est comme Dieu, il faut apprendre sa volonté avec soumission, et tout espérer de sa justice et de sa bonté sans impatience, afin d’en avoir plus de mérite” (Méthivier, 1966: 37).

²⁴ Este sobrenombre alude claramente al convencimiento de instauración divina del monarca absolutista. Existe un panegírico anónimo de 1663 que lleva por título *Louis Dieudonné*.

²⁵ No se comentan las escapadas nocturnas a las habitaciones de las muchachas de la corte de honor, ni el enamoramiento de M^{me} de Ludres o de M^{me} de Soubise. La Princesa Palatina emite breves y subjetivos juicios sobre las conquistas del rey: “Je suis persuadée que la duchesse de La Vallière a toujours bien aimé le Roi. La Montespan l’a aimé par ambition, la Soubise par intérêt et la Maintenon par l’un et l’autre motifs. La Fontange l’a beaucoup aimé aussi, mais en héroïne de roman. C’était une femme furieusement romanesque. Ludres lui était aussi très attachée, mais le Roi s’est bientôt lassé d’elle. Pour M^{me} de Monaco, je ne voudrais pas mettre la main au feu qu’elle n’ait couché avec le Roi. [...] M^{me} de Soubise était rusée, dissimulée et très méchante” (Méthivier, 1963: 153).

²⁶ Estos devaneos del monarca con Olimpia, María y otras sobrinas de Mazarino fueron fruto de la actitud nepotista del cardinal. “Rentré en triomphe et tout-puissant en février 1653, Mazarin est entouré d’adulation par la foule de ceux qui veulent rentrer en grâce et par la bourgeoisie parisienne, lasse des désordres fomentés par le parti Condé. [...] les nièces du Cardinal sont mariées à des Grands pour les gagner et les attacher.” (Méthivier, 1966: 18). Mazarino es descrito como un hombre codicioso e interesado que utilizaba a su familia, sobre todo a sus sobrinas, para reforzar su poder. Su nepotismo fue abusivo: “sus sobrinos y sobrinas acudían a la corte cada vez en mayor número, y las últimas recibí-

ro. La única excepción será María Mancini²⁷, una de las sobrinas del cardenal, en quien Voltaire se detiene algo más con la intención de evidenciar el carácter excepcional de Luis XIV. Durante su relación, el rey incluso aprenderá italiano para complacerla.

L'attachement seul pour Marie Mancini fut une affaire importante, parce qu'il l'aima assez pour être tenté de l'épouser, et fut assez maître de lui-même pour s'en séparer. Cette victoire qu'il remporta sur sa passion commença à faire connaître qu'il était né avec une grande âme (1751: 247).

Sin embargo, Voltaire destaca el papel de varias mujeres por su relación amorosa con el soberano. Con Enriqueta de Inglaterra, esposa de su hermano, Luis XIV mantuvo una amistad muy especial. La atracción entre el monarca y su cuñada nace de manera natural al calor de los romances habituales en la corte.

Il y eut d'abord entre Madame et le roi beaucoup de ces coquetteries d'esprit et de cette intelligence secrète qui se remarquèrent dans de petites fêtes souvent répétées. Le roi lui envoyait des vers; elle y répondait. [...] Cette intelligence jeta des alarmes dans la famille royale: le roi réduisit l'éclat de ce commerce à un fond d'estime et d'amitié qui ne s'altéra jamais (1751: 258).

Los lazos con Enriqueta²⁸ conducen incluso a una simbiosis entre la cultura anglosajona y la corte francesa.

La princesse d'Angleterre, belle-sœur du roi, apporta à la cour les agréments d'une conversation douce et animée, soutenue bientôt par la lecture des bons ouvrages et par un goût sûr et délicat; elle se perfectionna dans la connaissance de la langue, qu'elle écrivait mal encore au temps de son mariage; elle inspira une émulation d'esprit nouvelle, et introduisit à la cour

an las cuantiosas dotes imprescindibles para realizar ventajosos matrimonios y títulos de princesas, duquesas o condesas. De esta manera, Mazarino fundaba una dinastía de parásitos en la cual podría eventualmente apoyarse” (Grimberg, 1982: 15).

²⁷ “El episodio de los amores de Luis XIV con María Mancini ha sido interpretado de muy diversas maneras. Al parecer, Mazarino alentó al principio la pasión del rey hacia su sobrina, pero la reina Ana de Austria le disuadió de ello, diciéndole: “Si fuera posible que el rey cometiera esta bajeza y cobardía, os advierto que toda Francia se rebelaría contra vos y contra él, y yo misma me pondría a la cabeza de los rebeldes”. El cardenal cedió entonces ante los razonamientos de la reina y declaró a Luis que “antes traspasaría a su sobrina con un puñal que consentir en aquella traición”. Pero el joven monarca persistió en su proyecto y las cortes europeas se escandalizaron ante lo que consideraron una extravagancia. Mazarino temió que aquel espinoso asunto le hiciera perder la posición que tanto le costara alcanzar, y le dirigió cartas paternalistas y severas. En aquella época consideraba al rey como un pupilo” (Grimberg, 1982: 16).

²⁸ Enriqueta Ana o Enriqueta de Inglaterra, hija de Carlos I, rey de Escocia y de Inglaterra, se casó en 1661 con Felipe de Orleans, hermano de Luis XIV. Familiarmente era llamada “Minette”.

une politesse et des grâces dont à peine le reste de l'Europe avait l'idée (1751: 257).

El historiador se refiere a ella halagadoramente: “Madame avait tout l'esprit de Charles II, son frère, embelli par les charmes de son sexe, par le don et par le désir de plaire” (1751: 258). Además, esta mujer jugó un importante papel en la política francesa del momento²⁹. Voltaire le reconoce gran mérito en la derrota de Holanda en 1670. En realidad, la actuación de esta princesa fue previa a la guerra de Holanda, que se desarrolló entre 1672 y 1679. Sin embargo, es obvio que su misión diplomática sentó las bases para el triunfo posterior de Francia sobre las Provincias Unidas.

Madame, chargée seule de l'union des deux rois et de la destruction de la Hollande, s'embarqua à Dunkerque, sur la flotte du roi d'Angleterre Charles II, son frère, avec une partie de la cour de France. [...] Madame alla voir son frère à Cantorbéry, et revint avec la gloire du succès (1751: 272-273).

El autor se explica sobre las causas de la muerte de Enriqueta de Inglaterra. Las circunstancias de su defunción fueron extrañas –“une mort subite et douloureuse l'enleva à l'âge de vingt-six ans, le 30 juin 1670” (1751: 273)–, de modo que se creyó que *Madame* había sido envenenada. Voltaire cuenta con el testimonio de un antiguo sirviente quien afirma conocer la identidad del asesino y su *modus operandi*: el hombre en cuestión –al que no se nombra– habría sustituido el azúcar de las fresas por polvo de diamante. Otra versión del envenenamiento sostendría que Enriqueta habría muerto, en medio de convulsiones, tras beber un vaso de agua de achicoria. Pero Voltaire, cauto con los bulos, desmiente ambos métodos a la par que apunta una explicación racional.

Le verre d'eau ne pouvait être empoisonné, puisque madame de La Fayette et une autre personne burent le reste sans ressentir la plus légère incommodité. La poudre de diamant n'est pas plus un venin que la poudre de corail. Il y avait longtemps que Madame était malade d'un abcès qui se formait dans le foie; elle était très-malsaine, et même avait accouché d'un enfant absolument pourri (1751: 273)³⁰.

²⁹ Luis XIV le encargó la negociación del tratado de Dover concluido secretamente el 22 de mayo de 1670. Debido a la mediación de Enriqueta, se le denominó “Tratado de Madame” (Grimberg, 1982: 169). Por este tratado, Carlos II de Inglaterra se comprometía a declarar la guerra a las Provincias Unidas junto con Francia, a sostener los eventuales derechos de Luis XIV al trono español y a favorecer el catolicismo en Inglaterra. Por su parte, Luis XIV prometía ayuda financiera y militar.

³⁰ Los críticos históricos siguen rechazando la muerte por envenenamiento. “Lo cierto es que Enriqueta siempre fue de constitución débil y propensa a la tuberculosis; su ansia febril de placeres había minado su salud, y nueve partos no le favorecieron en nada” (Grimberg, 1982: 36).

Fiel a su faceta moralizadora, concluye que “la malignité humaine et l’amour de l’extraordinaire furent les seules raisons de cette persuasion générale. [...] Le genre humain serait trop malheureux s’il était aussi commun de commettre des choses atroces que de le croire” (1751: 273). Con frecuencia, las intrigas amorosas estaban en la base de muchos infortunios cortesanos. Los sucesivos cambios de amante provocaban que un secreto fuera revelándose y extendiéndose. En el caso de la misteriosa muerte de Enriqueta podría ser que, después de todo, el único veneno que corriera por sus venas fueran las habladurías de una aventura con el caballero de Lorraine.

Il n’est que trop vrai qu’une faiblesse et une indiscretion du vicomte de Turenne avaient été la première cause de toutes ces rumeurs odieuses qu’on se plaît encore à réveiller. Il était, à soixante ans, l’amant de madame de Coëtquen, et sa dupe, comme il l’avait été de madame de Longueville. Il révéla à cette dame le secret de l’État, qu’on cachait au frère du roi. Madame de Coëtquen, qui aimait le chevalier de Lorraine, le dit à son amant; celui-ci en avertit Monsieur. L’intérieur de la maison de ce prince fut en proie à tout ce qu’ont de plus amer les reproches et les jalousies (1751: 273-274).

Este episodio concluye con una escena melodramática donde la mujer indiscreta se lamenta, con unos versos, ante una moribunda comprensiva. El cuadro resultante parece perseguir la parodia de un mundo tan superficial y artificioso como el palaciego.

Madame, quelque temps avant sa mort, reprochait avec des plaintes douces et attendrissantes, à la marquise de Coëtquen, les malheurs dont elle était cause; cette dame, à genoux auprès de son lit, et arrosant ses mains de larmes, ne lui répondit que par ces vers de *Venceslas*:
 J’allais ... j’étais... l’amour a sur moi tant d’empire...
 Je me confonds, *madame*, et ne vous puis rien dire... (1751: 274).

Presenta a Enriqueta como una mujer de carácter, ya que fue capaz de dominar su inclinación por el rey antes de que el asunto se complicara y resultara peligroso. Pero, quizás por eso, el autor no valora esta relación como un verdadero amor sino como simple diversión³¹. Por el contrario, los lazos entre Luis XIV y M^{lle} de La Va-

³¹ No obstante, las crónicas de la época no comparan esta relación a un mero pasatiempo sino a un vínculo más sólido. “En 1661, el rey se sintió subyugado ante la belleza inquietante, las gracias juveniles y el talento de la esposa de Felipe de Orleans. “Quedó deslumbrado –dice Madame de La Fayette– de aquellos ojos negros llenos de fuego contagioso, que los hombres no podían contemplar fijamente sin experimentar sus efectos, que parecían atacados del deseo de gustar y que cada cual podía creer interesados por él sólo”. A esta deliciosa princesa tan coqueta se refería Molière cuando, en 1662, le dedicó la *Escuela de las mujeres*: “Señora, por cualquier lado que os mire, sólo puede encontrarse gloria sobre gloria y cualidad sobre cualidad. Las tenéis por vuestra alcurnia y vuestro nacimiento, que os hacen ser respetada de toda la tierra. Las tenéis por vuestras gracias, por vuestro talento y vuestro cuer-

llière³², dama de honor de Enriqueta de Inglaterra, se antojan más intensos. Esta joven, a la que Fouquet también deseaba, fue una de las primeras grandes pasiones de Luis XIV (1751: 253), quizás porque era impensable que ningún súbdito pudiera rivalizar con él. Estas anécdotas hablan de las fiestas privadas que se organizaron en la corte “tantôt pour Madame, belle-sœur du roi, tantôt pour Mlle de La Vallière” (1748: 8). Cuando la relación entre el monarca y esta mujer todavía no era de dominio general, todos los divertimentos y fiestas estaban secretamente dedicados a ella. Voltaire narra poéticamente la esencia del vínculo que les une.

Il goûta avec elle le bonheur rare d'être aimé uniquement pour lui-même. [...] Le roi, parmi tous les regards attachés sur lui, ne distinguait que ceux de mademoiselle de La Vallière. La fête était pour elle seule; elle en jouissait confondue dans la foule (1751: 258 y 260).

Esta comunión con la duquesa de La Vallière no era óbice para que Luis XIV prosiguiera con sus numerosas infidelidades. Según Voltaire, las razones por las que esta unión se mantenía eran el carácter bondadoso y dulce de esta muchacha, su amor verdadero, su naturalidad así como el peso de la costumbre (1751: 268)³³. Pero, a

po, que os hacen ser admirada por todos cuantos tienen el honor de trataros: esa dulzura llena de encanto, esa bondad irresistible, esa afabilidad generosa que tenéis para todo el mundo.” [...] Frecuentaron juntos las fiestas, diversiones, cacerías y otros entretenimientos de la corte, en que todo era propicio, a las aventuras galantes. Con frecuencia, Luis XIV acompañaba a Madame cuando ésta iba a bañarse en el Sena. Otras veces, paseaban juntos por bosques y jardines hasta las dos o las tres de la madrugada” (Grimberg, 1982: 169).

³² Françoise-Louise de La Baume Le Blanc tenía 17 años cuando entró a formar parte, en 1657, de la corte de honor de Enriqueta de Inglaterra en Fontainebleau. La relación entre esta muchacha y Luis XIV se hizo pública en 1662 y durante varios años ocupó un lugar oficial en la corte a pesar de la oposición de la reina madre, de la reina y del confesor del rey. Por eso, en mayo de 1664, M^{lle} de La Vallière se situó al lado del monarca durante las fiestas celebradas en Versalles. En 1667, el soberano fundó para su amante las tierras de La Vallière, de Vaujourns en Touraine y la baronía de Saint-Christophe en Anjou.

³³ “A partir de los recuerdos de Félicie y de M^{me} du Deffand, los Goncourt definen a M^{me} de la Vallière: “M^{me} la maréchale de Luxembourg donnait d'ordinaire deux grands soupers par semaine. On citait après ses soupers les soupers de M^{me} de la Vallière, dont le visage céleste, la première fois qu'elle avait paru à la cour, avait arraché ce cri au duc de Gesvres: “Nous avons une Reine !” M^{me} de la Vallière n'avait point d'esprit pour faire naître le plaisir, mais elle était agréable naturellement, par manière d'être. Indolente jusque dans ses passions, indifférente dans l'amour, et ne consultant pas même son cœur pour le choix de ses amants, elle dut à ses qualités passives, à des vertus de société un peu froides, à la paix de son humeur, à la mollesse de ses affections, à la douceur de ses antipathies, un certain charme tranquille qui, joint à de grandes et excellentes façons de maîtresse de maison, remplit pendant tout le siècle son salon du plus beau monde” (Goncourt, 1982: 88-89). Todas las descripciones de M^{me} de la Vallière coinciden en que su mayor atractivo no residía en su belleza: “Louise de La Vallière, sans vraie beauté, maigre et un peu boitillante lui plut par sa douceur docile et timide” (Méthivier, 1966:

partir de 1669, una nueva conquista empezó a descollar; M^m de Montespan se convirtió en rival de M^m de La Vallière³⁴. El historiador describe pormenorizadamente la evolución de esta situación en términos halagadores para la perdedora:

[...] elle combattit avec sa douceur ordinaire; elle supporta le chagrin d'être témoin longtemps du triomphe de sa rivale; et, presque sans se plaindre, elle se crut encore heureuse, dans sa douleur, d'être considérée du roi, qu'elle aimait toujours, et de le voir sans en être aimée (1751: 268).

Finalmente, la antigua amante ingresó en un convento carmelita bajo el nombre de Louise de la Miséricorde, donde vivió desde 1675 hasta 1710 con gran austeridad y sacrificio. Voltaire no puede reprimir juzgar este tipo de actuaciones bajo las que subyace una crítica político-social³⁵.

Un roi qui punirait ainsi une femme coupable serait un tyran, et c'est ainsi que tant de femmes se sont punies d'avoir aimé. Il n'y a presque point d'exemples de politiques qui aient pris ce parti rigoureux. Les crimes de la politique sembleraient cependant exiger plus d'expiations que les faiblesses

41). "Sincera y fiel –la describía Bussy-Rabutin, buen conocedor de la psicología femenina-, alejada de toda coquetería y más capaz que ninguna otra de una gran pasión, ama tan hondamente a la persona del rey que es indudable le hubiese amado lo mismo, aunque sólo hubiera sido un simple gentilhomme y ella una gran reina". Pese a tanto romanticismo amoroso, Luis se cansó al fin de ella, ya que, dejando aparte su belleza y su excelente corazón, La Vallière no poseía encantos excitantes" (Grimberg, 1982: 30-31).

³⁴ Según ciertos archivos de la Bastilla, M^m de Montespan llegó a valerse de la magia negra y "trató de hacer pactos con el diablo, sellándolos con su propia sangre, para destronar a Mlle de La Vallière y ocupar su puesto" (Grimberg, 1982: 31). Voltaire no habla del tema, pero señala que el recurso a los venenos y a las artes ocultas se extendía a todas las clases sociales: la Voisin, la Vigoureux, dos sobrinas de Mazarino, la duquesa de Bouillon y la condesa de Soissons, madre del príncipe Eugène, fueron interpeladas en la "chambre ardente". La "chambre ardente" era la cámara de los venenos, establecida en el Arsenal, cerca de la Bastilla, en 1680 (1751: 275). La Princesa Palatina recoge en sus cartas y memorias el encono de M^m de Montespan hacia la joven favorita. "Le Roi avait cela de particulier, qu'il se portait facilement à donner des désagréments aux personnes contre lesquelles ceux qu'il aimait le sollicitaient. Voilà pourquoi La Vallière a été si mal traitée à l'instigation de la Montespan" (Mongrédien, 1963: 141).

³⁵ "Le couvent alors est d'un grand usage. Il répond à toutes sortes de besoins sociaux. Il garantit les convenances en beaucoup de cas. [...] Il est, dans un grand nombre de situations, l'hôtel garni et l'asile décent de la femme. La veuve qui veut acquitter les dettes de son mari s'y retire [...]: la mère qui veut refaire la fortune de ses enfants y vient économiser [...]; il tient renfermées les maîtresses des princes qui vont se marier. Les femmes séparées de leurs maris viennent y vivre. [...] Il y a encore des logements pour des retraites, pour des séjours de dévotion, où s'établissent, à certaines époques de l'année, des grandes dames, des princesses élevées dans la maison" (Goncourt, 1982: 52). Voltaire mantiene un talante liberal respecto a la formación sexual de las jóvenes y se opone totalmente a la educación conventual (1770, art. "Adultère").

de l'amour; mais ceux qui gouvernent les âmes n'ont guère d'empire que sur les faibles (1751: 268).

También manifiesta su opinión contra la reclusión conventual mediante una ligera ironía al referirse a los últimos años de la vida de M^{me} de Montespan. A propósito de su retiro de la corte, el autor concluye: "Elle n'était plus dans l'âge, où l'imagination frappée par de vives impressions, envoie aux carmélites³⁶." (1751: 283). M^{me} de Montespan es calificada por Voltaire de todopoderosa. La describe dotada de aquellos rasgos que su época y su sociedad consideraban brillantes (belleza, arte de conversar, sutileza, gracia). A la par, intenta acallar los falsos rumores sobre algún aspecto de su relación con el rey.

Athénaïs de Mortemar, femme du marquis de Montespan; sa sœur aînée, la marquise de Thiange; et sa cadette, pour qui elle obtint l'abbaye de Fontevrault, étaient les plus belles femmes de leur temps, et toutes trois joignaient à cet avantage des agréments singuliers dans l'esprit. [...] [Elles] plaisaient universellement par un tour singulier de conversation mêlée de plaisanterie, de naïveté, et de finesse, qu'on appelait l'esprit de Mortemar. Elles écrivaient toutes avec une légèreté et une grâce particulières. On voit par là combien est ridicule ce conte que j'ai entendu encore renouveler, que madame de Montespan était obligée de faire écrire ses lettres au roi par madame Scarron (1751: 271).

Dice que esta mujer conquistó al rey durante el viaje a Flandes en 1670³⁷. Se hallaba entre su séquito, junto a la reina y Enriqueta de Inglaterra, y ya gozaba de privilegios evidentes³⁸. A juicio de Voltaire, la reina parecía ignorar el comercio entre su esposo y M^{me} de Montespan porque "le roi savait distinguer les affaires d'État des plaisirs" (1751: 272). Sin embargo, tal certeza sobre la capacidad del rey para que su esposa ignorara sus aventuras extra-conyugales queda en entredicho como puede verse en un episodio donde salen a la luz los lazos del monarca y M^{me} de La Vallière. En efecto, la condesa de Soissons, junto con el marqués de Vardes y el conde de Guiche, urdieron un plan que consistió en remitir a la reina María Teresa una carta falsificada en nombre de su padre, Felipe IV de España, en la que se le informaba de asuntos íntimos que enturbiaban su vida en pareja (1751: 267).

Voltaire historiador tiende a subrayar, a lo largo de la redacción de estas anécdotas, la discreción y el buen hacer del rey: "Louis XIV cependant partageait son

³⁶ Cabe recordar que M^{me} de La Vallière ingresó en un convento carmelita.

³⁷ Durant (1966: 51) indica que, en 1667, Luis estaba ya enamorado de ella.

³⁸ "quand madame de Montespan allait seule, elle avait quatre gardes du corps aux portières de son carrosse. [...] Tous les honneurs, tous les hommages, étaient pour madame de Montespan, excepté ce que le devoir donnait à la reine" (1751: 272).

temps entre les plaisirs qui étaient de son âge, et les affaires qui étaient de son devoir” (1751: 252). Pero es difícil creer que no existiera injerencia entre los asuntos sentimentales del monarca (y, en ocasiones, de su corte), y los asuntos políticos³⁹.

Il paraît assez honorable pour Louis XIV qu’aucune de ces intrigues n’influât sur les affaires générales, et que l’amour, qui troublait la cour, n’ait jamais mis le moindre trouble dans le gouvernement. Rien ne prouve mieux, ce me semble, que Louis XIV avait une âme aussi grande que sensible (1751: 280).

Pese a todo, es cierto que, entre las instrucciones que transmite a su nieto Felipe V con motivo de su partida a España, hay una donde le aconseja distinguir entre deber y placer, sin desatender ninguna de las dos parcelas: “Ne quittez jamais vos affaires pour votre plaisir; mais faites-vous une sorte de règle qui vous donne des temps de liberté et de divertissement” (1751: 299).

Es sabido que este mismo tipo de intrigas que ocupaban a Luis XIV existían en otros países. Carlos II, al igual que el monarca francés, mantuvo múltiples infidelidades. Voltaire establece un paralelismo entre M^{me} de Montespan y M^{lle} de Kéroual, amante del rey anglosajón, nombrada posteriormente duquesa de Portsmouth⁴⁰. Ambas mujeres rivalizaban en belleza y en papel político⁴¹.

³⁹ Las palabras de Beuchot, editor de *Ceuvres Complètes* de Voltaire, sobre porqué el *Mercur* de 1750 silenció un apartado acerca de M^{me} de Montespan indican lo contrario: “Quant à ce qui, dans le troisième alinéa, regarde M^{me} de Montespan, et surtout à l’utilité pour un roi d’avoir une maîtresse, il est bon de ne pas oublier qu’au moment où Voltaire écrivait cela, M^{me} de Pompadour avait auprès de Louis XV l’emploi que M^{me} de Montespan avait auprès de Louis XIV” (1748: 18). Por otra parte, en estas anécdotas se cuenta una intriga del momento, urdida sobre una base sentimental, que motivó la promoción de M^{me} Dufresnoi. Esta mujer era esposa de uno de los empleados al servicio del ministro Louvois. Una vez convertida en amante de éste, logró un cargo muy próximo a la reina. El comentario de Voltaire evidencia la interacción entre galantería y política: “Le roi, en favorisant ainsi jusqu’aux goûts de ses ministres, voulait justifier les siens” (1751: 269).

⁴⁰ Luisa de Kérouaille, dama de honor de Enriqueta, desembarcó en Inglaterra en 1670. Carlos II rogó a su hermana que dejara quedarse a Luisa una vez finalizada su visita. Sin embargo, Enriqueta no accedió a su petición y regresó con su dama de honor a Francia. “Enriqueta murió poco después, y a partir de entonces, Luis XIV se ocupó personalmente de aquellos amores contrariados. Informado de los sentimientos de Carlos II hacia la bella francesa de rostro infantil y espíritu hábil, le ordenó que accediera a los deseos del rey de Inglaterra y volviera a Londres, esta vez en calidad de dama de honor de la reina. Luisa acató la voluntad del monarca; por su parte, Carlos la encontró lindísima y sobre todo muy culta [...]; en especial, Luisa era entendida y hábil en política, y precisamente era ésta la razón fundamental por la que Luis XIV ardía en deseos de verla establecida en Inglaterra. Luisa de Kérouaille tenía una misión concreta: la de mantener a Carlos II en la nueva política de amistad con Francia”

Elle fut depuis en Angleterre ce que madame de Montespan était en France, mais avec plus crédit. Le roi Charles fut gouverné par elle jusqu'au dernier moment de sa vie; et, quoique souvent infidèle, il fut toujours maîtrisé. Jamais femme n'a conservé plus longtemps sa beauté: nous lui avons vu, à l'âge de près de soixante et dix ans, une figure encore noble et agréable que les années n'avaient point flétrie (1751: 272).

Sin duda, el nombre femenino que halla mayor repercusión en las anécdotas sobre Luis XIV es el de M^{me} de Maintenon, la última mujer que sedujo al monarca. El anecdotista parece decantarse por la superioridad de la sucesora de M^{me} de Montespan en el corazón de Luis XIV, pero evita cautelosamente tomar partido.

Madame Scarron, depuis madame de Maintenon, avait, à la vérité, plus de lumières acquises par la lecture; sa conversation était plus douce, plus insinuante: il y a des lettres d'elle où l'art embellit le naturel, et dont le style est très-élégant. Mais madame de Montespan n'avait besoin d'emprunter l'esprit de personne; elle fut longtemps favorite avant que madame de Maintenon lui fût présentée (1751: 271-272).

En la edición de 1748 (apartados 4, 5, 6 y 7 de la nota 39), abundan los pequeños detalles sobre su vida. Se prodigan las alabanzas sobre las virtudes de esa mujer, quizás porque, mediante su loa, se realiza indirectamente la del rey.

Il faut convenir qu'à cet âge on ne subjugué pas le cœur d'un roi, et surtout d'un roi devenu difficile, sans avoir un très grand mérite. Il faut de la complaisance sans empressement, de l'esprit sans envie d'en montrer, une flexibilité naturelle, une conversation solide et agréable, l'art de réveiller sans cesse l'âme d'un homme accoutumé à tout et dégoûté de tout, assez de force pour donner de bons conseils, et assez de retenu pour ne les donner qu'à propos; il faut enfin ce charme inexprimable qui enchaîne un esprit, et qui ranime les langueurs de l'habitude. M^{me} de Maintenon avait toutes ces qualités (1748: 18).

En 1697, el corazón de Luis XIV se halló dividido entre tres mujeres: M^{me} de Montespan, M^{lle} de Fontanges y M^{me} de Maintenon. El grado de afecto y de dependencia que el rey sentía era distinto hacia cada una de ellas⁴². Sin embargo, tanto ella

(Grimberg, 1982: 69). "Su reinado [de M^{lle} de Kérouaille] terminó en 1676, cuando Carlos descubrió a Hortense Mancini, la vivaz sobrina del cardenal Mazarino" (Durant, 1966: 269).

⁴¹ No parece ser tal el poder de M^{me} de Montespan: "Mais le roi, sans doute las de ses scènes et de ses colères, s'en laissa facilement détacher par Bossuet tout en lui laissant à la Cour une place enviée, mais sans crédit" (Méthivier, 1966: 43).

⁴² Marie Angélique de Scorraille de Roussilles, a la que Luis XIV hizo duquesa de Fontanges, fue una relación bastante efímera y podría describirse como un paréntesis en la evolución del estatus de M^{me} de Maintenon. Los ases de esta muchacha eran juventud, belleza, el vástago que dio al rey en 1680 y el

como su hijo murieron al año siguiente y, por ende, la marquesa de Montespan y M^{me} de Maintenon volvieron a su antigua rivalidad. Voltaire compara a M^{me} de Maintenon con las esposas de otros gobernantes (Jacobo II de Inglaterra, Pedro el Grande), mas ninguna de ellas parece alcanzar sus cualidades.

La marquise de Saint-Sébastien, que le roi de Sardaigne, Victor-Amédée, épousa n'était pas au-dessus de madame de Maintenon; l'impératrice de Russie, Catherine, était fort au-dessous; et la première femme de Jacques II, roi d'Angleterre, lui était bien inférieure, selon les préjugés de l'Europe, inconnus dans le reste du monde (1751: 283-284).

Considera extraordinario el destino de esta mujer, por otra parte muy modesta. La anécdota se remonta a los orígenes familiares de M^{me} de Maintenon, se detiene en los innumerables infortunios de su vida cuando se llamaba Françoise d'Aubigné. Su suerte empezó a cambiar a partir de su boda con Scarron y, finalmente, logró el favor real (1751: 284-287). El hecho de que M^{me} de Montespan intercediera para que Luis XIV otorgara una pensión a la viuda de Scarron señala, a juicio de Voltaire, su buen corazón (1751: 285). Ambas mujeres mantuvieron un vínculo con el monarca puesto que fue M^{me} Scarron quien se encargó de la educación del duque del Maine, uno de los hijos naturales de Luis XIV y M^{me} de Montespan. A medida que el rey se desenamoraba de ésta, más escrupulos sentía por su relación con una mujer casada y más se inclinaba hacia la devota M^{me} de Maintenon (1751: 281). Ese "commerce étrange" entre Luis XIV y dicha mujer duró desde 1681 hasta 1686, fecha en que contrajeron matrimonio⁴³ (1751: 286). El autor detalla las fases del afecto del rey hacia esa dama⁴⁴:

Le roi, qui ne pouvait d'abord s'accoutumer à elle, passa de l'aversion à la confiance, et de la confiance à l'amour. [...] La dévotion qu'elle avait inspirée au roi, et qui avait servi à son mariage, devint peu à peu un sentiment vrai et profond que l'âge et l'ennui fortifièrent (1751: 285-287).

título que le fue concedido. Voltaire no añade que M^{lle} de Fontanges, además de joven y bella debía de ser algo estúpida: "sotte comme un panier" (Méthivier, 1966: 43). "En 1679, il [Louis XIV] s'éprit de Fontanges, une belle idiote" (Gaxotte, 1968: 182).

⁴³ Gaxotte (1968: 183) apunta que fue en otoño de 1683, el mismo año que el rey enviudó, cuando se celebró dicha unión. Durant (1966: 55) afirma que ese matrimonio se celebró en 1684.

⁴⁴ "Au début, M^{me} de Maintenon n'avait pas plu à Louis XIV. [...] il la trouvait sèche, pédante, précieuse, parlant trop et trop bien, une "bizarre" [...] M^{me} de Montespan prenait de l'embonpoint; elle devenait impérieuse, acariâtre. Elle fatiguait son amant de reproches; [...] A mesure que venait l'inévitable lassitude, le Roi percevait mieux ses scrupules de conscience. [...] Au milieu des chagrins, des querelles, des orages, M^{me} de Maintenon offrait au Roi des entretiens calmes, une amitié clairvoyante, un ton de simplicité noble, un esprit féminin sans légèreté ni faiblesse, si ferme, si sain qu'il l'appela un jour Votre Solidité" (Gaxotte, 1968: 182-183).

También desvela la personalidad de M^{me} de Maintenon, hecha de una mezcla de religión y galantería, de dignidad y flaqueza, y apunta que se trata de algo frecuente en el corazón humano y, por extensión, en el de Luis XIV. No en vano, una de las conclusiones de estas anécdotas es mostrar la humanidad del monarca, sometido a las mismas debilidades que cualquier individuo. La vida en palacio se resiente de las costumbres de la nueva compañera del soberano: “La cour fut moins vive et plus sérieuse depuis que le roi commença à mener avec madame de Maintenon une vie plus retirée” (1751: 288). La religiosidad de M^{me} de Maintenon la lleva a fundar el convento de Saint-Cyr, en 1686, donde pasa parte de su tiempo. Voltaire intuye, a través de una carta de dicha dama, que el hastío es el motivo principal de su comportamiento (1751: 287)⁴⁵. Pero lo cierto es que, tras la muerte del rey, opta por la vida conventual. En otra ocasión, el autor insiste sobre ese aburrimiento sin entender el descontento de esa mujer. Señala con extrañeza que, a pesar de llevar una vida regalada al lado de un personaje extraordinario, aún no está satisfecha: “Madame de Maintenon, qui pourtant n’avait d’autre chagrin que l’uniformité de sa vie auprès d’un grand roi, disait un jour au comte d’Aubigné, son frère: “Je n’y puis plus tenir; je voudrais être morte.” (1751: 288). Existe una contradicción a la hora de describir el carácter de M^{me} de Maintenon. Primero, el escritor emplea varias veces la palabra “ambición” para definirlo:

[le cœur] de madame de Maintenon paraît à la fois plein d’une ambition et d’une dévotion qui ne se combattent jamais. [...] Ce commerce étrange de tendresse et de scrupule de la part du roi, d’ambition et de dévotion de la part de la nouvelle maîtresse [...] (1751: 285-286).

Pero, más abajo, cree probar la ausencia de ese vicio a través de una epístola de dicha dama. Los hechos prueban que no se trataba de una mujer interesada ni con afán de protagonismo y que tampoco usó nunca su influencia para beneficiar a sus allegados (1751: 286). En estas anécdotas, aparece leyendo o haciendo labores, disfrutando más de la escasa compañía que del tumulto de la corte y, por supuesto, manteniéndose alejada de los asuntos políticos⁴⁶. Finalmente, Voltaire cree que la exigua

⁴⁵ La monotonía que conlleva el exceso de festejos, el rigor de la etiqueta, la incomodidad que muchas veces esconde el esplendor provocan en M^{me} de Maintenon el descontento: “M^{me} de Maintenon gémira des épreuves imposées par l’esclavage de la vie de Cour” (Méthivier, 1966: 32-33).

⁴⁶ No parece que esta mujer estuviera tan al margen de la política. “Louvois, miné par M^{me} de Maintenon, perd du crédit. [...] Elle a poussé Seignelay et tout le clan Colbert, très dévot, dans la faveur royale: les ducs de Chevreuse et de Beauvillier, gendres de Colbert. [...] La présence de Beauvillier au Conseil avait fortifié la position politique de M^{me} de Maintenon, mais son groupe ne l’emporta jamais sur le roi et se resserra vers 1710 autour de Fénelon et du duc de Bourgogne pour former une sorte d’«opposition»” (Méthivier, 1966: 56).

pensión que pide tras la muerte de Luis XIV prueba que no era avariciosa (1751: 287-288). Por todo ello, la considera la compañera ideal para el monarca.

[...] beaucoup plus occupée de complaire à celui qui gouvernait que de gouverner [...] elle apaisa le roi dans les mouvements de colère [...]. Louis XIV, en épousant madame de Maintenon, ne se donna donc qu'une compagne agréable et soumise (1751: 286-287).

De todos modos, le reprocha su falta de empuje y la supeditación a las expectativas y sentimientos de su cónyuge. Esta carencia queda demostrada con algunos ejemplos donde se advierte que M^{me} de Maintenon ni siquiera se atrevía a tomar partido por sus amigos si ello disgustaba al monarca. En defensa de la dama, Voltaire aduce que si bien era incapaz de ayudar a alguien también lo era de perjudicarle (1751: 286-287).

Por último, en estas anécdotas, se pone asimismo de manifiesto que la pasión amorosa suscita aflicciones incluso entre las clases sociales de *status* privilegiado. Algunas mujeres del entorno de Luis XIV conocen la cara amarga de la pasión⁴⁷. El escritor recuerda a grandes rasgos la trayectoria de María Luisa, hija de Enriqueta de Inglaterra, que se casó en 1679 con el rey de España Carlos II. El autor asegura que María Luisa partió hacia Madrid con gran pena ya que, en su corazón, amaba a *Monsieur*, sobrino de Louis XIV (1751: 278). Otra mujer, *Mademoiselle*⁴⁸, aparece repetidamente en estas anécdotas por su matrimonio con el gentilhomme Péguilin⁴⁹, conde de Lauzun, uno de los favoritos de Luis XIV. El autor narra pormenorizada-mente esta circunstancia de la vida de esta princesa, dejando constancia de cómo las uniones de los miembros de la corte estaban supeditadas a la voluntad real. La sumisión impuesta a *Mademoiselle* es también evidente al ser obligada por M^{me} de Mon-

⁴⁷ Al margen de los amoríos de palacio, Voltaire extrae de la aristocracia algunos ejemplos ilustrativos del amor como fuente de sufrimientos. Narra la historia de la marquesa de Brinvilliers con el capitán Sainte-Croix. El adulterio de esta mujer quiso ser atajado por su padre, encarcelando al amante. El autor opina que la decisión fue errónea puesto que hubiera sido mejor reincorporar al capitán a su regimiento. Casualmente, Sainte-Croix compartió calabozo con Exili, un italiano experto en venenos. La marquesa de Brinvilliers, para vengarse de la actuación de su padre, le envenenó así como a sus tres hermanos. Por ello fue decapitada y quemada en 1676 (cf. 1751: 275).

⁴⁸ Ana M^a Luisa (1627-1693), duquesa de Montpensier, casó en 1681 con el duque de Lauzun. Su herencia pasó a la casa de Orleans. El título de *Mademoiselle* se adjudicaba a la hija mayor del hermano del soberano. La duquesa de Montpensier, que era hija de Gastón de Orleans –hermano de Luis XIII– se hizo llamar *Grande Mademoiselle* para distinguirse de María Luisa, hija de Felipe de Orleans, hermano de Luis XIV.

⁴⁹ En textos actuales, figura con el nombre de marqués de Puyguilhem, futuro duque de Lauzun.

tespan a ceder el principado de Dombes y el condado de Eu al duque del Maine⁵⁰, todavía niño, para que éste los poseyera en un futuro. Tras esta cesión, la *Grande Mademoiselle*, pudo finalmente casarse con Lauzun en 1681. Voltaire concluye su historia con una reflexión moral que subraya lo paradójico de algunos asuntos palaciegos:

C'est un grand exemple du pouvoir des préjugés et de la coutume, qu'il fût permis à toutes les femmes mariées d'avoir des amants, et qu'il ne le fût pas à la petite-fille de Henri IV d'avoir un mari. Mademoiselle, après avoir refusé tant de souverains, après avoir eu l'espérance d'épouser Luis XIV, voulut faire à quarante-cinq ans la fortune d'un gentilhomme [...] Elle fut réduite à être secrètement sa femme, et à n'en être pas bien traitée en public: malheureuse à la cour, malheureuse chez elle, ordinaire effet des passions (1751: 269 y 271).

Las memorias⁵¹ que escribió esta princesa dejan traslucir una pequeña parte de su personalidad. Mas las palabras de Voltaire no hacen justicia al carácter de la duquesa, mujer luchadora y ambiciosa⁵². La sitúan exclusivamente en el terreno amoroso y falsean su talante al pintarla derrotista.

[...] ces Mémoires apprennent ce qu'elle ne dit pas. On voit que cette même princesse, qui s'était plainte si amèrement au roi de la rupture de son mariage, n'osa se plaindre de la prison de son mari: elle avoue qu'on la croyait mariée; elle ne dit point qu'elle ne l'était pas; et quand il n'y aurait que ces paroles: "Je ne puis ni ne dois changer pour lui", elles seraient décisives (1751: 270).

En el caso de la persona del rey, los conflictos de la pasión se deben a las secuelas de la galantería. En efecto, es imposible soslayar el tema de la descendencia habida cuenta de la promiscuidad de Luis XIV. Además, el hecho de que sus relaciones extraconyugales fueran más fructíferas que su matrimonio complica la resolución del problema.

⁵⁰ El duque del Maine era hijo de M^{me} de Montespan y Luis XIV.

⁵¹ Desterrada en la fortaleza de Saint-Fargeau, Mademoiselle de Montpensier se dedicó a escribir sus Memorias y algunas novelas.

⁵² "Como la fortuna de los Montpensier era inmensa, se crió con el doble orgullo del dinero y la ascendencia. [...] Aspiró a casarse con Luis XIV, aunque era su primo; como no fue alentada a ello, nutrió en su interior la rebeldía" (Durant, 1966: 21-22). Durante la Fronda estuvo al lado de los rebeldes y, en 1652, entró en Orleans, hazaña por la que logró que la compararan con Juana de Arco. "Más tarde, cuando los ejércitos de Luis XIV se hallaban ante París, pudo verse a mademoiselle cómo reanimaba a los pusilánimes acudiendo a la Bastilla y ordenando disparar algunas descargas de artillería que obligaron al gran general Turena a suspender el ataque contra la capital" (Grimberg, 1982: 18-19).

Il eut de son mariage, outre Monseigneur⁵³, deux fils et trois filles, morts dans l'enfance⁵⁴. Ses amours furent plus heureux: il n'y eut que deux de ses enfants naturels qui moururent au berceau; huit autres vécurent, furent légitimés, et cinq eurent postérité. Il eut encore d'une demoiselle attachée à madame de Montespan une fille non reconnue, qu'il maria à un gentilhomme d'auprès de Versailles, nommé de La Queue (1751: 305-306).

De los vástagos legitimados que nacieron de estas uniones, Voltaire califica a las princesas de "aimables" (1748: 17). Luis XIV y M^{lle} de La Vallière tuvieron un hijo y una hija⁵⁵ y ésta fue, según el anecdotista, entre todos los descendientes del rey, quien más parecido guardaba con su padre (1751: 269). La hija de la duquesa de La Vallière recibió el título de princesa de Conti (1751: 283) porque se casó con Armand de Conti, sobrino de Condé. Entre los hijos de Luis XIV y M^{me} de Montespan, Voltaire cita al duque del Maine y al conde de Vexin (1751: 285)⁵⁶. Es evidente que el asunto de los hijos nacidos de las relaciones extramatrimoniales del rey conllevaba repercusiones políticas. No en vano la educación que recibían y el futuro que les estaba reservado dependían, principalmente, de la voluntad del monarca. Aunque cabe decir que esta promoción social se debía también, en gran parte, a la habilidad de las amantes en su papel de madres.

Le mariage du petit-fils du grand Condé avec Mademoiselle de Nantes, fille du roi et de madame de Montespan, fut le dernier triomphe de cette maîtresse, qui commençait à se retirer de la cour.

Le roi maria depuis deux enfants qu'ils avait eus d'elle: Mademoiselle de Blois, avec le duc de Chartres, que nous avons vu depuis régent du royaume; et le duc du Maine à Louise-Bénédicte de Bourbon, petite-fille du grand Condé, et sœur de Monsieur le Duc, princesse célèbre par son esprit et par le goût des arts (1751: 282).

⁵³ Se trata de Luis, el Gran Delfín.

⁵⁴ Anne-Élisabeth (18-XI-1662 / 20-XII-1662), Marie-Anne (16-XI-1664 / 26-XII-1664), Marie-Thérèse (2-II-1667 / 1-III-1672), Philippe, duque de Anjou (5-VIII-1666 / 20-VII-1671) y Louis-François, duque de Anjou (14-VI-1672 / 4-XI-1672) (Mongrédien, 1963: 364).

⁵⁵ Según Mongrédien (1963: 365) tuvieron tres hijos: Louis de Bourbon (1663-1666), Louis de Bourbon, conde de Vermandois (1667-1683) y Marie-Anne, llamada M^{lle} de Blois (1666-1739), que casó con el príncipe de Condé.

⁵⁶ Los hijos del rey y de la marquesa de Montespan fueron: Louis-Auguste de Bourbon, duque del Maine (1670-1736), Louis-César, conde de Vexin (1672-1683), Louis-Alexandre de Bourbon, conde de Toulouse (1678-1737), Louise-Françoise de Bourbon, llamada M^{lle} de Nantes (1673-1743), Louise-Marie de Bourbon, llamada M^{lle} de Tours (?-1681) y Françoise-Marie de Bourbon, llamada también M^{lle} de Blois (1677-1749) –que será la esposa del duque de Chartres, más tarde duque de Orleans, regente de Francia- (Mongrédien, 1963: 365).

On soupçonna, avec beaucoup de vraisemblance, une religieuse de l'abbaye de Moret d'être sa fille⁵⁷. Elle était extrêmement basanée, et d'ailleurs lui ressemblait. Le roi lui donna vingt mille écus de dot en la plaçant dans ce couvent. L'opinion qu'elle avait de la naissance lui donnait un orgueil dont ses supérieures se plaignirent. Madame de Maintenon, dans un voyage de Fontainebleau, alla au couvent de Moret, et, voulant inspirer plus de modestie à cette religieuse, elle fit ce qu'elle put pour lui ôter l'idée qui nourrissait sa fierté. "Madame, lui dit cette personne, la peine que prend une dame de votre élévation, de venir exprès ici me dire que je ne suis pas fille du roi, me persuade que je le suis" (1751: 306).

Mediante estas uniones, la política real planeaba la absorción dinástica de las ramas colaterales⁵⁸. El historiógrafo ve con buenos ojos el edicto del rey de 1714 mediante el cual declaraba herederos de la corona a sus hijos legitimados, así como a sus descendientes en defecto de los príncipes de la sangre. Asimismo, en 1715, asimiló el rango de sus bastardos al de los príncipes de la sangre (1751: 293).

Il tempérait ainsi par la loi naturelle la sévérité des lois de convention qui privent les enfants nés hors du mariage de tous droits à la succession paternelle. Les rois dispensent de cette loi. Il crut pouvoir faire pour son sang ce qu'il avait fait en faveur de plusieurs de ces sujets.

A modo de conclusión, puede decirse que, a lo largo de estas anécdotas, Voltaire señala distintas facetas de la presencia femenina en el entorno de Luis XIV. Algunas mujeres aparecen religadas, en mayor o menor medida, al ejercicio del poder. No obstante, es en la faceta afectiva donde el sexo femenino se manifiesta con rotundidad y, puesto que uno de los objetivos de estas anécdotas es dejar constancia del lado humano del monarca, asuntos políticos y asuntos sentimentales se entrelazan. A pesar de que el autor asegure que las historias galantes no interfirieron en la política del momento, el *corpus* analizado ofrece pruebas de lo contrario. Cumpliendo su cometido como historiógrafo real, Voltaire aduce que cualquier cuestión que atañe a la persona del soberano es digna de atención aunque parezca tangencial. A esta idea se añade la imposibilidad de analizar las intrigas narradas sin atender al marco donde se

⁵⁷ "M^{me} de Montespan, que era un tanto parcial, relató en sus memorias cómo un príncipe africano regaló a María Teresa un enano negro y cómo la reina dio a luz "una hermosa y sana niña, negra de cabeza a pies". La reina atribuyó el color a un susto que le dio el enano durante la preñez. La *Gazette* de París anunció que la niña había muerto poco después de su nacimiento, pero, al parecer, sobrevivió, fue criada en una familia de color y acabó en monja" (Durant, 1966: 49 n. 102).

⁵⁸ "Conti a épousé sa fille de Blois, Chartres sa deuxième fille de Blois, M. le Duc (fils de Condé) sa fille de Nantes, et la petite-fille du Grand Condé son fils préféré, le duc du Maine" (Méthivier, 1966: 45-46).

imbrican ya que, en aquella época, las circunstancias de la vida en palacio implicaban una pérdida absoluta de privacidad. Ello hace posible comprender que desvele historias, en principio íntimas, que afectan al rey, a personas próximas a él, o a miembros de su corte. Pese a todo, redacta siempre con respeto y corrección los episodios amorosos de Luis XIV. Ninguna de sus conquistas femeninas es tratada con desdén; todas ven realzadas sus cualidades, con la intención probable de justificar la volubilidad de tan real seductor. Además, estos textos revelan que tanto el rey como sus cortesanos, o incluso algunos súbditos, viven sometidos a los vaivenes del corazón, eventualidad que, en cierto modo, les iguala. A los ojos de Voltaire anecdotista, lo más sobresaliente de Luis XIV no reside en su poder como monarca absoluto sino en sus flaquezas como hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

VOLTAIRE (2005): *Anecdotes sur Louis XIV* en *Œuvres Complètes de Voltaire. Mélanges II (1738-1753)* [CD-ROM]

VOLTAIRE (1962): *Le Siècle de Louis XIV* [chapitres XXV-XXVIII: *Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV*]. París, Union Générale d'Éditions (Col. 10/18).

Obras críticas

AAVV (1995): *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*. París, Fayard y Librairie Générale Française

DURANT, W. y A. (1966): *La Edad de Luis XIV*. Buenos Aires, Editorial Suramericana.

GAXOTTE, P. (1968): *La France de Louis XIV*. París, Hachette.

GONCOURT, E. y J. (1982): *La femme au dix-huitième siècle*. París, Flammarion.

GRIMBERG, C. y R. SVANSTRÖM (1982): *El siglo de Luis XIV. Versailles, espejo del mundo*, in *Historia Universal*. Barcelona, Daimon, t. 8.

METHIVIER, H. (1966): *Le Siècle de Louis XIV*. París, PUF.

MONGRÉDIEN, G. (1963): *Louis XIV*. París, Éditions Albin Michel.

VOLTAIRE (1770): *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs* en *Œuvres Complètes de Voltaire. Mélanges II (1738-1753)* [CD-ROM].



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

El espacio sadiano como museo de la anécdota

Juan Manuel Ibeas Altamira

Universidad del País Vasco

juan.ibeas@ehu.es

Résumé

Sade, en tant qu'homme de son temps fut un grand collectionneur d'œuvres d'art, d'histoires érotiques et d'anecdotes. Il sût classer toutes ses expériences et connaissances en constituant une œuvre littéraire très variée dans les genres et unique en son espèce.

Mots-clé: XVIII^e siècle; littérature; histoire; récit; anecdote; collection.

Abstract

The Marquis of Sade was a man of his time and he enjoyed collecting art pieces, erotic histories and anecdotes, those parts of history that should not be published. He knew how to class his experiences and knowledge in a very particular space with the perfect ambient, his particular museum, creating a literary masterpiece really diversified and unique in his kind.

Key words: Enlightenment; literary genres; history; anecdotes; collection; Sade.

0. Introducción

El siglo XVIII es una época de grandes descubrimientos. El hombre ilustrado investiga las particularidades de la naturaleza, los secretos que ésta encerraba van siendo poco a poco desvelados, la historia se va desnudando, y los confines del mundo cada vez son mejor conocidos. La curiosidad le empuja a querer saber más, y esta sed de conocimientos le lleva a querer conocer hasta los mínimos detalles; como en los

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 29/01/2007.

Viajes de Gullyver de Swift o el *Micromegas* de Voltaire el hombre visualiza el universo desde lo más grande hasta lo más nimio.

Todo este afán de conocimiento va a cristalizarse en un espacio característico, que nace en esta época: el museo. Si ya anteriormente encontrábamos algo similar, no es hasta este momento cuando las colecciones pasan a cumplir los tres criterios que le son propios y le distinguen: su duración e indivisibilidad, su finalidad pública y su espacialidad (ocupa un lugar construido *ex profeso*). Siguiendo estos criterios, podemos hablar de toda una cultura museística en la Europa del XVIII que empuja las colecciones a salir del marco privado hacia el público, con ejemplos en Roma, Nápoles, Florencia, Venecia, Verona, Milán, Viena, Munich, Dusseldorf, Postdam, París, Arles, Dijon, Oxford, Londres, Estocolmo...

Este nacimiento es el fruto de una serie de movimientos que vienen de antiguo ya que esta inclinación del hombre por la creación de colecciones se remonta a la época clásica de Grecia y Roma. Sin embargo no será hasta la Italia renacentista cuando tomará un cuerpo real, cuando el papa Pío IV, el 15 de diciembre de 1471 “restituye” al pueblo romano una serie de esculturas de la Antigüedad instalándolas en el palacio de los Conservadores; su objetivo era dar un testimonio de la identidad romana a través de las diferentes épocas, creando una cultura del patrimonio. Anteriormente las obras de arte y los objetos antiguos se exponían en los jardines y en las villas de los humanistas. Estas piezas cobraban al ser expuestas un valor ejemplar tanto para los coleccionistas y humanistas como para los artistas, ya que los monumentos y esculturas de la Roma antigua descubiertos en esta época entusiasmaban a una sociedad ansiosa por recuperar los valores clásicos.

Pero a partir de la mitad del siglo XVI nace otro tipo de colecciones en Europa fruto de la cultura de la curiosidad (que comparte con el humanismo su pasión acaparadora). El espacio que las recoge recibe diferentes nombres en cada país: *el cabinet de curiosités*, *el Kunst und Wunderkammer*, *el studiolo*, el gabinete de maravillas¹. Estos eran espacios integrados, concebidos como un todo unitario, ya que toda el espacio parecía un mueble en sí mismo, construidos para albergar una colección. ¿Y que es lo que el hombre pretendía hacer en estos lugares? Buscaba la creación de un microcosmos, un lugar de meditación, de contemplación y de admiración.

¹ Esta pasión por la colección no era algo habitual en España. Fleuriot Langle, en su libro *Voyage de Figaro en Espagne*, hace referencia al poco interés de los españoles por las antigüedades: “Partout en Espagne on peut voir des frises, des mosaïques antiques. Personne ne regarde ces débris. Que m’importe à moi, me disait un jour un Espagnol, et la ville d’Herculanum, et les ruines de Palmyre, et les marbres d’Arundel, pourvu que mon confesseur dîne et soupe bien!” (*Voyage de Figaro en Espagne*. Présenté par Robert Favre. Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1991, pág. 59).

Estos lugares intentaban recoger las particularidades de la naturaleza y de la historia, sus aspectos más secretos, bajo la forma de objetos curiosos y sorprendentes; para ello recogen junto a las antigüedades y las obras de arte, curiosidades tanto naturales como artificiales. Los nuevos coleccionistas buscarán objetos exóticos o etnográficos, petrificaciones, fósiles, corales, animales fabulosos y desconocidos, objetos de orfebrería y novedosas maquinarias. Eran piezas rodeadas de leyenda, no de historia con mayúsculas, sino de historia anecdótica, llena de particularidades y secretos. Curiosamente todos estos objetos de colección escaparán de su espacio de almacenaje en el rococó, transformándose en rocalla trepadora, llegando a configurarse en estilo artístico.

El furor del coleccionista se encuentra en la naturaleza del hombre y durante toda la historia de la humanidad se fue desarrollando, pero será en el XVIII cuando tome forma. Francia fue un país donde los valores de la colección tuvieron un importante desarrollo, sobre todo por influencia de las Luces y de la Enciclopedia. Ya en la época en la que Luis XIV se instala en Versalles, la corte y ciertos artistas privilegiados tuvieron la posibilidad de contemplar la colección real; pero fue por influencia de Madame de Pompadour, amante de Luis XV y gran coleccionista, que una exposición de ciento cincuenta cuadros se abrió por primera vez al público en el Palacio de Luxembourg. Es un momento de esplendor de la cultura de la conservación (del que nuestra época actual es directa heredera) que también se percibirá en la revalorización del patrimonio y el gusto por las ruinas. Diderot creó dentro de la Enciclopedia un breve programa museológico para el Louvre, haciéndose eco de los deseos de otros intelectuales (como La Font de Saint-Yenne) de contemplar las obras de arte de la aristocracia. El museo público nace esencialmente con los cambios sociales de la Revolución (el arte es creación del pueblo y por tanto no debe ser accesible únicamente para una clase privilegiada); de este modo encontramos la proclamación del presidente del comité de la instrucción pública de la Convención, que el 11 de febrero de 1794 anunciaba la creación de una red de museos por todo el territorio francés en los que exponer todos los productos del arte y de la naturaleza: “En considérant tout ce que la Nature et l’Art ont fait et peuvent faire en France, la République entière sera un immense et superbe museum” (Delon, 1997: 747).

Así pues todo el siglo XVIII manifiesta una profunda inquietud por parte de escritores, intelectuales y amateurs, que reclaman acceso al arte y a la cultura a través de las grandes colecciones.

1. Nacimiento de una pasión y comienzo de la búsqueda

Éste era el panorama museológico y de la colección en la época del marqués de Sade, alguien que, ya de niño, como señala Maurcie Lever (1995: 59), vivió entre la clase privilegiada, con el escenario cultural y estético que esto implica, y fue criado con la convicción de pertenecer a una especie superior, a la elite. Vivía en el interior

del hôtel de Condé² donde su madre era dama de honor de la princesa, teniendo como compañero de juegos al hijo mayor del señor del lugar. Allí se encontraba rodeado de los cuadros de los maestros mejor considerados en la época, de las más maravillosas tapicerías y de numerosos muebles de extraordinaria riqueza que sorprendían a sus contemporáneos. También contaban con una extensa biblioteca de libros curiosos y con cartas únicas en su género escritas a mano y de gran relevancia. Incluso el jardín fusionaba arte y naturaleza, como recuerdan los escritos de la época. Así pues se trataba de una de las residencias más lujosas y más a la moda de la capital francesa, y como vemos, marcada por una clara tendencia coleccionista. Muchos personajes de esa época los encontraremos más tarde en sus obras (recodemos al conde de Charolais), del mismo modo que su universo coleccionista y su gusto artístico se desarrollan desde este momento. Historias particulares de una parte de la sociedad, de un mundo elitista, que quedaban ocultas para el gran público tras una fachada.

Siendo aún un niño, y en cierto modo a causa de su naciente carácter despótico, será enviado con sus familiares en Provenza. Primero con su abuela y sus tías en Aviñón que acogen con fervor al niño en su universo femenino, y posteriormente con su tío el abad de Sade. Así, primeramente fue posiblemente acogido en el hôtel de Sade en la calle Dorée³, luego, aún con las mujeres de la familia, pasó al hotel de Villeneuve, “la plus vaste et somptueuse des demeures aristocratiques d’Avignon” (Lambergeon, 1990: 19)⁴ junto a su tía Henriette-Victoire de Sade, condesa de Martignan (personaje que, al igual que su hermano el abad era conocida por sus aventuras amorosas).

Finalmente, tras un paso por La Coste, y sus amables paisajes, se iría con el tío al impresionante y austero castillo de Saumane, un imponente lugar con unas inmensas murallas de roca que lo rodean brutalmente. La extrañeza de este castillo de arquitectura laberíntica, heteróclita, en el que se encuentran numerosos pasadizos secretos, mazmorras, talleres de hacer monedas, silos y calabozos, marcó sin ninguna duda la imaginación del joven marqués. Además el abad le presentará el mundo del coleccionista en su mayor esplendor, ya que era un coleccionista de antigüedades, de libros y de todo tipo de documentos e informaciones escritas sobre la familia. Como la misma mujer de Sade escribiría más tarde en una carta a los abogados que se burlaban de

² Los Condé habitaron este lugar hasta 1764, cuando lo vendieron a Luis XV para la creación de un nuevo barrio (el teatro del Odéon y sus alrededores). Como vemos, el lugar estuvo en pleno esplendor hasta el declive del gusto rococó.

³ Este rico lugar había pertenecido a Gadagne, y se decía *Riche comme gadagne*, y por ello la calle se conocía como “rue Dorée” (Lambergeon, 1990: 19).

⁴ Solange Lambergeon también hace una descripción de la fastuosa residencia, de sus numerosos salones, de sus hermosos jardines a la francesa, de su *cabinet lambrisée* (espacio a menudo destinado a colecciones)...

unas antigüedades compradas por su marido, el abad era un entendido en la materia: “on voit bien à votre phrase, que vous n’êtes point antiquaire. Demandez à M. l’abbé de Sade: il vous dira ce que vaut une caisse d’antiquités venant de Rome” (Sade, 1991: 9).

La educación del religioso calaría en todos los aspectos vitales del niño, y la pasión por la colección será uno de los que se prolongue en el tiempo; así en una carta de septiembre de 1778 al Maître Gaufridy, notario y procurador en Apt, mostrará una de las preocupaciones del marqués al ser encerrado en Vincennes: “Je vous laisse l’affaire de Saumane entre les mains; tirez-en le meilleur parti que vous pourrez (...). Mais surtout ne laissez pas échapper, si vous le pouvez, la bibliothèque et le cabinet d’histoire naturelle”.

Como señalábamos anteriormente, el abad no sólo se mostrará ejemplar en la colección de obras de arte: “Cet homme, tout prêtre qu’il est... A toujours un couple de gueuses chez lui et son château est mieux qu’un sérail, c’est un b...” (Lambergeon, 1990: 22). No tenía sólo un cabinet d’histoire naturelle, todo el castillo era un lugar de colección a ojos del sobrino, de colección de mujeres, de placeres y de historias increíbles.

Pero sin duda será a lo largo de sus viajes (y en particular de los hechos a Italia) cuando el autor desarrollara su instinto de coleccionista de la misma manera que crece su pasión por la acumulación de conquistas amorosas. Hay que tener muy en cuenta que el viajero del siglo XVIII no busca descansar, pues hay que contar con todos los peligros y aventuras del camino; se viaja por necesidad, en busca de vivencias y aprendizaje, ya menudo por un conjunto de todo ello, como fue el caso del marqués. Allí conocerá y tratará a numerosos *amateurs* como el doctor Mesny (naturalista, arqueólogo y coleccionista) Alessandro Collini (antiguo colaborador de Voltaire, y que sería posteriormente director del gabinete de historia natural de Mannheim) o Lucattini (su guía entre el mundo de los anticuarios), hecho que desarrollara aún más sus conocimientos de coleccionista.

Del mismo modo a lo largo de sus viajes irá adquiriendo numerosos “*souvenirs*” de todas las grandes galerías y museos de Italia, en sus estancias en el Vaticano, Florencia, Nápoles... Como nos recuerda Jean-Jacques Pauvert en la *Notice bibliographique* de la obra teatral *Les Antiquaires* que luego analizaremos, a su regreso de Italia en mayo 1776, el viajero hizo venir desde Nápoles una caja de seis quintales con antiguallas y curiosidades que había ido adquiriendo. Paul Bourdin nos describe su interior:

Des marbres, des pétrifications, “un vase ou amphore à conserver les vins grecs imprégné de racines de corail”, des lampes antiques, des urnes lacrymatoires, “le tout à la manière des Grecs et des Romains”, des médailles, des idoles, des pierres brutes et des pierres taillées du Vésuve, une belle urne sé-

pulcra bien entière, des vases étrusques, un morceau sculpté de serpentine, un morceau de nitre de solfatare, sept éponges, une collection de coquilles, un petit hermaphrodite et un vase de fleurs, “le tout d’albâtre de Volterre en Toscane”, une assiette de marbre, garnie de toutes sortes de fruits “singulièrement bien imités”, deux chiffonniers de marbre du Vésuve, un bouquerini ou tasse des Sarrazins, un couteau à la napolitaine, des hardes, des estampes et des livres...

2. La acumulación

Entre sus obras, las más marcadas por este espíritu coleccionista, tanto de arte como de anécdotas y aventuras propias o ajenas recogidas en los viajes, se encuentran la obra teatral *Les Antiquaires*, su diario de viaje el *Voyage d’Italie*, y en último lugar las aventuras de Juliette en *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu suivie de l’Histoire de Juliette sa Sœur*, obra que presenta un dístico como epígrafe y que reza *On n’est point criminel por faire la peinture / Des bizarres penchants qui inspire la nature* (Sade, 1998: 179).

La primera, la pieza de *Les Antiquaires*, aunque es poco conocida, es trascendental para entender el tema que nos ocupa, pues nos muestra el interés de un coleccionista por el mundo de los coleccionistas. La obra teatral muestra las relaciones entre la vida retirada de los anticuarios (representada por la figura de M. De Girasole) y el mundo de las personas centradas en el presente (simbolizado por el amor entre Agathe, la hija del anterior, y el joven Delcour). El espacio en el que transcurre la acción, según la acotación inicial, es un *cabinet d’antiquités* en el que vemos:

Toute sorte d’espèces disposées sur des tables et sur des tablettes; à droite de l’acteur une pièce de toile d’amiant⁵ négligemment jetée sur deux chaises, et près de la porte du fond est une caisse où était une momie d’Égypte (Sade, 1991: 11).

Los nombres de los personajes de esta obra son de lo más representativo dentro del contexto del mundo del *cabinet de curiosités* y de las antigüedades; así el nombre del personaje principal Girasole nos recuerda al ópalo girasol (llamado *girasol* en francés), sus amigos se llaman M. de Colonnes (columnas) y M. de Lémeraude (esmeraldas) respectivamente, la criada Cornaline (cornalina), el criado Capitolin (Capitolino), la hija Agathe (por la piedra Ágata), el amante Delcour se pone para

⁵ Las telas de este material, que antiguamente se creía que era la tela de la ignífuga salamandra, se encontraban a menudo en los gabinetes de curiosidades como algo extraordinario, pese a que Marco Polo desbaratará el origen animal tras narrar su visita a una explotación minera de amianto. Era conocido como la seda mineral. La anotación de Sade no queda aquí, ya que posteriormente desarrolla la descripción del material, cuando describe los trajes de los actores: “La toile d’amiant doit éter tout simplement un morceau de deux ou trois aunes de toile tirant entre le vert et le blanc, ou gris, attendu qu’il y a des amiantes de l’une et l’autre de ces couleurs” (Sade, 1991: 13).

acercarse a ella el nombre de Des Albâtres (alabastro); el punto culminante será el nombre del intrigante comerciante de antigüedades de origen judío-inglés que es M. de Larabesque (el arabesco). Como sabemos estos términos o elementos están muy ligados a este mundo de la antigüedad, de la colección y de la estética; el autor no duda en recurrir a términos del mundo de la ruina (como las columnas), de los objetos de colección (como las diferentes piedras: ágata, alabastro, el ópalo, la esmeralda...), del mundo de la estética y la decoración (cómo el arabesco uno de los principales emblemas del rococó) e incluso el nombre de un museo (como es el caso de Capitolino, nombre de los museos con la mayor colección de piezas de la antigüedad griega y romana, inaugurados por Pío IV, y aumentada por los sucesivos papas, junto a la plaza del Campidoglio diseñada por Miguel Ángel).

En la segunda obra, el *Voyage d'Italie*, va a repertoriar en un programa gigantesco y enciclopédico, todas las obras de arte, todos los monumentos y todas las ruinas importantes que encuentra a su paso a lo largo de su periplo italiano; e irá detallando sus características, su belleza, su historia, el universo que las rodea. Pero también recogerá las pequeñas historias, que oír durante el viaje, anécdotas curiosas desconocidas en general por el gran público, como la de la situación de la iglesia de Sainte-Agnès en la plaza Navona y su historia contada por el sacristán:

Là étaient les lupanars ou lieux publics de débauche qui bordaient le cirque agonistique sur l'emplacement duquel est aujourd'hui la place Navone. Toute l'église est sur cet ancien lieu profane. Ce fut là que la jeune Agnès fut envoyée par le préfet de Rome pour y être violée (Sade, 1995: 133).

O la que relata al entrar en el Arsenal del castillo de Sant'Angelo de un español que disparaba con una ballesta a las multitudes:

Je vis une espèce d'arc fort petit et d'une construction singulière, qui avait appartenu à un Espagnol dont l'unique plaisir consistait à lancer au moyen de cet arc (sans autre intention que celle d'une destruction gratuite) plusieurs épingles empoisonnées dans les rues et dans les foules où il se trouvait, soit dans les places publiques soit au sortir des églises. Cette manie bizarre de faire le mal pour le seul plaisir de le faire est une des passions de l'homme la moins comprise et par conséquent la moins analysée et que j'oserais cependant croire possible de faire rentrer dans la classe commune des délires de son imagination. Mais la rareté dont elle est heureusement pour l'humanité m'en évite la peine (Sade, 1995: 163).

Esta primera reflexión sobre la violencia gratuita ejercida sobre el otro del autor de *Les Cent Vingt Journées de Sodome* es muy significativa. Eso sí, nunca encontramos escenas con carga sexual, y cuando evoque la libertad de costumbres será para condenarla enérgicamente; esta actitud no debe sorprendernos, dada la dualidad (la oculta y la revelada), no sólo de sus obras, sino también de su vida.

Esta pieza es uno de los primeros pasos del marqués en el mundo literario, entrando a través de esta literatura tan codificada que es la de los viajes. Y lo hará con la misma dedicación que un libertino don Juan tomaría nota en una lista de las mujeres conquistadas a lo largo de su vida. Configuración escrita de una colección del recuerdo, obsesión minuciosa por la captura de las diferentes historias oídas durante el viaje. La forma epistolar de la obra dirigida a una condesa da al conjunto un aspecto de confidencia, con pequeñas historias llenas de ironía y sarcasmo, ya propias, ya copiadas de otros autores a los que plagia sin preocuparse de separar con comillas.

A menudo los recuerdos eran capturados en imágenes por Jean-Baptiste Tierce, el pintor que le acompañaba, lo que nos hace pensar en la importancia dada por Sade al aspecto físico no sólo de los libros, del papel o de la escritura sino también de las imágenes. El marqués fue conservando todos los croquis y acuarelas del artista que configuraba un museo particular que recogía los principales monumentos y ruinas visitados por ambos; el autor podía de esta manera recrear en su memoria el horizonte en que se había desarrollado su extraña aventura italiana.

Por último hay que tener muy en cuenta a este respecto, las aventuras de Juliette, cuya heroína se ve obligada por la fortuna a huir a Italia. Frente a una Justine (personaje principal de la primera parte de la obra) que se deja arrastrar sin rumbo entre Lyon y Grenoble, sin llegar realmente a ningún sitio, el viaje de Juliette constituye una espléndida demostración de la universalidad del crimen y el libertinaje. Encontramos así que la joven va recogiendo historias y viviendo particulares aventuras, a menudo con gente de alto rango, y al reportarla posteriormente recrea la historia universal del libertinaje y la sexualidad de una época.

La obra se va a revelar como una guía turística llena de desinhibición, una invitación al viaje reflexivo y “filosófico” en la que vamos a encontrar los mismos elementos que en el texto anterior, pero al ser contemplados desde otro punto de vista, aparecerán transfigurados, cargados de erotismo y sexualidad (y eso que ya encontramos en el subtítulo del anterior que se incluían comentarios de este tipo *Dissertations critiques, historiques et philosophiques des villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes. Ouvrage dans lequel on s'est attaché à développer les usages, les mœurs, la forme de législation, etc... tant à l'égard de l'antique que du moderne, d'une manière plus particulière et plus étendue qu'elle ne paraît l'avoir été jusqu'à présent.*). De este modo, podemos comparar ciertos fragmentos de uno y otro texto, redactados a raíz de la visita a un mismo monumento o tras la contemplación de un mismo objeto artístico, y comprobar sus profundas diferencias. Uno de los objetos que llama la atención de ambos es la escultura del hermafrodita de la galería de los Uffizi. Sin embargo el narrador del *Voyage* se limita a describir a la condesa la belleza de la obra y de sus proporciones así como su disposición, refiriéndose apenas a la historia antigua y a la pasión de los romanos por esta anomalía:

De cette pièce on passe dans celle de l'Hérmaphrodite. Vous savez Madame la comtesse, que l'intempérance des romains osa chercher la volupté jusque dans ces espèces de monstres. Celui-ci est de grandeur naturelle, couché sur le ventre un tant soit peu sur le côté. Il est appuyé sur ses bras, attitude qui laisse apercevoir une gorge de femme très formée; les cuisses sont un peu croisées et cachent absolument l'autre distinction du sexe féminin; celui du masculin y est fortement exprimée; le corps est beau et les proportions sublimes (Sade, 1995: 66).

Juliette sin embargo va mucho más lejos; apenas entra en la descripción de la pieza, salvo para deleitarse en la visión del culo y para lamentarse del cruce de piernas que le impide contemplar la dualidad de sexos, lo que le hubiera proporcionado sin duda un mayor disfrute visual; respecto a la historia antigua habla de las orgías romanas con mucho más detalle que el anterior, y llega a imaginarse la fama del modelo; pero sin duda lo más llamativo es como se despiertan sus pasiones y las de sus acompañantes, aspecto totalmente opaco en el texto precedente, haciendo entrar las historias de estos en el relato. La dualidad de puntos de vista plantea la duda de cual refleja mejor la sensación artística del autor ante tal obra de arte:

Mes yeux se portèrent de là sur l'hermaphrodite; vous savez que les Romains, tous passionnés pour ce genre de monstres, les admettaient, de préférence, dans leurs libertines orgies; celui-là, sans doute, est un de ceux dont la réputation lubrique fut la mieux établie; il est fâcheux que l'artiste en lui croisant les jambes, n'ait pas voulu laisser voir ce qui caractérisait le double sexe; on la voit couchée sur un lit, exposant le plus beau cul du monde... cul voluptueux que Sbrigani convoita, en m'assurant qu'il avait foutu celui d'un semblable créature, et qu'il n'était pas de plus délicieuse jouissance au monde (Sade, 1998: 731).

La curiosidad desatada en la protagonista se verá satisfecha durante la orgía romana en el *cabinet* secreto de la princesa Borghèse donde encontrará un hermafrodita (Sade, 1995: 849). Esta escultura llamó la atención de otros muchos escritores de la época, que se sintieron profundamente emocionados como Dupaty, u otros como Johann Joachim Winckelmann que vieron incluso la encarnación del ideal estético del neoclasicismo que se habría de ir desarrollando en Francia a partir de finales del siglo XVIII y posteriormente por toda Europa.

Otro de los objetos que les sorprende es la escultura itifálica del dios de la mitología griega, Príapo (en griego Πρίαπος), que encuentran en la misma galería; si la curiosa historia es compartida por ambos, la forma de narrarla poco tiene que ver de uno a otro texto. Aquí es el viajero del *Voyage* el que prefiere desarrollar las anécdotas históricas para rodearse del halo más científico de estudioso, algo que justifique la irrupción del sexo en su obra. Donde el comentario del *Voyage d'Italie* da varios circunloquios sin entrar en profundidad en el empleo de tal objeto artístico:

On voit aussi dans cette même pièce, le fameux Priape, antique rare et bien conservé. Le bas est un lion, emblème de la force; la statue [est] un seul priape ou membre viril, mais d'une si prodigieuse grosseur qu'il serait possible de voir ce morceau sans le deviner. Sur le haut, est la partie distinctive du sexe féminin qui paraît s'y adapter, allusion sans doute à l'opération que pratiquaient sur cette statue les filles et les femmes qui y avaient dévotion. Ce marbre est derrière la porte, recouvert d'une tête de lion en carton et ne se montre pas si l'on a avec soi quelque jeune personne dont on craigne d'éveiller l'imagination, quoique en vérité je crois, que la femme la mieux instruite pourrait le voir sans le deviner, et il faut être prévenu pour reconnaître la représentation (Sade, 1995: 66).

Juliette es mucho más concisa y directa, y su descripción de la obra resulta bastante más cruda:

On voit aussi dans cette même pièce, la fameuse effigie du priape, sur lequel les jeunes filles étaient obligées, par dévotion, d'aller frotter les lèvres de leur vagin; il est d'une telle grosseur, qu'assurément l'introduction eût été impossible, si par hasard elle eût fait partie des mystères (Sade, 1998: 731).

El reciente descubrimiento de las representaciones gráficas de este culto en los frescos de la Villa de los Misterios y en la casa de los Vetii, en Pompeya, debió de excitar forzosamente la imaginación erótica del autor. La significación global de estos frescos es más o menos clara, como en un comic vemos representada la historieta de una ceremonia de iniciación. En la pared central se encuentran Dioniso y su esposa Ariadna, junto a ellos una joven descubre un enorme falo, sobre el que aparece un pequeño personaje alado con un látigo. Estas imágenes son el símbolo de la pérdida de virginidad de la joven, incluyendo la imagen del dolor implícita en el acto: la primera fase de un culto al miembro masculino fecundador de la tierra (este rito era muy popular en Asia menor y pronto se popularizó en Grecia y Roma). Príapo, la divinidad menor de los jardines, seguía siendo aún célebre en Italia a principios del siglo XVIII, según los descubrimientos hechos por algunos diplomáticos ingleses, y verificados personalmente por el marqués durante sus viajes. Sin duda en el segundo diálogo de *La Philosophie dans le boudoir*, cuando Mme de Sain-Ange habla con Eugénie de iniciarle en los secretos Venus, la idea del autor ronda la Antigüedad clásica:

(...) c'est dans cette entrevue que je dois t'initier dans les plus secrets mystères de Venus; aurons-nous le temps en deux jours?

EUGÉNIE: Ah! si je ne savais pas tout je resterais... je suis venue ici pour m'instruire et je ne m'en irai pas que je ne sois savante... (Sade, 1998: 12)

En la península itálica, Juliette visitará todos los museos y vivirá a menudo rodeada de increíbles obras de arte. Y es que, como nos recuerda Luce-Smith (1991: 171) en su libro sobre la sexualidad en el arte, "toute œuvre d'art d'inspiration éroti-

que nous place dans le rôle du voyeur (...). D'un point de vue psychanalytique le plaisir procuré par l'art érotique est assimilable à une perversion". El personaje no está dispuesto a permitir que ninguna fuente de placer escape a sus sentidos, por tanto como podemos suponer, esta mujer, aparece también como una gran coleccionista de otro tipo: conquistas masculinas y femeninas, violaciones, robos, asesinatos y todo tipo de crímenes van ocupando un lugar en su vida, parecen ir ordenándose en su galería interior. Su búsqueda de aventuras nuevas, de experiencias nuevas, le lleva a experimentar el deseo de ser obra de arte observada; esta apetencia combina con la extraña perversión que provoca el deseo de ver la realidad reflejada en la tela para poder tomar un punto de vista de *voyeur* tantas veces como se quiera. La representación de este fenómeno es el Cardenal Albani⁶ que busca ansiosamente transformar el cuerpo admirado en obra artística:

Je parus chez le cardinal, le plus grand débauché du Sacré Collage, et qui, dès le premier jour, voulut absolument que son peintre me peignît toute nue, pour orner sa superbe galerie (Sade, 1998: 346-347).

Pero su pasión a menudo se combina recogiendo jugosas anécdotas, incluso antes de emprender su viaje por Italia, que combinan el arte y el desenfreno. A modo de ejemplo, podemos citar una que se inscribe en la misma línea de Pigmalión, ese mito cargado de sensualidad, reactualizado en el siglo XVIII por Condillac:

Tout le monde sait qu'un page de Louis XV fut trouvé déchargeant sur le derrière de la Vénus aux belles fesses. Un Grec arrivant à Delphes, pour y consulter l'oracle, trouva dans le temple deux génies de marbre, et rendit pendant la nuit son libidineux hommage à celui des deux qu'il avait trouvé le plus beau. Son opération faite, il le couronna de laurier, pour récompense des plaisirs qu'il en avait reçus (Sade, 1998: 769).

Como Michel Delon explica en la posterior nota a este fragmento, existen varias referencias a estas anécdotas en la obra sadiana (aparte de la Venus callipyge y el Apolo de las bellas nalgas, encontramos la de la Venus de Médicis en esta misma obra); pero este tipo de historietas habían existido desde la antigüedad y seguían dándose de manera frecuente en el XVIII, y así podemos ver los ejemplos de Athénée, Demeunier, del Pseudo-Luciano, de Nougaret (que en las *Anecdotes des Beaux-Arts* lleva a cabo un censo exhaustivo de todas las esculturas que han sufrido el acoso amoroso de algún amante) e incluso Diderot. La inerte obra de arte se vuelve así metáfora del cuerpo humano vivo y erotizado. Todas las historias que conciernen al libertinaje, al goce de los sentidos, y por consiguiente al arte, atraerán poderosamente a Juliette, de igual manera que otros coleccionistas son atraídos por un cuadro o un reloj.

⁶ Este Cardenal era en la realidad sobrino de Clemente XI y fue bibliotecario del Vaticano, un gran coleccionista y al parecer muy galante y mundano.

3. La catalogación

La figura del coleccionista como sabemos, es la de aquel que recoge objetos con premeditación, ya sean artificiales o naturales, para colocarlos en un espacio preparado a tal efecto: debe retirarlos de la circulación económica, de la naturaleza y a menudo incluso del mundo cultural; los elementos deben ser apartados de su contexto, tienen que liberarse de la necesidad de ser útiles para pasar a ser elementos elegidos en el interior de un conjunto de piezas yuxtapuestas. Éstas habrán sido debidamente repertoriadas y catalogadas a medida que han sido adquiridas. Se habrá procedido así a una descripción minuciosa de la obra (explicando sus dimensiones, su composición, su autor si lo hubiera, todas sus características y la historia que le es propia). Esta clasificación en una lista, debe aparecer como un elemento de orden que va a ayudar a la pieza a fijarse en la memoria (tanto del coleccionista como del admirador de la colección), y va a ofrecer a la obra el entorno que necesita para su comprensión global. Y es que en cierta medida el coleccionista es un personaje apasionado por las listas.

Del mismo modo, el libertino controla la entrada y la salida en su vida de las conquistas a través de un registro; así los términos “lista” y “catálogo” pueden ser considerados como propios del vocabulario del libertinaje, como señala Michel Delon en las notas de *Les Cent Vingt Journées de Sodome* y los encontramos en autores como Mme de Vilfranc o Crébillon. Ambos constituyen una enumeración de víctimas, que el libertino querrá siempre mayor. Sade (1995: 9) nos propone varios ejemplos de enumeraciones de crímenes, como los que achacan a la bella Justine:“(…) on l’accuse de trois ou quatre crimes énormes, il s’agit de vol, de meurtre et d’incendie (…)”. También hace referencia al *tableau de chasse* de una cortesana como la Duclos de *Les Cent Vingt Journées*: “Le personnage qui parut ensuite, continua Duclos, ne mériterait peut-être pas d’être sur ma liste, s’il ne m’eût semblé assez digne de vous être cité(…)”(Sade, 1990: 122). E incluso al catálogo de chicas pervertidas por un eclesiástico, capaz de acabar con los “prejuicios infantiles” de las seducidas:

En deux heures de conversation, il était sûr de faire un putain de la petite fille la plus sage et la plus raisonnable et depuis trente ans qu’il exerçait ce métier-là dans Paris, il avait avoué à Mme Guérin, l’une de ses meilleures amies, qu’il avait sur son catalogue plus de dix mille jeunes filles séduites et jetées par lui dans le libertinage (Sade, 1990: 119-120).

Una de las listas de conquistas más conocidas es sin duda la de Don Juan. Desde la primera aparición del mito de 1630 en el texto de Tirso de Molina el *Burlador* se muestra astuto, violento y ávido de placeres; de España, Don Juan pasó rápidamente a Italia, donde se desarrolló bajo títulos diferentes y casi siempre con gran éxito. La obra será interpretada por los italianos dentro de la tradición de la *commedia dell’arte*. Fue Cicognini con su creación *Il Convitato di Pietra* (anterior a 1650), quien hizo de Don Juan un obseso de la colección; es en esta obra cuando aparece por pri-

mera vez la famosa lista de conquistas del seductor, entre las manos del lacayo. El mito será transferido al extranjero a través de los comediantes italianos, y en particular a Francia (donde Molière la retomará en 1665 para su *Dom Juan*). En 1787, Da Ponte escribió en su lengua, conforme a la estética de la ópera de entonces, el libreto de *Don Giovanni* de Mozart, que tan profundamente influirá en la mitología romántica. Esta versión operística ofrece la versión más completa del palmarés del libertino (en el acto I, escena 5); será transmitida por el criado Leporello quien hace referencia a las mil tres conquistas del seductor en tierras hispanas:

Madamina! Il *catalogo* è questo,
 Delle belle, che amò il padron mio;
 Un *catalogo* egli è che ho fatto io:
 Osservate, leggete con me!
 In Italia seicento e quaranta,
 In Almagna duecento e trentuna;
 Cento in Francia, in Turchia novant'una,
 Ma, ma in Ispagna, son già mille e tre!
 V'han fra queste contadine.
 Cameriere, cittadine;
 V'han contesse, baronesse,
 Marchesine, principesse,
 E v'han donne d'ogni grado,
 D'ogni forma, d'ogni eta.
 Nella bionda, egli ha l'usanza
 Di lodar la gentilezza,
 Nella bruna la costanza,
 Nella bianca la dolcezza!
 Vuol d'inverno la grassotta
 Vuol d'estate la magrotta;
 È la grande maestosa;
 La piccina è ognor vezzosa.
 Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista:
 Sua passion predominante
 È la giovin principiante
 Non si picca, se sia ricca
 Se sia brutta, se sia bella!
 Purché porti la gonnella,
 Voi sapete quel che fa!⁷

⁷ La cursiva es mía. Tomado de <<http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/don-giovanni/catalogue.html>>.

Esta lista demuestra el placer que encierra la enumeración repetitiva de esta acumulación así como la constatación de su extrema variedad de tipos humanos. La cifra de *mille e tre* de esta obra es sin duda la que ha permanecido en el imaginario colectivo. Éste es un número que implica, no la superación del absoluto, como en *Las mil y una noches* (donde la cifra entrañaba el cruce de una barrera), sino una expresión de su superación, de su recargamiento y de un *non plus ultra*; como una expresión máxima del rococó: una rocalla de mujeres desbordándose de la lista absoluta. No obstante casi todas las obras que tienen al seductor por protagonista hacen referencia a su catálogo (pero sin este carácter tan propio de la rocalla). Como último ejemplo de “mito de las listas libertinas”, habría que señalar la curiosa lista del don Juan de Mérimée de las *Ames du purgatoire*, donde la lista no es de mujeres sino de maridos carnudos.

La lista del libertino, como la del coleccionista, debe presentar un carácter ilimitado, es decir que aunque ambos aspiren a la serie completa, esto es imposible (y si la terminan es con el objetivo de empezar una nueva, como en el caso de Rétif); se trata de un verdadero trabajo de Sísifo. Poco antes de morir Freud escribió a Jean Lampe de Groot diciéndole que una colección a la que ya no se añadía nada era, en realidad, una colección muerta (Forrester, 1944: 227). Esta imposibilidad se suma a la negativa del coleccionista de terminarla, hecho que implicaría su propio fin, del mismo modo que para el libertino, el abandono de las conquistas implicaría una fidelidad amorosa que entrañaría su muerte simbólica (pensemos en el caso de Valmont en *Les Liaisons dangereuses*). En la obra del marqués este abandono es impensable: cuando Juliette se aleja momentáneamente del vicio, la fortuna deja de sonreírle y será cuando se vea obligada a huir a Italia⁸:

Je venais d’atteindre ma vingt-deuxième année, lorsque Saint-Fond me fit part d’un projet exécrable. Toujours entiché de ses vues de dépopulation, il s’agissait de faire mourir de faim les deux tiers de la France, par d’affreux accaparements. Je devais avoir la plus grande part à l’exécution de ce dessin. Je l’avoue, toute corrompue que j’étais, l’idée me fit frémir (...).

Vous êtes perdue (...) je n’aurais jamais soupçonné de faiblesse celle que j’avais formée... celle qui s’était toujours aussi bien conduite: en vain cherchiez-vous à réparer votre tiédeur; le ministre ne serait plus votre dupe, votre premier mouvement vous a trahi. Quittez Paris dans le jour même... (Sade, 1998: 672).

Aparte de la imposibilidad del héroe sadiano de vivir fuera de su lista criminal, este fragmento transmite un rumor de la época que hablaba de acaparamiento de grano, esencial para la subsistencia, por parte de los especuladores; según se ha consta-

⁸ Este hecho ya ha sido predicho por la Durand, que en sus adivinaciones anunció a Juliette: “où le vice cessera, le malheur arrivera” (Sade, 1998: 656).

tado, éste contribuía a que los momentos de penuria terminaran en una revuelta por año, desde 1709 hasta el Consulado (Kaplan, 1982). De este modo, la rumorología entra en la obra, desde la realidad o la invención, para cargarla de significado. Formando una realidad incierta, las creencias populares del momento, los miedos de un complot real, se mezclan con los personajes, creando una naturaleza más que verosímil, y a la vez completamente irreal, como un escenario rococó o un salón con paredes decoradas con un *trompe l'œil*.

4. Ordenación en el espacio

Para que el conjunto de piezas del coleccionista se transforme en una auténtica colección, todos los objetos deben pertenecer a una misma clase y al mismo tiempo cada uno de ellos debe conservar su individualidad. Del mismo modo cada uno tendrá su propia historia, pero unido a todos los demás configurará un discurso conjunto (como el ensamblaje de anécdotas constituye la Historia), para esto es imprescindible establecer ciertas técnicas de organización de los objetos.

Esta obsesión por el orden es igualmente compartida por el libertino. Primero eligen el lugar destinado al desenfreno y el exceso, para después disponer en ellos cuidadosamente sus diferentes fuentes de placer bajo diferentes formas. Llegamos así a la colección de objetos vivos, a menudo rechazada por el mundo de los coleccionistas, al estimar que no se puede coleccionar lo que no se posee realmente⁹. Sin embargo Sade nos proporciona en sus obras numerosos ejemplos que ponen en duda, e incluso invalidan, esta teoría, como el gabinete secreto de la Borghèse del que hablábamos anteriormente. Esta teratóloga, que posee un buen número de seres vivos (entre ellos numerosos seres humanos) en su gabinete, los ordena, los clasifica y los utiliza a su gusto:

Un eunuque, un hermaphrodite, un nain, une femme de quatre-vingts ans, un dindon, un singe, un très gros dogue, une chèvre, et un petit garçon de quatre ans, arrière-petit-fils de la vieille femme (...). Je ne sais pas quel usage vous ferez de ces bizarres objets... (Sade, 1998: 849).

A través de estos seres, de sexualidad extraña, Sade hace referencia a placeres fuera de lo común, formando un conjunto de elementos sorprendentes que hablan de la diversidad de sus posibilidades. Y en cierto modo revela un mundo de historias increíbles, especie de leyendas eróticas que se cuentan y de las que a menudo se duda de su veracidad (relaciones con perros, cabras, pavos...). Se va conformando en cierto

⁹ El personaje principal de *Hunters and Gatherers* de Geoff Nicholson (Woodstock/New York, The Overlook Press, 1994, pág. 91) se pregunta sobre la posibilidad de coleccionar personas: "In one sense you can't collect people any more than you can collect fresh air or mountains or bird-song. You can't collect what you can't own. Collection demands possession". Los personajes sadianos responden sin problema a esta última condición, en la medida en la que son *objetualizados* por el sujeto libertino.

modo un anecdotario de inusuales formas del erotismo, del sexo y del placer; pero también del crimen, del dolor y de la violencia.

Los lugares destinados a encerrar estos micro-universos, pueden haber sido contruidos a tal efecto, como los *boudoirs*, las *petites maisons* o las casas de citas; pero la obra sadiana propone decenas de posibilidades como las catacumbas, los conventos, los castillos, las iglesias o incluso los alrededores de los volcanes. A este respecto debemos recordar, a modo de ejemplo, a los monjes de Sainte-Marie-des-Bois de *La Nouvelle Justine*, grandes coleccionistas de seres humanos. Estos han perfeccionado su sistema de clasificación desde *Les Infortunas de la Vertu* para llegar a crear una colección de las más completas y sobre todo de las más ordenadas de la historia libertina. La colección está dividida en dos partes (dos serrallos): por un lado el de las chicas y por otro el de los chicos. El orden se establece prioritariamente en función de la edad. Existen tres clases para los chicos: las dos primeras para el tipo de los *gitons*¹⁰ (la primera con los chicos de entre siete y doce años y la segunda entre los doce y los dieciocho) y luego la clase de los *agentes* (con edades comprendidas entre los diecinueve y los veinticinco años). Para las treinta chicas dispondrán de cinco clases: las vírgenes (de entre seis y doce años), las vestales (entre doce y dieciocho años), las sodomitas (de dieciocho a veinte años), las *fessées* (de veinticinco a treinta años) por último las dueñas (de edades comprendidas entre treinta y cuarenta años).

Este espacio nos recuerda a algo que encontramos en la *Révolution Française* de Jules Michelet cuando éste nos habla de las luchas religiosas y de los éxitos de la contrarrevolución. Al recordar las primeras hace referencia a la violencia que tuvo lugar en la zona del Mediodía francés, y en particular en la zona del Aveyron (curiosamente esta era la región en la que la familia Sade tenía sus posesiones y castillos) habla de ciertos aspectos olvidados por la historia de los hombres pero que las piedras relatan; y en particular se refiere a un monumento infame pero instructivo:

L'infâme, c'est le palais d'Avignon, la Babel des papes, la Sodome des légats, la Gomorrhe des cardinaux.

Palais monstre, qui couvre toute la croupe d'une montagne de ses tours obscènes, lieux de volupté, de torture, où les prêtres montrèrent aux rois qu'ils ne savaient rien, au prix d'eux, dans les arts honteux du plaisir. L'originalité de la construction, c'est que les lieux de torture n'étaient pas bien éloignés des luxurieuses alcôves, des salles de bal et de festin, on aurait bien pu, parmi les chants des cours d'amour, entendre le râle, les cris, le bris sec des os qui craquaient... La prudence sacerdotale y avait pourvu par la savante disposition des voûtes, propres à absorber tous les bruits. La superbe salle pyramidale où le boucher se dressait (figurez-vous l'intérieur d'un cône vide de soixante pieds) témoigne d'une effroyable entente de l'acoustique; seule-

¹⁰ Hombre mantenido por un homosexual, que toma el nombre de Gitón del *Satiricón* de Petronio.

ment de place en place, quelques traînées de suie grasse rappellent les chairs brûlées (Michelet, 1887: 101-102).

Este tipo de historias casi olvidadas por la gran historia, debían de permanecer en los legajos de ciertas familias de la zona, o en la memoria popular de las gentes de aquella región. Para alguien tan próximo a este entorno como el marqués de Sade, cuyos ancestros habían estado tan íntimamente ligados al poder papal de Aviñón, y que conocía y se interesaba profundamente por la historia de Provenza y la de su familia, como nos recuerda Solange Lambergeon (1990: 14-15), este tipo de hechos debían de estar muy presentes. La fortaleza de los monjes de Sainte-Marie-des-Bois recoge tras sus inexpugnables paredes, todo un imaginario, toda una experiencia vivida, historias oídas o leídas que horrorizan y sorprenden a la Historia. La maestría sadiana sabe desarrollarlas y ordenarlas dentro de la historia de su obra cargándolas de su filosofía y de su estética.

Entre los lugares idóneos para la conservación y goce del placer nombrábamos el *boudoir*, espacio por excelencia de este tipo de actos, por encarnar una estancia privada, retirada del mundo. Este lugar es el elegido por el autor para la propagación de su filosofía; es una proyección física de la imaginación y de la consciencia del libertino, una cámara oscura en la que la imaginación reina y se expande con plenitud. Como señala Philippe Mengue en *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade* (1996: 119), la penumbra reinante indica perfectamente su carácter intermedio entre los extremos comprendidos entre la luz prudente del entendimiento y la oscuridad de la sensibilidad y el deseo:

La consciente libertine boude, c'est à dire, se retire du monde, par mécontentement ou indifférence, pour se tenir auprès de soi. Les trop vives clartés de l'entendement chargé de connaître la réalité extérieure, sont momentanément estompés au profit de la calme et silencieuse présence de l'esprit enfin à soi, chez soi.

La definición del Trévoux nos habla de una pequeña habitación cercana al dormitorio, en la que retirarse para estar solo y sin testigos, cuando se está de mal humor. Como sabemos las traducciones al castellano de esta obra denominaban a este espacio "tocador", es decir un lugar para la *toilette* femenina; pero como nos recuerda Michel Delon en *L'invention du boudoir* las traducciones más recientes prefieren tomar el termino francés como si fuera imposible de traducir.

Este autor lo pone en común con el *studiolo* de los principados italianos de los siglos XV y XVI: lugar de colección, de reunión de objetos simbólicos, espacio de estudio, de oración y de trabajo, que la Europa de la Contrarreforma desarrollara con su necesidad de separar lo privado de lo público en el gabinete de los palacios clásicos y de los hoteles parisinos de XVII. El *boudoir* es la variante rococó del gabinete, es un fruto de su tiempo: apartado, lujoso, erótico, pequeño, refinado, femenino e incluso

libertino: “Alors que le studiolo et le cabinet inscrivaient leur propriétaire dans l’histoire et lui assuraient une identité, le boudoir réduit le sien à des plaisirs du moment, le disperse en sensations fugitives” (Delon, 1999).

Los *boudoirs*, como el de Mme de Saint-Ange donde transcurrirá *La Philosophie dans le boudoir*, abundan en la obra sadiana¹¹. Rétif de la Bretonne en el *Monsieur Nicolas* introdujo una página para condenar esa filosofía en un *torturoir*¹², lugar de placer y lujo donde los personajes acumulan amor, crueldad, sangre y esperma, concienzudamente ordenada en función de la filosofía que guía la obra desde el título. En esta obra dialogada de Sade, este espacio cerrado reúne a las damas y a los señores con jardineros y criados, salvo en los momentos de historia real, cuando los señores leen el panfleto *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*. En ese momento se los separa, se los aleja, probablemente no tanto porque no van a entender, sino más bien por miedo a que entiendan demasiado. La irrupción de la historia del mundo real puede resultar demasiado cáustica, frente a mil ejemplos de una historia anecdótica, de una historia más dudosa e irreal (extraídas de la Biblia, de la historia antigua, o incluso de rumores o hechos conocidos por el autor¹³...) que ilustran la filosofía de los personajes.

5. Conclusión

La acumulación sadiana termina en su principio, entre los muros de Silling, donde la ordenación llega a su forma perfecta y máxima: una obra de acumulación de historias narradas por *maquerelles* retiradas, las “*historiennes*”. Aquí no hay aprendizaje, doctrina ni enseñanza: los señores del lugar han llegado allí con el único fin de divertirse. El libertinaje de los *roués* se expone con todo su rigor, con toda su manía clasificatoria, y sobre todo con toda la carga de desafío moral, social y religioso (aura que el libertino había ido perdiendo en cierto modo al multiplicarse durante el XVIII). Y es que los libertinos sadianos deben ser entes con una historia y con unos métodos, con una consciencia profunda de sus actos que deben ser bien reflexivos.

El cuarteto de Silling aspira a abarcar todas las *manías sexuales*, tras oír todos los secretos de las alcobas. Las historias secretas, transmitidas por estas narradoras orales, desvelan los puntos oscuros de la historia del placer, revelando con extremo

¹¹ En 1783 escribió una pieza de teatro que lleva por título *Le boudoir* descrito en las anotaciones como un espacio amueblado con tanto gusto como magnificencia (con una otomana, un escritorio, una butaca...).

¹² Philippe Roger en 1976, en un ensayo de *La Philosophie dans le pressoir*, pone en común la violencia con lo agradable del *boudoir* y lo retirado de este espacio (que relaciona con las cárceles en que vivió el autor).

¹³ “Néron, Tibère, Héliogabale immolaient des enfants pour se faire bander; le maréchal de Retz, Charolais l’oncle de Condé, commirent aussi des meurtres de débauche” (Sade, 1998: 69).

celo un catálogo exhaustivo de la depravación humana. Los actantes repetirán estas acciones, convirtiendo de este modo los gustos en pasiones. Todo maquillado en una estética rococó: las viejas vestidas de hadas (como la hechicera Armida de la obra de Tasso, tan apreciada en el XVIII), los niños encantadores en satén blanco, con voluptuosas corbatas en crema y maquillados de rosa y gris (como los pequeños *putti* recurrentes en las decoraciones rococó) y atados con cadenas de flores (como las que retienen a Rinaldo bajo el poder de Armida). Pero todo transcurre tras los inexpugnables muros de Silling, fusión de la libertad de los castillos de Provenza, con la Bastilla y la imposibilidad de salir de ella.

Y es que los espacios del marqués empiezan encerrados tras muros infranqueables de un castillo gótico sin salida, pasan al monasterio del que Justine consigue escapar, a gabinetes intermedios de su hermana Juliette y terminan en el boudoir filosófico y en el teatral. Toda una evolución en los estilos, y en la manera de contar las historias, seleccionarlas, analizarlas y clasificarlas. Desde la historia pura y dura de la actualidad más candente, hasta los pequeños atisbos de historia privada. Detalles particulares que como decía el diccionario Trévoux al definir la *anecdote*, tal ven no deberían ver la luz porque desvelaban con demasiada libertad aspectos de las costumbres y de la conducta de las personas de alto rango.

Sade se encarga de recogerlas, analizarlas, catalogarlas y coleccionarlas. Cuando las presenta al lector, sabe no rompe su encanto, su característica inherente, no permite que vean la luz y las mantiene en el secreto *demi-jour* de espacios creados para ellas: boudoirs, castillos, gabinetes... Sus visitantes aprenderán una importante lección y no volverán a ser lo mismo, o no dejarán nunca de ser lo que eran. Porque si el marqués se inscribe en la tradición de la anécdota, en la pasión coleccionista del XVIII y en una estética rococó, no duda en ningún momento a la hora de traspasar todas las fronteras y llevar al extremo los límites. La estética sadiana se sumerge en lo más gótico y grotesco de la rocalla; su coleccionismo desborda toda lógica, como la lista de Don Juan; y sus particulares anécdotas encierran todos los secretos de la Revolución, beben de ella y la superan. Únicamente unos muros forjados por el autor de tales sueños, esos monstruos frutos del sueño de la razón, serán capaces de retener el poder acumulado por sus historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELON, Michel [dir.] (1997): *Dictionnaire européen des Lumières*, París, Presses Universitaires de France.

DELON, Michel (1999): *L'invention du boudoir*, París, Zulma.

- FORRESTER, John (1944): *Mille e tre: Freud collecting*, en John Elsner y Roger Cardinal (eds.), "The cultures of collecting", Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press.
- KAPLAN, Steven (1982): *The Famine Plot Persuasion in Eighteenth Century France*, Philadelphia.
- LAMBERGEON, Solange (1990): *Un Amour de Sade. La Provence*, Aviñón, A. Barthélemy.
- LANGLE, Fleuriot de (1991): *Voyage de Figaro en Espagne*. Présenté par Robert Favre. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LE BRUN, Annie (1986): *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Pauvert.
- LEVER, Maurice (1995): *Donatien Alphonse François, Marquis de Sade*, Paris, Fayard.
- LUCE-SMITH, Edward (1991): *La sexualité dans l'art occidental*, Singapour, Thames & Hudson.
- MENGUE, Philippe (1996): *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Kimé.
- MICHELET, Jules (1887): *Histoire de la Révolution Française*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion.
- SADE (1990): *Œuvres I, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, Paris, Gallimard.
- SADE (1991): *Œuvres complètes du Marquis de Sade Tome Quatorzième (Édition mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert)*, Paris, Pauvert.
- SADE (1995a): *Œuvres II, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, Paris, Gallimard.
- SADE (1995b): *Voyage d'Italie*, Paris, Fayard.
- SADE (1998): *Œuvres III, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, Paris, Gallimard.



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía

La anécdota en el siglo XVIII

De matronas, disciplinas y otras galanterías: anecdotario libertino en las correspondencias apócrifas de prostitutas

Juan Jiménez Salcedo

Université de Franche-Comté

jimenezsalcedo@neuf.fr

Résumé

L'anecdote est récurrente dans la production littéraire libertine de la fin du XVIII^e siècle, notamment dans les correspondances apocryphes de prostituées. Elle constitue une manière ironique et implacable de présenter les pratiques sexuelles auxquelles ces prostituées s'adonnent.

Mots-clé: anecdote; prostitution; libertinage; correspondance.

Abstract

Anecdote is recurrent in the libertine literature at the end of the 18th century, especially in the apocryphal correspondences of prostitutes. It constitutes an ironical and implacable way of presenting sexual practices that prostitutes would experience.

Key words: anecdote; prostitution; libertinage; correspondence.

El diccionario de la Real Academia describe la anécdota como «relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo y entretenimiento», definición que no puedo resistir completar con la explicación que del mismo vocablo da el Robert: «Particularité historique, petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes». A esta primera acepción el lexicógrafo añade otra mucho menos sobria: «Récit d'un fait curieux ou pittoresque».

Es precisamente esta última definición la que me servirá como punto de par-

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 19/01/2007.

tida para una reflexión sobre la función de la anécdota en la literatura libertina, más concretamente en las correspondencias apócrifas de prostitutas aparecidas durante las últimas décadas del XVIII francés. Para ello he establecido un reducido corpus de dos obras representativas del género, publicadas sólo con dos años de diferencia: la *Correspondance de Madame Gourdan, dite La Petite Comtesse* (1783) y la *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* (1785).

En este tipo de obras la anécdota presenta su perfil más heteróclito: las prostitutas se convierten en emisoras y receptoras de los *bruits* de París, ciudad presentada en el imaginario libertino no sólo como capital de Francia, o sea del mundo entero, sino también de Citeria y Sodoma.

De la complejidad del anecdotario libertino voy a intentar extraer, dentro del espacio limitado de este artículo, la anécdota de tipo sexual, dicho de otro modo, aquélla en la que se banaliza una sexualidad entendida como conjunto de actividades venéreas en el sentido etimológico del término, es decir, las acciones que tienen que ver con Venus y el deleite sexual. Las prostitutas de las novelas libertinas de finales del XVIII hablan continuamente de sexo y lo hacen de forma ligera, evitando cualquier sentimiento trágico de culpabilidad. El descaro de las hetairas es proverbial en la historia de la literatura universal, pero ello no obsta para que se subraye la importancia que este personaje tiene en la producción textual dieciochesca. La prostituta se convierte, de ese modo, en el brazo ejecutor del libertinaje. Se trata de un personaje femenino que se dedica a narrar, en primera persona, su iniciación sexual y su entrada en el «mundo», generalmente de la mano de alguna de las grandes matronas de París –la Pâris y la Gourdan, entre otras-, antes de pasar a depender de un mantenedor del que se aprovechará tanto como les sea posible. En ese ir y venir de clientes, celestinas, trotaconventos, chulos y demás proxenetas, la meretriz escribe una historia que, en la mayoría de los casos, está huérfana de cualquier atisbo de culpabilidad, convirtiéndose de ese modo en «pornógrafa», ya que cuenta, narra, glosa y disecciona con precisión entomológica su vida de trabajadora sexual. Nadie mejor que la meretriz puede escribir pornografía: juez y parte, sus escritos apócrifos son tratados sobre la prostitución –tarea del pornógrafo, tal y como afirmaba Sétif–, sin dejar por ello de constituir monumentales engranajes de excitación sexual que pueden leerse con una, dos o más manos.

La prostituta dieciochesca se erige en fiel *pornocronista* de los devaneos de la capital, transcribiendo todo un anecdotario que gira en torno a la sexualidad de sus clientes. De esa manera aporta una mirada femenina sobre la debilidad de la carne masculina. No piense por ello el lector que los autores libertinos la presentan como víctima de la maldad sádica del sexo fuerte, ni de una virtud sujeta a toda suerte de infortunios. La meretriz de la que trato en este artículo es dueña y señora de su desti-

no, y, desde su posición de vigía, pinta un fresco literario cargado de despreocupación, ligereza y placer. La anécdota cobra aquí su acepción de «historieta», de «hecho curioso y pintoresco». La prostituta habla de las rarezas de sus clientes y de sus extravagancias sexuales con una desenvoltura que roza la crónica mundana.

Para ejemplificar estos retazos sobre el estatus de la anécdota en las correspondencias apócrifas de prostitutas, me limitaré a abordar el tratamiento que se da a las prácticas sexuales atípicas por parte de estas meretrices del dieciocho. La relación entre las prostitutas y sus clientes viene marcada por la flexibilidad de las primeras y la extravagancia de los segundos, tal y como expresa una de las acólitas de la Gourdan:

Vous savez que je suis une bonne fille, que rien ne m'intimide et que, pourvu qu'on me paie bien, les fantaisies me sont indifférentes. Je ne suis pas comme un tas de bégueules qui veulent que tout se fasse avec décence et selon les règles. Qu'elles sont sottes! Comment veulent-elles que les hommes les aiment? Dans le libertinage, il n'y a que la bizarrerie qui plaît. Il faut varier les goûts (*Correspondance Gourdan*, 2003: p. 647).

El sentido práctico de las hetairas es evidente en las narraciones que las mismas hacen de sus servicios, en las que unen, en algunos casos, el elemento anecdótico inherente a la descripción de las extravagancias de los clientes con la compensación pecuniaria de la que son objeto. En una carta a su protectora, Mlle Dorival narra cómo, acompañada por otra prostituta, se encuentra en una fiesta galante en la que los hombres se disfrazan de benedictinos y las mujeres de monjas y, tras cantar el oficio de Venus, se entregan a toda clase de placeres carnales. La conclusión de la misiva es reveladora de la levedad inherente a la anécdota y, una vez más, al carácter práctico del trabajo sexual en la literatura libertina: «Je ne me suis jamais tant réjouie. Mon domestique vous remettra avec cette lettre quatre louis qui vous reviennent» (*ibid*, p. 688).

Otro ejemplo de la preponderancia del placer para la prostituta se encuentra en la *Correspondance d'Eulalie*, más concretamente en la narración que Julie hace de la *partie de plaisir* que tiene lugar en la residencia del duque de C***, donde cuatro hombres y cuatro mujeres se entregan, en un *boudoir* lleno de espejos, a toda clase de placeres y posturas (*Correspondance Eulalie*, 1967: pp. 23-25).

La orgía es, en este tipo de narraciones, de singular importancia, y muestra, más que ninguna otra situación, el poder de una anécdota que explota numerosos *topoi* de la literatura libertina, como el disfraz, que acabo de evocar. En la misma obra, Mlle. Felmé refiere un encuentro con unos miembros del parlamento cuyas apetencias sexuales resultan hartamente estafalarias:

Juge de ma surprise de voir en arrivant un homme de cinquante à cinquante-cinq ans, qui était en jaquette avec un bourrelet comme un enfant de trois ans [...] Alors je sortis avec mon grand enfant qu'il m'a fallu fustiger

pendant plus de deux heures, pour qu'il parvînt à faire une petite libation (*ibid.*, p. 71).

Los falsos editores de estos epistolarios utilizan no sólo las cartas en las que las prostitutas hablan de sus clientes, sino que introducen las misivas de esos mismos clientes como un medio de narrar, de forma anecdótica, su actividad sexual. En la *Correspondance de Madame Gourdan*, por ejemplo, un tal M. L*** pide a la célebre alcahueta parisina una joven lo suficientemente hábil con el látigo (*op. cit.*, p. 634) como para que logre despertar sus adormilados sentidos. El autor anónimo de esta obra da la palabra a los libertinos que gravitan alrededor de las prostitutas para que describan en primera persona sus fantasías, las cuales serán gratificadas tras haberse materializado.

En la misma obra, un anciano desgastado por muchos años de excesos sexuales pide a la Gourdan que le prepare el único espectáculo que puede reanimar su marchita libido: ver a dos mujeres desnudas dándose placer recíprocamente (*ibid.*, p. 339). Julie, en la *Correspondance d'Eulalie*, se las ve con un cliente cuya única fuente de excitación sexual reside en ese mismo juego *voyeur* (*op. cit.*, p. 52-54). La literatura libertina explota el poder anecdótico del cliente sexualmente inepto; es el caso de Mlle. Felmé, personaje de la misma obra, quien explica cómo sus intentos por hacer que uno de sus clientes llegue a tener una erección son absolutamente infructuosos, a pesar de haber utilizado «trois poignées de verges à le fustiger» (*ibid.*, p. 20).

La fustigación resulta tener una función primordial en el anecdotario sexual de las prostitutas. Julie, una vez más, cuenta cómo pasa dos horas dando latigazos a un anciano presidente (*ibid.*, p. 27), o cómo su compañera, la Duverger, es azotada por un grupo de clientes al que previamente se ha dedicado a pegar una paliza (*ibid.*, p. 36-38). Excitación sexual y dolor se convierten, de ese modo, en vectores del placer de la clientela de estas mujeres; prueba de ello es la proposición que Mlle Felmé recibe de uno de sus clientes:

C'est seulement (répliqua-t-il) de permettre que je jouisse de vous; que nous nous mettions tous deux nus, et que vous mettiez ces éperons à vos talons pour m'en éperonner le derrière, sans cela je ne pourrais parvenir au suprême bonheur (*ibid.*, p. 46).

Las extrañezas de los clientes no están relacionados únicamente con el desfreno sexual, sino también con su constitución física, lo que constituye un *topos* bien arraigado en la producción libertina de finales del XVIII. Un ejemplo de ello se encuentra en la carta que Victorine escribe a Eulalie y en la que le describe las particularidades anatómicas de uno de sus clientes:

il a trois c.....s et un v.t qui n'est pas plus gros que le petit doigt. Il bande beaucoup et décharge presque aussitôt, mais plusieurs fois de suite, et trois fois qu'il me l'a mis pendant la nuit, il a déchargé quatorze fois. J'ai vu quel-

ques hommes dans ma vie, mais je n'ai jamais rien vu de semblable (*ibid.*, p. 130).

Sirvan pues estos ejemplos para ilustrar de manera muy somera la función de la anécdota en un tipo muy concreto de producción libertina de finales del siglo XVIII. La anécdota relativa a la desviación sexual es, en las novelas que he citado en este artículo, el auténtico hilo conductor de la trama. El género epistolar, tan popular en el XVIII francés, es utilizado por los autores libertinos como un medio para exponer las andanzas –sexuales en su mayoría– de estas meretrices de papel. La función que la anécdota, elevada prácticamente a la categoría de cotilleo, desempeña en este tipo de narraciones es importantísima, puesto que las prostitutas cuentan su vida cotidiana a través de las epístolas, una vida hecha de acontecimientos que siempre son descritos con un tono implacable e irónico. Este tono desarrolla el distanciamiento propio de una pintura de costumbres sexuales en la que los personajes se convierten en meros cuerpos que saturan el espacio, pero que también pueden vaciarlo, ya que el desprecio demoledor con el que la mayoría de las prostitutas expone su anecdotario sexual deja entrever una sexualidad precisamente «anecdótica», diferente de aquella en la que la prostituta está sexualmente colmada, y que no tiene por qué estar desvinculada de la gratificación económica. La anécdota es, en definitiva, el arma más afilada de la que dispone la prostituta, libertina por antonomasia, para modelar el mundo que le rodea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Correspondance d'Eulalie ou Tableau du Libertinage de Paris avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* (1785). Introducción y notas de B. de Villeneuve. París, Briffault.
- Correspondance de Madame Gourdan, dite La Petite Comtesse*. Edición establecida, presentada y anotada por Maurice Lever. París, Éditions Robert Laffont, 2003.



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

**De la anécdota al relato:
la *petite maison* en la narrativa libertina**

M^a Ángeles Lence Guilabert
Universidad Politécnica de Valencia
malence@idm.upv.es

Résumé

Après la mort de Louis XIV, la *petite maison* est conçue comme un espace pour l'intimité et l'amour. Bâties dans un lieu retiré, les *petites maisons* favorisaient les rendez-vous secrets des amants et les réunions que les libertins tels que le duc de Richelieu organisaient pour le plaisir gastronomique et sensuel. Cette ambiance voluptueuse allait devenir immédiatement la cible des curieux, donnant lieu à des rumeurs et des anecdotes que les écrivains, avides d'histoires, utiliseront dans leurs contes et romans libertins, dont nous abordons un répertoire dans cet article.

Mots-clé: *privacit , petite maison, mode, anecdote, littérature libertine.*

Abstract

After the death of Louis XIV the *petite maison* developed into a space dedicated to love and intimacy. Built in secluded spots, the *petites maisons* served as secret meeting places for lovers as well as for gastronomic and sensual gatherings arranged by certain libertines such as the duke of Richelieu. This licentious atmosphere soon became a focal point of gossip and stories welcome by the writers of the time and used in their libertine narrative. A representative example of this narrative is approached in this article.

Key words: *privacy, petite maison, fashion, story, libertine narrative.*

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 29/01/2007.

0. Introducción

Entre sus anécdotas, relata el escritor José Luis Sampedro la estrategia que utiliza para captar historias. Provisto de un audífono, se sienta en una cafetería, deja sobre la mesa el aparato, saca un libro y finge leer, pero en realidad se dedica a escuchar la conversación de otras personas, que hablan de sus cosas con la tranquilidad de que nadie las puede oír. Mientras escucha, toma notas que más tarde utilizará para elaborar sus novelas. Dice nuestro escritor que las señoras mayores son sus preferidas porque son las que cuentan más anécdotas.

En uno de los cursos de verano que la Universidad Complutense de Madrid organiza en El Escorial, Almudena Grandes respondió a la pregunta «¿Cómo se hace una novela?» de forma sorprendente: «los novelistas son ladrones de historias», afirmación que viene a corroborar la argucia de Sampedro. Algo similar hemos anotado en las conferencias de Ferran Torrent y Manuel Vicent: no solamente trazan el guión de sus novelas a partir de la experiencia real propia o ajena, sino también la caracterización de sus personajes que encuentran fácilmente en los casinos de pueblo. El novelista pues capta y retiene por medio de notas todo aquello que escucha a su alrededor. Como trabajo de campo previo a la redacción de una obra, del mismo modo pueden repertoriarse personajes y decorados. En términos generales, se puede decir que toda ficción se construye sobre una anécdota.

Hecho que puede ser igualmente válido en nuestra literatura contemporánea como en los clásicos. Hemos leído en ellos historias que nos recrean personajes con las costumbres y las modas propias de cada época.

En este artículo me remitiré al siglo XVIII y a la moda de las *petites maisons* que en Francia suscitaron un buen número de relatos. Dada la curiosidad, por no decir la morbosidad, que estos lugares despertaron en el espacio social de la época, no es extraño que el paso de la anécdota al relato no tardara en difundirse.

1. La moda de la *petite maison*

En los primeros años tras la muerte de Luis XIV, las fachadas severas y los patios monumentales de los hoteles de la gran ciudad conservaban aún el sello del rey difunto. Pero pronto los grandes señores y los altos magistrados empezaron a no encontrarse a gusto en residencias tan solemnes. Y de repente, en los arrabales del París de entonces, se construyeron casas coquetas, disimuladas por una frondosa vegetación, en medio de extensos jardines: las *petites maisons*.

El término *petite maison* aparece por primera vez en la edición de finales del siglo XVIII del *Dictionnaire de l'Académie française*, que lo define escuetamente como «une maison destinée à des amusements secrets» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1798, t. II, 56).

En realidad *petite maison* alude a un espacio libertino muy de moda en la Regencia del duque de Orléans (1715-1723) y durante el reinado de Luis XV (1723-1774). Fue éste un período propicio para la libertad de la nobleza –cansada de la gloria de Versalles y deseosa de placer– y como consecuencia, para la disipación moral, de la que Philippe d’Orléans hizo buena gala. Con fecha 30 de julio de 1721, Barbier anotó lo siguiente en su *Journal*:

M. le régent a donné une fête superbe à sa maîtresse, Madame d’Averne, dans la maison qu’il a louée à Saint-Cloud, sur la côte, à droite du pont (Barbier, 1847: vol. I, 94-95).

El historiador Rulhière¹ fue el primero en afirmar que la moda de las *petites maisons* se debió al duque de Richelieu. Generalmente ocultas a las miradas indiscretas, las *petites maisons* fueron el teatro de sus proezas (Craveri, 1993: 13). Las *fêtes d’Adam* eran verdaderas orgías que el regente, Dubois² y sus *roués*³ organizaban por 1722 en la casa de Saint-Cloud, donde jóvenes y bellos bailarines y bailarinas de la Ópera, seleccionados por ellos, danzaban desnudos los ballets más lascivos (Dulaure, 1847: 493-494).

Como clase privilegiada, los nobles contaban con posesiones en la ciudad y en el campo. Pero lo que más ansiaban era un lugar retirado y secreto donde encontrar la intimidad y libertad soñadas. La *petite maison* se convirtió en ese espacio privado donde huir de la *bonne compagnie*, con su trasiego cotidiano de visitas, recepciones, paseos, sesiones de teatro... y de la servidumbre omnipresente. Es pues lógico que la *petite maison* se convirtiera en el *séjour de la volupté*, como espacio para el juego amoroso: «on vit une autre vie, une vie à soi. Madame peut retrouver discrètement son sigisbée; Monsieur recevoir sa maîtresse» (Queneau, 2001: 13).

Hacia mediados del siglo XVIII, estas residencias dejaron de ser baluarte de la alta aristocracia, porque aquéllos que, no siendo nobles, habían adquirido cierta fortuna, alquilaban o incluso también compraban «un de ces logis, tapis dans un fouillis de bosquets ombreux, et spécialement aménagé pour l’amour» (Capon, 1903: III).

La semilla de la expansión urbanística de París se había sembrado ya en el siglo anterior. Uno de los pueblos elegidos para construir las nuevas residencias fue

¹ Claude-Carloman de Rulhière (1734-1791) fue amigo y confidente de Richelieu y en su libro *Anecdotes sur le maréchal de Richelieu*, reeditado por Éditions Allia en 1998, cuenta las aventuras de su «professeur de plaisir» sin ningún moralismo.

² Abbé Guillaume Dubois (1656-1773), hábil político, nombrado cardenal en 1719, académico y primer ministro en 1722. Fue preceptor del regente, siendo su talante libertino un mal ejemplo que no sólo no frenó los excesos del joven Philippe d’Orléans, sino que los alentó y compartió él mismo.

³ Adjetivo sustantivado que se utilizó a partir de 1832 para designar al libertino, al que se consideraba «merecedor del suplicio de la *roue* que consistía en atar al criminal a una rueda tras haberle roto los miembros».

Montmartre. En el diccionario relativo a sus lugares aparece la siguiente definición de *petites maisons*:

On appelait ainsi au XVIII^e siècle les folies⁴, souvent entourées d'un jardin et toujours de hauts murs, érigées dans la banlieue ouest et nord de Paris par les grands seigneurs de la finance et les fermiers généraux dont certains s'y sont ruinés. La plupart se trouvaient aux alentours de la rue Blanche. Elles faisaient fonction de *garçonnières* mais dans le genre luxueux (Roussard, 2001: 275-276).

El jardín cercado por altos setos, el bosque pequeño, esos espacios verdes y frescos que vinculan al ser humano con la naturaleza, presente en el arte y en la literatura a lo largo de la historia, han significado siempre un espacio de «jardín secreto», refugio e intimidad, marco para el idilio, para el juego del amor. En este sentido, queremos subrayar una referencia sobre el «jardín galante», lo que podría ser el origen de las *petites maisons*:

Les architectures de bois se raffinent, elles deviennent des «palais» faits de branchages de cerisiers, pommiers ou coudriers, recouverts de vigne, «feuillées» qui annoncent les «petites maisons» ou «folies» françaises du XVIII^e siècle (Saudan, 1987: 35).

Existen otras posibles explicaciones que determinen el nombre de *folies*. El lujo exterior de estas casas de recreo, las fiestas suntuosas que en ellas se celebraban, la gran animación que había en estos lugares, antes desiertos y silenciosos, tal vez dieron a estos palacios campestres el nombre de *folies*. Sin embargo, lexicógrafos expertos prefieren explicar el nombre como procedente del latín, a causa de las verdes frondosidades que ocultaban a los ojos profanos estas construcciones perdidas *sous la feuillée* (Capon, 1903: II-III). Según Bruno Pons se jugaba con el plural de la palabra, pues *petites maisons* aludía a las celdas donde se encerraba a los enfermos mentales⁵ (Bastide, 1993: 83-84). ¿Quién no encontraría el doble sentido en las *petites maisons*, templo del amor que puede hacer perder la razón? El término *folies* hace pensar en las «locuras» de los que las disfrutaban, no sólo por hacer «locuras» en ellas, sino también

⁴ El término *folie*, referido a la obra arquitectónica, aparece por primera vez en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, en su 6^a edición. Tras la definición de *folie* como «passion excessive et déréglée pour quelque chose», continúa: «Il se dit, par extension, de Maisons de plaisance construites d'une manière recherchée, bizarre, ou dans lesquelles on a fait des dépenses excessives, extravagantes. On y ajoute ordinairement le nom de celui qui les a fait bâtir, et quelquefois le nom du lieu où elles sont situées. *La folie-Beaujon. La folie-Méricourt*» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, tome premier, p. 774).

⁵ «On appelle à Paris, *Petites Maisons*, l'Hospital où l'on enferme ceux qui ont l'esprit aliéné» leemos en *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, 1^{ère} éd., París, chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, Tome Second, p. 11.

por el derroche de dinero que suponen (Delon, 2000: 116). En efecto, lo que en un principio fue espacio clandestino donde esconderse de miradas indiscretas, espacio de libertad y de voluptuosidad, se transforma en espacio de ostentación de fortuna, espacio donde el lujo define la calidad de sus dueños que se disputan por tener la *petite maison* más suntuosa:

Folie d'Artois, folie Monceau, folie Mericourt, folie Beaujon ... la liste serait longue de ces lieux enchanteurs qui, tous, semblent devoir leur aspect aérien, festif et champêtre à une véritable prouesse de conception et d'exécution. Bagatelle ne recèle-t-elle pas leur secret dans son emblème onomastique, au point qu'on oublie l'étymologie la plus probable à partir de *folie*, feuille ou feuillée, pour voir dans toute folie un acte d'extravagance, un pari, un coup de tête et d'imagination (Saint-Girons, 1990: 489-490).

La fiebre por la construcción de *folies* aumenta sobre todo hacia 1778. No sólo *Bagatelle*, *Monceau* y *Beaujon* datan de ese año, sino también las *maisons de Pajou* construidas por De Wailly en la *rue de la Pépinière*, la *folie Chevalier* en *Chaillot*, el *hôtel de Massa* en los *Champs-Élysées* construido por Jean-Baptiste Le Boursier por encargo del *contrôleur des finances* Thiroux de Montsaugé, el *hôtel de Mlle Contat* – actriz de los *Italiens*– en la *rue de Berry*, o la *folie Massais* construida por Brongniart en *Les Porcherons*. De este modo, al cabo de algunas décadas, de *asiles pour le mystère*, las *petites maisons* o *folies* se transformaron en simple alternativa picante a los lugares de encuentro propios del círculo mundano (Craveri, 1993: 13). No es extraño que se convirtieran pronto en foco de miradas indiscretas y de propagación de rumores.

2. De la *petite maison* a la anécdota

Yve-Plessis, prologuista de *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle* (Capon, 1903), nos describe cómo se producían los encuentros clandestinos de los amantes en estos lugares: la mujer se dirigía a la *petite maison* con toda discreción, acompañada de su sirvienta. Por su parte, el propietario llegaba misteriosamente, acompañado de su criado. Pero éstos son los encuentros que el escritor califica de «casi honestos». Pues los encuentros frecuentemente se transformaban en orgías donde la intimidad de dos pasaba a la promiscuidad de cuatro –*partie carrée*– o más participantes (Capon, 1903: III).

Tal fue el éxito de estas residencias, que el abad Coyer, reformador de las costumbres de la época, ideó cargarlas de impuestos para así sanear las finanzas reales. Aunque fruto de su imaginación, llegó a precisar la cantidad que deberían pagar los propietarios de estas casas, según el uso que les dieran:

Pour avoir une grande maison il ne faut que 30.000 livres de rente, mais pour en avoir une petite il en faut 100.000. C'est ordinairement un asile de plaisir et d'abondance; n'est-il pas juste d'y rendre quelque chose pour le bien public? De compte fait, il entre douze agréables et quatre femmes par

semaine, ou la même femme quatre fois. Le propriétaire paiera une livre par homme et trois livres par femme, n'y entrât-elle que pour faire des noeuds. Ainsi 500 petites maisons à 24 livres par semaine, donneront 624.000 livres par an. Les jours où le propriétaire ira souper dans sa petite maison avec sa femme, ses enfants ou son curé, ne seront pas sujets à la taxe (Coyer, 1748: 9).

En estas casas los libertinos organizaban reuniones –*les parties fines*– y cenas especiales –*les soupers fins*–. De las célebres cenas del duque de Richelieu, existe una anécdota relativa a su *petite maison* de Vaugirard:

Hier M. de Richelieu donna un grand souper à sa petite maison... Tout y est décoré avec la plus galante obscénité. Les lambris surtout ont, au milieu de chaque panneau, des figures fort immodestes en bas-relief. Le beau du début de ce souper était de voir la vieille duchesse de Brancas qui voulait voir ces figures, mettre ses lunettes, et, avec une bouche pincée, les considérer froidement, pendant que M. de Richelieu tenait la bougie et les lui expliquait (Marquis d'Argenson, 1859, t. II, 199).

Capon asegura que fue el duque de Richelieu, poseedor de tantas *petites maisons* como amantes tenía, quien inventó los *petits soupers*. En 1730, el sobrino del cardenal pudo disponer de una nueva *folie* en un terreno situado entre las *rues de Clichy, Blanche* y *Moncey*, conocida por *Folie-Richelieu* –hoy *Casino* de París-. Allí se reunía con su amante Mme de Villeroy y con Mme de Duras y su amante Charlus. Cenaban desnudos e intercambiaban las parejas (Capon, 1903: III).

El libertino, afanoso por encontrar la intimidad y la discreción que le son necesarias para el verdadero disfrute de estas cenas y veladas, prescindirá del servicio doméstico en su presencia y buscará fórmulas alternativas –*les serviteurs muets*– que no signifiquen dejar de ser atendido por los mejores cocineros y ágiles criados. Con este afán no sólo nace la *table volante* como creación ingeniosa de un objeto funcional, sino también una nueva estancia doméstica independiente, la *salle à manger*, en cuya distribución y decoración trabajarán arquitectos y artistas. Para evitar ser incordiado por los sirvientes entre plato y plato, el regente concibe la idea de una mesa mecánica. Por un hueco practicado en el suelo, la mesa baja a las cocinas, luego, cargada de nuevos manjares y de vajilla limpia, sube para colocarse entre los comensales (Queneau, 2000: 14). Mientras Guérin ponía a punto la *table volante* para el rey en el castillo de Choisy (1754-1756), ya estaba en funcionamiento el mueble al servicio del rey de Suecia en un pequeño *pavillon* a poca distancia del *pavillon chinois*, casa de recreo apartada en medio de extensos dominios reales (Bastide, 1993: 86).

En este caso también la invención de un objeto responde a una necesidad que, en el siglo XVIII, es la intimidad. Pensemos que entonces cualquier persona que perteneciera a un cierto estatus iba siempre acompañada en sus desplazamientos y que,

incluso en la vida diaria, no gozaba de intimidad. El protagonista de *La petite maison* (1758) de Bastide, Trémicour, no ha ido solo a su *petite maison*, sino acompañado por sus sirvientes, pero en un momento dado los despacha para quedarse a solas con Méliete (Bastide, 1993: 21).

La sensualidad de la mesa es el prelude del amor para el libertino. Mercier ironiza respecto a la enorme dedicación que concedían los organizadores de estas cenas para disfrutar con todos los sentidos, ofreciendo como ejemplo un relato que pone en boca de un testigo de tales reuniones:

Le pauvre genre humain travaille pour les petits soupers! Un anglois, possesseur d'une immense fortune, voulant en jouir selon son goût, avoit acquis une petite maison magnifique, où tout ce que le luxe peut imaginer de plus raffiné pour les plaisirs des sens, se trouvoit réuni. Voici le récit qu'en fait un de ses compatriotes qui avoit été témoin de son genre de vie.

«M B s'étoit fait une règle de satisfaire chaque jour ses cinq sens, jusqu'au plus haut degré de jouissance dont ils étoient susceptibles. Une table exquise, des parfums, les charmes de la musique et de la peinture; enfin tout ce que l'art, aidé de la nature, peut créer d'enchanteur, flattoit successivement son goût, son odorat, ses oreilles et ses yeux. Quelque recherchés que fussent ces plaisirs, ceux du sixième sens les surpassoient encore davantage» (Mercier, 1782: vol. V-VII, 42-43).

El arte culinario, unido a la teatralidad gastronómica, lleva a Casanova⁶ a preparar para él solo una cena con *porte-manger tournant*, como ensayo para una futura visita femenina. Llegado el día de compartir la cena en su magnífico *casin* con la mujer deseada, el veneciano se entrega en la mesa a un primer juego sexual, que es seguido por la dama (Casanova, 1997, vol. 4, 743-759).

Pero, además, el libertino está al tanto de la moda elegante. Es constructor y decorador. Y esto se percibe en la construcción y decoración de las *petites maisons*, revestidas de espejos y de escenas galantes, amuebladas con amplios sofás y envueltas por una luz tamizada, un marco propicio para la seducción, una «trampa para los sentidos», «car la grande, l'unique, la belle affaire est la quête du plaisir, et de la conquête» (Queneau, 2000: 7).

Hemos de suponer que los rumores que sin duda circulaban en torno a las personas que frecuentaban estos lugares, incitarían a las autoridades a vigilar lo que allí ocurría, ya que es en los informes de la policía donde hay más detalles sobre las *petites maisons*. A partir de 1747 se encargó a los inspectores de policía, entre los que se encontraba el lugarteniente M. Berryer, que vigilaran los hábitos de sus ocupantes.

⁶ Giovanni Giacomo *Casanova* (1725-1798), aventurero y escritor italiano. Al final de una vida llena de intrigas, siendo bibliotecario del castillo de Dux en Bohemia, escribió en francés *Histoire de ma vie* (1791-1798), crónica de la sociedad de finales del XVIII a través de aventuras galantes.

Yve-Plessis califica a Berryer como «voyeur cérébral se délectant aux rapports qui lui étaient fournis par ses limiers sur les débauches de ses administrés des deux et même des trois sexes» (Capon, 1903: XIII). Sus mejores inspectores, a los que debemos abundantes descripciones, fueron Marais y *sieur* Meusnier; este último puso tanto afán en el servicio galante, que en 1757 fue asesinado por Herment, uno de sus clientes habituales. Un informe de *sieur* Marais «sur les petites maisons situées aux environs de Paris avec les noms des propriétaires et les noms de ceux qui les occupent, le 1er juillet 1752» (Capon, 1903: XVI) nos indica por barrios el domicilio de estas residencias, datos diversos sobre la propiedad, sus ocupantes, constituyendo un testimonio singular de su existencia tras la desaparición de las mismas. Delon confirma el hecho de que estos espías anotaban con detalle los hábitos de los asiduos de estas casas, de modo que llegaban en forma de relato a oídos de Luis XV: podemos imaginar cómo disfrutaba el rey con estas crónicas, comparables a las que hoy en día se suceden en la prensa llamada del corazón. En este sentido, aquellos espías⁷ serían los *paparazzi* de la época, llamados entonces *mouches* -por alusión a la agudeza y movilidad del insecto- que derivaría en *mouchards* (Delon, 2000: 14). Bruno Pons menciona algunos de los nombres repertoriados en los informes de policía: los condes de Charolais, de Clermont, el duque de Chartres, los príncipes de Conti y de Soubise, los duques de Gramont y de Coigny, magistrados como el sobrino del canciller Séguier «[...] nouvelle preuve que liaison et petite maison sont des signes sociaux de richesse» (Bastide, 1993: 80). A propósito de Duclos y de sus *Confessions du comte de***** (1741), señala Delon que son testimonio de los documentos de los archivos en los que la policía registra estos refugios del libertinaje instalados en los cuatro extremos de la capital (Delon, 2000: 116).

Roussard aporta una referencia muy interesante acerca de una *petite maison* construida hacia 1747 en la *rue Royale* (actual *rue Pigalle*), propiedad de Donel de Saint-Germain, director de la Ópera de París, cargo que le facilitaba la captación de jóvenes bailarinas deseosas de «triunfar». La cita es larga, pero hemos preferido respetar su extensión por las anécdotas que nos aporta:

Celle de la rue Royale, au fond d'un jardin clos de murs qui en garantis-saient la discrétion, abrita nombre de ses conquêtes. Il faut dire que M. de Saint-Germain fut de 1746 à 1749 directeur de l'Opéra, donc le patron d'un essaim de jeunes danseuses et de coryphées; or le Magasin était une pépinière de figurantes et de jeunes vicieuses avides de se produire sur le haut trottoir: c'était là qu'on trouvait des jolies filles et des courtisanes en herbe. Il se retira à Vaugirard en laissant en location la petite maison de la rue Royale au mousquetaire gris M. de Voungny, bien connu du monde des libertins et des

⁷ Véase Patrick Wald Lasowski, *Le Traité des Mouches secrètes*, París, Éditions Gallimard, Le Promeneur, 2003.

coureurs qui y amena une jeune danseuse de la Comédie Italienne, Mlle Masson, en mars 1756. Bien formée par une certaine dame Delaure, se disant couturière mais qui fournissait les débauchés en jeunettes, et surtout gardée vierge, elle tourna la tête du mousquetaire qui la couvrit de présents. La donzelle le laissa froidement tomber pour le prince de Condé. La belle avait de la branche car elle eut ensuite pour amant le duc de la Trémoille, le comte de Rochefort et d'autres nobles tout en gardant jusqu'en septembre 1762 la petite maison de la rue Royale qui vit plusieurs propriétaires de qualité (Roussard, 2001: 276).

Por último, no hay que olvidar que *petite maison* puede significar también un espacio para ejercer la prostitución. Muchas se transformaron en casas de citas para organizar juegos cuyo desenfreno habría sido imposible en las casas públicas o en la casa propia. Capon dejó una historia muy documentada sobre las *maisons closes* del siglo XVIII, a partir de los informes de policía, tal como hizo en su obra sobre las *petites maisons*, así como también de las notas personales de las que regentaban los burdeles⁸. Al no encontrarse lejos de la ciudad, algunos *faubourgs* llegan a ser bien conocidos como lugares de citas, de prostitución. En París estas *petites maisons des mystères de Vénus* se concentran en el Bois de Boulogne, Sèvres o Saint-Cloud o en Vaugirard, Passy o Clichy. Los nuevos arrabales del noroeste, construidos sobre las antiguas murallas de Philippe Auguste, también tienen sus seguidores (Queneau, 2001:18).

Janin ofrece su visión crítica de estas construcciones, vergüenza según él para la monarquía francesa; sin embargo las reconoce como «adorables modelos de arquitectura». El autor también alude a su otra denominación *-folie-*, definiéndola como «palais de féerie, lieu de délices», atribuyendo su propiedad a «les grands seigneurs et les gros financiers», ubicándolas «par-delà l'enceinte de la ville» e indicando su función: «pour quelque fille d'opéra ou quelque impure à la mode» y finalmente, poniendo de relieve su vinculación con el arte, la industria, la moda, la decoración, las joyas, los tejidos, la porcelana, el mobiliario (Janin, 1874: 170). Hay en su texto la descripción de una *petite maison*, donde recoge obras de escultura y pintura con el nombre de sus autores, artistas destacados en la época, los nombres de los que frecuentaban el lugar y una descripción pormenorizada de la gastronomía que allí se degustaba. Alude Janin a los actos licenciosos, a la orgía, a la lujuria: «telle était la petite maison, dont le nom seul indignait les jolies prudes de la bourgeoisie» (Janin, 1874: 170-175).

⁸ Gaston Capon, *Les Maisons closes au XVIII^e siècle: Académies de filles et couturières d'amour, maisons clandestines, matrones, mères, abbesses, appareilleuses et proxénètes*, París, H. Daragon, 1903.

Otra fuente importante para repertoriar las *petites maisons* y sus anécdotas es la que constituyen las citas relativas a los *théâtres de société*⁹, teatros que surgieron en las casas de los particulares para diversión de sus habitantes e invitados y en los que participaban tanto unos como otros además de actores y actrices profesionales. Los libretos de este teatro privado, sin afán de lucro, –hoy lo llamamos *amateur*–, se encargaban a autores profesionales aún no independizados y deseosos de lograr el reconocimiento social o bien se elaboraban entre los miembros de una «sociedad» familiar o de amigos entre cuyos miembros se compartía el gusto por el juego dramático. Veamos algunos ejemplos.

La Popelinière, el gran financiero, tenía un teatro en su *château de Passy*, donde se representaban sus obras (Clarétie, 1906: 23). Capon describe con todo detalle la magnificencia de la casa, aportando datos anecdóticos muy interesantes:

La Popelinière [II] se prit d'une belle passion pour la demoiselle Deshayes petite-fille de Dancourt et en fit sa maîtresse en titre.... quelque peu forcé [par le cardinal Fleury] il accepta et Mlle Deshayes devint Mme de La Popelinière.. Sa beauté, son esprit, ses talents attirèrent bientôt dans ses salons tout ce que la Cour et la Ville offraient alors de plus distingué. La Popelinière, lorsqu'il eut acquis la maison de Passy fit des dépenses énormes pour l'embellir. [...] Concert, bals, spectacles, soupers, tout concourait à en faire un séjour enchanteur. Au milieu de ce tourbillon Mme de La Popelinière resta longtemps fidèle à son mari; mais dans le courant de 1748 ce dernier soupçonna une intrigue qui bientôt lui fut révélée par la fameuse aventure de la cheminée...¹⁰ (Capon, 1903: 123)

El duque de Orleans había comprado en 1717 el *théâtre de Bagnolet*:

[...] fameux par les pièces nouvelles et même un peu licencieuses qu'on y donnait. On y joua pour la première fois, en 1762, *la Partie de chasse de Henri IV*. Le duc d'Orléans y remplissait le rôle de fermier, et Grandval, acteur des Français, celui de Henri IV (Dulaure, 1847: III, 469).

En la *rue de la Victoire* el príncipe de Soubise mandó construir, según planos de Brongniart y de Bélanger¹¹ un hotelito para su amante oficial:

⁹ Para saber más sobre este tema, consúltese la obra de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société, un autre théâtre?* París, Honoré Champion, 2003.

¹⁰ Amante de Mme de La Popelinière, Richelieu alquiló una vivienda colindante e hizo instalar una chimenea cuyo fondo era corredizo, de modo que al abrirse daba a la habitación de Mme de La Popelinière. El marido necesitó la ayuda del ingenioso Vaucanson, el creador de los autómatas, para descubrir el engaño.

¹¹ François Joseph Bélanger (1744-1818), arquitecto que creó *Bagatelle*, construido en 64 días por Thomas Blaikie por una apuesta entre María Antonieta y el Conde de Artois, que había comprado los terrenos en 1775.

M. le prince de Soubise à cette époque, se mettait en frais pour ces demoiselles et ses dépenses devaient monter considérablement si l'on en juge par cet aperçu de compte: «M. de Soubise vient de faire un arrangement avec Mlle Audinot...; il fait le même marché avec la Dervieux. Il n'y a que Mlles Costé et Guimard¹² à qui il donne 3.000 liv.» (Capon, 1903: 100).

Refiriéndose también al príncipe de Soubise, en la *rue de l'Arcade*, Capon nos menciona su *petite maison* que describe como un auténtico serrallo:

Au nº 12 de cette rue, le prince de Soubise possédait un hôtel lui servant d'annexe et de petite maison, dans lequel il entretenait un véritable sérail peuplé de charmantes houris. (Capon, 1903: 104-105).

Y como anécdota, nos aporta la información contenida en un panfleto de la época que hace alusión a esta vida de disipación y lujuria:

La vie de débauche et de luxure que le prince menait dans cet hôtel, lui valut un pamphlet sous forme de lettre à propos du rôle indifférent qu'il joua dans la banqueroute du prince de Gniménée son petit-fils; en voici un extrait: «En vain par vos larmes hypocrites vous avez paru vous montrer sensible à mes malheurs; en vain vous vous êtes pendant quelque temps éclipsé d'un théâtre, sanctuaire de vos plaisirs; et auquel vous reparez en sultan vétéran.; [...] Oubliez, abandonnez votre petite maison si célèbre dans les fastes du libertinage où l'innocence a si souvent gémi et retournez dans votre palais, où la vue du portrait de vos ancêtres vous ramènera peut-être à des sentiments dignes d'eux.[...]» (Capon, 1903: 105).

La marquesa de Montesson (1738-1806) tuvo un gran éxito como actriz en *l'Isle-Adam*. El duque de Orleans «grand amateur de choses et de gens de théâtre, [il] est venu à l'Isle-Adam faire provision d'idées pour ses théâtres de Bagnolet et de Villers-Cotterets» (Turquan, 1904: 40). La marquesa, que no pasó desapercibida al duque, le atrajo a su casa. Más tarde se casaría con él: «... à la veille de son mariage, en 1773, avec le duc d'Orléans, ce dernier lui paie ...un somptueux hôtel à la Chaussée-d'Antin (Turquan, 1904: 176).

Hellegouarc'h (2000: 443) nos confirma la importante actividad teatral de esta casa:

[...] le théâtre de Mme de Montesson, veuve en 1769, à trente-deux ans, remariée en avril 1773, secrètement mais de notoriété publique, au duc d'Orléans, fut une véritable institution. On y donna jusqu'à deux ou trois repré-

¹² Marie Madeleine Guimard (1743-1816), primera bailarina de la *Comédie-Française* en París, sigue una brillante carrera hasta 1789. Encarnación de la *ballerine scandaleuse*, mantenida por influyentes protectores, sus ganancias le permiten hacerse un *hôtel particulier*, llamado *Temple de Terpsichore*, con una sala de espectáculos para 500 personas.

sentations par semaine; le duc jouait les paysans et la marquise les jeunes amoureuses...

De este modo, llegamos a la conclusión de que la *petite maison*, espacio de la intimidad del amor, conquistado por el arte de la seducción o simplemente por el precio del mercado, se convierte en un espacio vigilado, perdiendo su privacidad inaccesible, dando lugar a todo tipo de fabulaciones.

3. De la anécdota al relato: la *petite maison* en la narrativa libertina

A pesar del descrédito y de la censura que sufre aún la novela en el siglo XVIII, el género se desarrolla a un ritmo inusitado entre 1715 y 1760. Con un objetivo nuevo que consiste en plasmar al hombre moderno, abrirle vías en un mundo donde las barreras sociales y religiosas han perdido rigidez y donde se cuestionan todas las creencias, la novela, libre de reglas y de dogmas, es el género que mejor refleja estos cambios. Al rehabilitar el instinto y las pasiones, al describir la búsqueda de la felicidad, la novela ofrece al lector una experiencia, una lección sobre la vida real, aunque sus historias sean imaginarias. Un escritor en el que confluyen estas aspiraciones es Mouhy (1701-1784): espía de la policía, de cuya actividad da cuenta Lasowski (2003: 37), periodista y novelista¹³, trasvasa las aventuras y las situaciones de las novelas al medio contemporáneo. Las obras de Mouhy reflejan su época, describen todos los medios, el pueblo, la ciudad con sus aventureros y sus burgueses, el convento, la finanza, la aristocracia. *La Paysanne parvenue* (1738) –cuya fuente encontramos en la *Vie de Marianne* de Marivaux– es su novela más importante, inspirada en una historia real, la de Mlle de Choiseul, llamada Mlle de Saint-Cyr, que tuvo que reclamar ante la justicia un reconocimiento de paternidad (1724-1726) (Coulet, 1967: 374-375).

El escritor debe saber transmitir su pasión de escritura al lector. Aguzando la vista y el oído, será capaz de conseguir su objetivo partiendo de situaciones de la vida real. Michel Delon nos aporta su punto de vista al afirmar que «la littérature de fiction se situe dans la continuité du rapport de police, dans la même logique de surveillance et de révélation» (Delon, 2000: 14-15). Ya hemos mencionado el carácter narrativo que había en aquellas crónicas policiales que relataban con detalle cuanto acontecía en las *petites maisons*. Sería muy lógico pensar que los escritores adaptaban estos relatos a sus obras, además de inspirarse en los ambientes libertinos que ellos mismos frecuentaban. Según Henri Lafon, los autores partían de una premisa muy importante, el aislamiento de los personajes, que debían sentirse separados del resto del mundo, en una absoluta soledad. Para ello basta un solo gesto, una cortina, unas celosías, unos postigos, o un laberinto que obstaculiza el acceso a un determinado lugar al que conduce una puerta secreta. La *petite maison* está siempre en un barrio

¹³ El mismo Mouhy escribe *La Mouche ou Les Espiègeries de Bigand*, París, 1736-38, 4 vol.

retirado, fuera de la ciudad, a veces a la orilla de un río. Convertido en metáfora, es un lugar fantástico, palacio de Armida o Isla encantada, o templo, santuario, asilo, este espacio es siempre *retraite*, totalmente separado del mundo trivial, cotidiano, sometido a la moral común, se trate de una simple habitación o de un conjunto más extenso de jardines y de dependencias (Lafon, 1992: 200-201).

Charles Pinot Duclos (1704-1772) incluye en sus *Confessions du comte de **** (1741) la historia del uso que se dio a las *petites maisons* y su evolución progresiva, de lugar secreto a lugar público, de espacio de diversión a espacio de aburrimiento, constituyéndose en simple referente de una determinada posición social. Desde el momento en que una mujer aceptaba una cita a solas con un hombre en una *petite maison*, estaba aceptando entrar en el juego amoroso. De oponer alguna resistencia a la seducción, aunque sólo fuera por guardar las formas, debía hacerlo antes de dar aquel paso. Curiosamente, también existe en estas *Confessions*, junto con la función libertina, una utilización «honesta» de las *petites maisons*, diferenciándose por la hora en que las reuniones tenían lugar, pues la mujer honesta se reunía para el almuerzo y la mundana para la cena. (Duclos, 1999: 204).

Crébillon fils (1707-1777) publica *Le Sopha, conte moral* en 1742. Como subversión de la realidad, el autor, siguiendo la moda del cuento oriental, convierte la corte de Francia en el imperio de Agra, París en Chechianée, el rey en sultán, el criado en esclavo, el eclesiástico en brahmán, la carroza en palanquín; pero las descripciones espaciales, con sus decorados interiores y sus objetos, así como los hábitos de moda en las *petites maisons* son el retrato de París. Según Henri Lafon, este «disfraz» es signo de una intención crítica. El lector sabe que si el cura se ha transformado en brahmán, es para decir algo del cura que no se puede decir si sigue siendo cura; en cuanto a la carroza, se ha convertido en palanquín para permitir al cura convertirse en brahmán (Lafon, 1992: 47).

Como sabemos, el narrador de estas historias es el sofá, reconvertido en Amanzéi. En uno de los relatos que cuenta al sultán, Abdalathif, intendente del emperador, se encapricha de una joven bailarina llamada Amine, convirtiéndose en su protector. Una noche, después de haber bailado ella para el emperador, Abdalathif la acompaña y conoce la casa triste y oscura en la que vive. Hombre orgulloso, no puede consentir que su protegida siga viviendo en estas condiciones y en consecuencia, le dice que le buscará un alojamiento digno para sus encuentros y sus cenas. En poco se diferencia esta *petite maison* del Imperio de Agra de cualquier otra del Reino de Francia. Abdalathif, como los señores franceses, es también aficionado a las cenas íntimas –*soupers gais*, las llama él– solo con su amante o en compañía de otros. (Crébillon, 1995: 61-63).

En otro pasaje, tras vagar durante largo tiempo de casa en casa, el sofá por fin encuentra donde quedarse. Y como en París, aparece el arrabal como zona en la que

abundan estas casas, ricamente decoradas, no habitadas permanentemente por sus propietarios sino visitadas por ellos de vez en cuando y de incógnito (Crébillon, 1995: 112).

Al igual que en las *Confessions du comte de****, se refleja en la historia de Zéphis y de Mazulhim lo que significaba para una mujer acudir a una *petite maison* (Crébillon, 1995: 113-114).

En el capítulo XI hay al principio una alusión directa a la *petite maison* de Mazulhim. Una mujer de unos treinta años, entra en el *cabinet* donde se encuentra el sofá y se dirige al joven con grandes elogios a su casa utilizando adjetivos propios del lenguaje galante. Y jugando con la supuesta indecencia de Zulica, la visitante, Mazulhim pregunta:

N'est-il pas vrai, répondit-il, que c'est la plus jolie du Faubourg?
Ne dirait-on pas, à ce propos, répliqua-t-elle, que j'en connais beaucoup? Ce cabinet-ci est charmant! continua-t-elle, galant au possible! Je suis, dit-il, charmé de vous y voir, et qu'il vous plaise. Oh pour moi! répliqua-t-elle, je n'ai peut-être pas fait pour y venir, toutes les façons que je devais; ce n'est pas que je ne sache aussi bien qu'une autre, l'art de filer, et de mettre de la décence dans une affaire, mais...[...] Hier, quand vous me dîtes que vous m'aimiez, et que vous me proposâtes de venir ici... je fus pourtant bien tentée de vous répondre non, mais la vérité de mon caractère ne me le permit point; je suis franche, naturelle, vous me plaisez, et me voilà (Crébillon, 1995: 128).

El sultán, intrigado por los vericuetos del relato, pregunta a Amanzéi qué es una *petite maison* y la respuesta nos da una breve definición:

Sire, c'est [...] une Maison écartée, où sans suite, et sans témoins, on va ...
Ah ! oui, interrompt le Sultan, je devine, cela est vraiment fort commode.
Poursuivez (Crébillon, 1995: 156).

Siguen los pormenores de la aventura de Zulica y de Nassès, que son importunados por un esclavo. El mismo sultán reacciona contra la ausencia de intimidad cuando más se necesita, situación que nos recuerda la invención de artilugios como la *table volante* para evitar precisamente la presencia inoportuna de los criados (Crébillon, 1995: 181).

En *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745), Godard d'Aucour (1716-1795) relaciona las *petites maisons charmantes* —«palais de Vénus»— con la idea de misterio, de buen gusto, de comodidad, de elegancia. Tras alabar su discreción, el placer que encierran, su libertinaje amable, pasa a describir la cena a la que asistió, mezcla de exquisitez gastronómica y de voluptuosidad acrecentada por la espera entre plato y plato (Godard d'Aucour, 1999: 285-286).

En la línea de *Le Sopha* y explotando el éxito del cuento galante oriental, Charles de La Morlière (1709-1785) publica *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* (1747) que, aunque ambientada en Oriente, constituye una clara representación de la corte de Luis XV, tal como indica Trousson (La Morlière, 1999: 363-364). El exotismo era una convención transparente y La Morlière lo dejó bien claro en la introducción, donde un marqués y una condesa se disponen a leer *Angola* «*une misère, mais où tout le monde aura la fureur de trouver l'allégorie du siècle*» (La Morlière, 1747: 8). La representación de la vida de la corte se hace aún más patente que en *Le Sopha*, gracias al repertorio de términos y expresiones entonces en boga, utilizados intencionadamente por el autor que los destacó en cursiva. El exotismo constituye, para Starobinski, una vía para la sátira social, mitigando por la ficción recreada en otro mundo las aventuras escabrosas que sucedían en la capital (Starobinski, 1987:57). Françoise Gevrey, en su estudio sobre *La Poupée* de Bibiena, que se publicaría un año más tarde que *Angola*, explica el corte oriental, la aparición de hadas y de hechos extraordinarios en la narrativa libertina por el afán de los autores de seducir al lector (Gevrey, 1997: 436). En efecto, el encanto del cuento es un buen transmisor de la realidad filtrada por el esoterismo y el erotismo como artes de seducción.

Aunque en *Angola* se habla de *petits appartements*, su descripción corresponde a la de una *petite maison*, representación corroborada por la función que tienen: nuevo espacio de seducción, *lieu charmant destiné à ces parties fines et choisies*, donde los placeres de la mesa, de la música y del amor tienen cada uno y por ese orden –la gradación que va marcando los tempos de la seducción– una estancia para su disfrute. «Todo invita al amor en el santuario» –la estancia del amor–, «este lugar peligroso» en el que se retiran el hada Lumineuse y Angola (La Morlière, 1747: 117-119). Con la ayuda y la experiencia del hada, Angola consigue su objetivo. Lumineuse, muy pendiente de guardar las formas, despidió al príncipe a la hora adecuada (La Morlière, 1747: 146).

En la segunda parte de la novela, vemos a Angola hastiado de la vida de la Corte. Entonces Almaïr propone a Angola ir al campo para divertirse (La Morlière, 1747: 2^a parte, 9-10). Efectivamente, la nobleza pasaba temporadas en las «casas de campo», propias o de gente de «su mundo». Cerca de la ciudad, por comodidad, por estar mejor asistidos y abastecidos de cuanto necesitaran, pero también por si tenían que volver precipitadamente, hastiados de su aislamiento. En el texto se identifica el campo con el espacio de la libertad y del placer, lejos de los prejuicios de la ciudad donde el deseo se reprime en aras de la virtud (La Morlière, 1747: 2^a parte, 15-16). A pesar de todo, estas casas de campo no dejan de albergar el mismo escenario que en la ciudad, ocupado por una «sociedad de ociosos» que, una vez agotadas sus únicas ocupaciones –el amor y la conversación– no sabe qué hacer y se aburre: «*cette inanité des occupations d'une société oisive est un leitmotiv des romans du libertinage*» (Didier,

1997: 300-301). Tras unos días de diversión, Almaïr propone volver a la ciudad, antes de que parezcan «personas de otro mundo», desconocedoras de los últimos acontecimientos o de la última moda (La Morlière, 1747: 42-43).

El talante libertino del que da muestras Angola –tras sus flirteos con Aménis en el campo, ahora frecuenta los *soupers fins* de su casa en la ciudad– parece tambalearse cuando, al ver un retrato de Luzéide, princesa de Golconda, se enamora inmediatamente de ella (La Morlière, 1747: 46-50).

Lever incluye en su antología erótica *Les Lauriers ecclesiastiques ou campagnes de l'Abbé T**** (1747) de La Morlière. El protagonista nos relata su aventura con una duquesa que lo conduce a su *petite maison*. En su descripción, apreciamos todos los elementos recurrentes de este espacio: su situación en un lugar retirado –un arrabal sin definir–, su encanto, su voluptuosidad, las dimensiones reducidas de las dependencias, una distribución inteligente, el mobiliario lleno de encanto, concebido más para la comodidad que para la decoración suntuosa, los espejos, las pinturas admirables, el jardín muy cuidado, inaccesible al igual que la casa a la vista desde el exterior. Todo invita en él a la voluptuosidad y a la molicie, gracias a la diversidad de asientos y cojines, y al ambiente sensual propiciado por las pinturas y objetos que producen en el visitante una emoción, alcanzando todos sus sentidos. El espacio se muestra así como «reducto encantador», «lugar peligroso» preparado para el amor y el placer (La Morlière, 1999: 546).

En *Thérèse philosophe ou mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* (1748), novela atribuida a Boyer d'Argens (1703-1771), vemos el contexto de la prostitución ligado a las *petites maisons* de varios barrios de París (Boyer d'Argens, 1999: 641). En la misma línea se inscribe *Margot la ravaudeuse* (1748), de Fougere de Monbron (1706-1760) sirviendo de ejemplo la descripción que la protagonista nos hace de una casa frente a la calle Montmartre (Fougere de Monbron, 1999: 683-685).

Contemporánea de estas obras en su primera edición fue *Les Sonnettes* (1748) de Guillard de Servigné (1723-1780), novela en la que se puede ver una muestra de lo que el ingenio era capaz de fabricar para el deleite sensual, así como también de voyeurismo. La obra presenta la educación sentimental de un adolescente, que se completará en el castillo de un duque -hombre maduro que, después de una vida disipada en placeres, ahora disfruta del placer de los demás, «architecte d'une maison de rendez-vous équipée pour des jouissances par procuration» como lo define Michel Delon en el prólogo- donde tendrá todas las facilidades para seducir a las mujeres. El duque le confía el secreto de las campanillas, artilugio que permite dejar volar la imaginación del «écouteur», una libertad de la que no goza el «voyeur», pues las *sonnettes* permiten conocer el amor a distancia, preservando al mismo tiempo un halo de imprecisión. Según Delon, el autor se inspiró en Richelieu, cuando en 1748, siendo

lieutenant des chasses royales de Gennevilliers, el duque se habitó allí una residencia tan lujosa como libertina, llevando a la práctica lo que Guillard de Servigné llama «l'art et le raffinement dans la science des voluptés». Ya en la edad en que la imaginación supera los recursos físicos, Richelieu daba pruebas de una inventiva técnica que había caracterizado toda su carrera licenciosa (Guillard de Servigné, 2002: 6-19).

En las *Mémoires* de Bachaumont, con fecha 7 de febrero de 1763, hay una crítica a los cuentos de Jean-François de Bastide (1724-1798), que el cronista considera inferiores a los escritos por Marmontel en la misma línea. Si bien se muestra más favorable con el de *La Petite Maison*, ironiza con el hecho de que se atribuyan sus agradables descripciones a la experiencia de Mme de Bastide:

On prétend que sa femme y a beaucoup de part. C'étoit autrefois une fille fort répandue dans ces sortes d'aventures, et qui lui a suggéré toutes les descriptions agréables dont elle a l'imagination encore remplie (Bachaumont, 1787: t. I, 175).

La historia es la siguiente: Trémicour posee, en la orilla del Sena, una fantástica *petite maison*. Invita a su amiga Mélite, que presume de ser virtuosa, apostando con ella que se rendirá a la seducción, esperando triunfar más fácilmente sobre una bonita mujer que se le resiste, en un lugar donde todo invita a la voluptuosidad y que ella desconoce. Mélite, que ha ocupado su tiempo en conocer el mundo del arte en lugar de perderlo en galanterías, alaba el gusto y la elección de Trémicour en la decoración de la casa; pero él, en su papel de seductor, explica el arte por inspiración del amor y no del deseo como en otras *petites maisons* donde reina el mal gusto (Bastide, 1993: 107-113). Mélite se siente fascinada por el espacio y será fundamentalmente la visualización progresiva de cada habitación, de cada objeto del interior de la casa y de su jardín lo que debilita la resistencia de la virtuosa Mélite (Vázquez, 1996:126). Tras una cena íntima, sin la presencia de los criados gracias a una *table volante*, Mélite pierde la apuesta en un *boudoir* magnífico que alberga valiosas obras de arte, pero la joven ya no es capaz de ver nada que no sea su derrota.

En *Les malheurs de l'inconstance* (1772) de Claude-Joseph Dorat (1734-1780) se nos presenta una *petite maison* que el conde de Mirbelle proporciona a su amante, Lady Sidley. A cierta distancia de París, Mirbelle se ocupa él mismo de acondicionar la casa, de amueblarla, de decorarla, interesándose principalmente por el jardín. Él se siente el «arquitecto» de este «templo campestre», donde puede ver a su amante sin que nadie lo vea, gozando del misterio y de la libertad (Dorat, 1999: 921).

Félicia ou mes fredaines (1775) de André de Nerciat (1739-1800) describe el paraje en que se encuentra la casa de Sir Sydney, con sus jardines y monumentos, y el montaje de los resortes que comunican las diferentes habitaciones así como los trucos disimulados en las paredes y objetos para practicar el voyeurismo. En la línea de *Les Sonnettes*, tanto el propietario del castillo de aquella obra como el de la casa de campo

de ésta, son unos mirones y ambos confían su secreto a sus jóvenes protagonistas. En ambas obras, la técnica de la época está al servicio del placer. *Félicia* enaltece la labor ingeniosa de los arquitectos que trazaban planos llenos de recovecos para el disfrute de sus propietarios, único fin que, según Félicia, como participante del juego, justifica su invención (Nericiat, 1999: 1206).

Terminaremos nuestro recorrido por la narrativa libertina con la última edición de *Point de lendemain* (1812) donde se nos cuenta la historia de un capricho: la libertina Mme de T... se lleva de la Ópera a un joven y pasa con él toda la noche en su castillo de los alrededores de París, despidiéndolo al día siguiente. El cuento podría ser la alegoría de lo efímero, de las emociones pasajeras. Trousson explica el capricho de Mme de T... por un sentimiento frívolo característico de la época que lleva a la aristocracia a cometer actos que la sustraen de la rutina, del aburrimiento. En busca de una sensación nueva, de un placer momentáneo, Mme de T... no tiene la intención de iniciar una relación con el joven. Unas horas de ensueño le bastan, el recuerdo de unos momentos vividos con pasión (Denon, 1999: 1295-1296). Del mismo modo que el sentimiento no es verdadero, tampoco lo es el entorno en que se enmarca; la representación teatral empieza en la ópera y a cada acto cambia el escenario: el viaje en carroza hacia el castillo, el enclave a orillas del Sena, las diferentes dependencias del castillo, los jardines. Los decorados, más que artificiales, son sofisticados. Según Trousson, no podría ser de otra manera puesto que a un sentimiento ficticio le corresponde un marco artificial, así como a un sentimiento sincero le correspondería uno natural. El primero necesita de lo imprevisto y de lo insólito, de un mundo creado por el ser humano (Denon, 1999: 1297). Y esta aventura no podía acontecer en la ciudad, había que recrear un marco lejano, en el campo, donde la naturaleza muestra, a través de los sentidos, toda su fuerza y su poder sobre los seres frágiles. Baldine Saint-Girons destaca el hecho de que sea la mujer –metáfora de la fragilidad– la que tome las riendas de la aventura, íntimamente ligada a un decorado artificial que, sin embargo, se naturaliza en un entorno en el que los amantes se miran para disfrutar el uno del otro. Naturalizar el teatro y gozar del entorno como de una parte reflejada del otro y de sí mismo es, sin duda, la preocupación fundamental de una sociedad que busca sin cesar el máximo placer (Saint-Girons, 1990: 502-503). Termina el cuento por un corte brusco del paseo amoroso: el paso del espacio mágico y delicioso a la realidad del día y del mundo, constituye la salida del espacio ficticio e ilusorio en el que el narrador había entrado de la mano de Mme de T... y en el que había empezado a crear. Todo se desvanece como puede desplomarse un edificio. En el contexto libertino no hay mañana para el amor, sólo existe el momento: ninguna posesión puede darse nunca por definitiva, pues la posesión se inscribe en el instante, y el instante se consume enseguida (Starobinski, 1987: 10). Saint-Girons considera que la obra describe magníficamente el tipo de gozo indisolublemente erótico y estético que

constituía una de las aspiraciones fundamentales de la época. La negación del curso del tiempo, anunciada desde el título, tiene por contrapartida una extraordinaria inflación del decorado espacial que se convierte en el personaje central del relato. Todo ocurre como si la evanescencia del tiempo fuera la única condición que permitiera a la magia del lugar desplegar su poder literalmente irresistible. *Bosquets enchanteurs, banc de verdure, temple d'amour, jeux d'eaux et de lumière* explican por sí solos el amor carnal al que sucumben dos jóvenes, sin duda bellos y sensuales, pero ambos con otros compromisos. La calidad de la puesta en escena, el onirismo de las situaciones, la suerte de paseo permanente en el que el lector sigue a los protagonistas, la intromisión cruel de los personajes al final del relato, hacen de este cuento una obra maestra del género (Saint-Girons, 1990: 502).

4. Conclusión

Hemos procurado exponer el panorama general relativo a las *petites maisons*, tanto desde el punto de vista de la realidad que los estudiosos nos han transmitido, como de la ficción que los escritores de la época nos han legado y que son reflejo de aquélla. Podríamos pensar que los autores han cargado las tintas a la hora de perfilar la aristocracia que deambula por estos escenarios, dando pruebas de un libertinaje sin límites. ¿Es posible que copiaran un modelo de perfecto libertino como el duque de Richelieu, que midieran a todos los demás por el mismo rasero? ¿Se puede pensar que, siendo burgueses en su mayoría los autores mencionados, era lógico que parodiaran las costumbres censurables de los aristócratas? Trousson responde con claridad a la pregunta: a los escritores no les movía sólo el recelo que pudieran sentir por no pertenecer a la clase privilegiada, sino sobre todo la fascinación que sentían por la permisividad y la inmoralidad de esta sociedad galante, y que disimulaban censurando la frivolidad de unos seres despreocupados por completo de los problemas materiales. Al escribir sobre esta sociedad de la *fête galante*, los autores contribuyeron a difundir una visión conformista del mundo, seguramente más imaginaria que realista, y la imagen de un microcosmos regido por reglas estrictas, cuyo código constituía *le bon ton*. Aunque esta sociedad se fue ampliando con los que, a fuerza de comprar funciones y cargos, siguieron el mismo modelo de vida, participando en la ética nobiliaria y en el mito que la sostiene, exaltando su diferencia y su alteridad, la aristocracia y sus comportamientos siguen siendo el referente cuyo ideal hay que respetar e imitar. De este modo, el medio evocado constituye la homogeneidad de una alta aristocracia atenta siempre a desmarcarse de la burguesía enriquecida. Los héroes, despreocupados por los problemas económicos, viven pendientes de comprar algún cargo que les otorgue el rango social que les corresponde por nacimiento (Trousson, 1999: XXVIII-XXIX).

Pero, además, en una época de esplendor para la novela, como género que se nutre de la realidad –de ahí el éxito de la novela epistolar o de las memorias– nos resulta difícil creer que la sociedad mundana en que coinciden describir estos escritores sea pura fantasía. Como tampoco podemos pensar que la pintura de Fragonard o de Boucher o que los grabados de Moreau le Jeune no son representaciones reales de este entorno.

En todo caso, a pesar de que la Revolución y las intervenciones posteriores destruyeron la mayoría de *petites maisons* de París, donde menos espacio hay para la duda es en las descripciones de estos lugares, pues dejando de lado la dificultad que entrañaría para los escritores inventárselas, hay demasiadas coincidencias entre unas y otras. En cuanto al mobiliario y a los objetos que contienen, son copias de los que podemos admirar en los museos.

Existe una tipología de las *petites maisons*, desde las fachadas hasta el último rincón del edificio, que las convierten en instrumento imprescindible para la creación de la narrativa libertina, aliado en sus aventuras, andamio para su trama y estructura para su discurso, que bien podría sugerir una arquitectura de los sentidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENSON, René-Louis de Voyer marquis d' (1867): *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, 1755-1757, París, Renouard, Vol. 9. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- BACHAUMONT, Louis Petit de (1784): *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, Adamson, t. I y XIII. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- BARBIER, Edmond Jean-François (1847): *Journal Historique et anecdotique du Règne de Louis XV*, París, Chez Jules Renouard & Cie, 4. vol.
- BASTIDE, Jean-François (1993): *La Petite Maison* avec une note de l'éditeur et une postface de Bruno Pons "Le Théâtre des cinq sens", París, Le Promeneur.
- CAPON, Gaston (1903): *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle. Folies, Maisons de Plaisance et Vide-Bouteilles*, d'après les documents inédits et les rapports de police, París, R. Yve-Plessis.
- CASANOVA, Giacomo (1997): *Histoire de ma vie*, suivie de textes inédits, Édition présentée et établie par Francis Lacassin, Robert Laffon, coll. Bouquins, t. I, t. IV.
- COULET, Henri (1967): *Le roman jusqu'à la Révolution*, París, Armand Colin, Collection U.
- COYER, Gabriel-François (1748): *Découverte de la pierre philosophale*, París, Duchesne.
- CLARÉTIE, Léo (1906): *Histoire des théâtres de société*, París, Librairie Molière.

- CRAVERI, Benedetta [éd.] (1993): *Vie privée du maréchal de Richelieu contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet Homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* (anonyme, Paris, Chez Buisson, 1791, 3 vol.), édition préfacée et annotée par Benedetta Craveri. Préface traduite de l'italien par Pietro Mondolfo, Paris, Éditions Desjonquères.
- CRÉBILLON FILS (1995): *Le Sopha*, Paris, GF- Flammarion.
- DELON, Michel (2000): *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1798). Cinquième édition, revue, corr. et augm. par l'Académie elle-même, Paris, chez J. J. Smits, an VI, Tome second. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- DIDIER, Béatrice (1997): «Libertinage et pseudo-autobiographie: *Les Égarements du coeur et de l'esprit*» in *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, pp. 299-307.
- DULAURE, Jacques-Antoine (1847): *Histoire physique, civile et morale de Paris*, Paris, au Bureau des Publications illustrées, t. III.
- GEVREY, Françoise (1997): «La séduction dans *La Poupée de Bibiena*», in *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, pp.435-447.
- GUILLARD DE SERVIGNÉ (2002): *Les Sonnettes* (1748): préface de Michel Delon, Cadeilhan, Zulma.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline (2000): *L'Esprit de société: Cercles et "salons" parisiens au XVIII^e siècle*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Éditions Garnier.
- JANIN, Jules (1874): *Paris et Versailles il y a cent ans*, Paris, Firmin Didot frères, fils. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- LA MORLIÈRE, Jacques Rochette (1747): *Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*, Agra. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- LAFON, Henri (1992): *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation.
- LASOWSKI, Patrick Wald (2003): *Le Traité des Mouches secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, Le Promeneur.
- Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (1694): 1^{ère} éd. Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, Tome Second. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>]
- LEVER, Maurice (2003): *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1782): *Tableau de Paris*, Amsterdam, [s.n.], 7 vol. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>]
- QUENEAU, Jacqueline & Jean-Yves PATTE (2001): *La France au temps des Libertins*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre.

- ROUSSARD, André, *Dictionnaire des lieux à Montmartre*, Paris, Éditions André Roussard, 2001.
- SAINT-GIRONS, Baldine (1990): *Esthétiques du XVIII^e siècle: le modèle français*, Paris, Philippe Sers.
- SAUDAN, Michel & Sylvia SAUDAN-SKIRA (1987): *De folie en folies, la découverte du monde des jardins*, Lausana, Bibliothèque des Arts.
- STAROBINSKI, Jean (1987): *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Ginebra, Skira.
- TROUSSON, Raymond [dir.] (1999): *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, Coll. Bouquins.
- TURQUAN, Joseph (1904): *Madame de Montesson, douairière d'Orléans (1738-1806)*, d'après des documents inédits, Paris, Émile-Paul éditeur.
- VÁZQUEZ, Lydia (1996): *Elogio de la seducción y el libertinaje*, Alegria, R&B (Col. *Sexto sentido*).



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

Las anécdotas en las Memorias del conde de Ségur

M^a del Carmen Marrero Marrero

Universidad de La Laguna

mmarrero@ull.es

Résumé

Le récit des anecdotes dans le cadre des Mémoires nous montre une vision détaillée de la personnalité de l'auteur, projetant dans l'écriture les traits de vraisemblance et d'individualité, ces traits-ci, présents dans l'œuvre du comte Louis Philippe de Ségur *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*.

Les anecdotes littéraires constituent des sources remarquables d'information sur l'auteur qui les raconte ou sur le thème évoqué. A travers la lecture attentive des ses Mémoires j'ai pu apprécier la finesse de son style littéraire dans lequel on reflète sa capacité évocatrice des événements. Dans l'analyse de cette oeuvre j'ai distingué deux classes d'anecdotes celles du type intime ou personnel et les anecdotes historiques, culturelles et sociales ces dernières ayant eu une répercussion dans des domaines différents. Grâce à ce travail j'ai pu con-

Abstract

The account of anecdotes in memoirs gives an insight into the writer's personality at the same time that it unfolds their verisimilitude and individuality, two features which are present in Count Louis Philippe de Ségur's *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*.

Within the genre of memoirs, literary anecdotes are a useful source of information about the author who evokes them and the topic he writes about. After careful reading of his memoirs, I have been able to value his subtle literary style, which reveals his enormous skill to evoke events and to give an objective view about them. In this work, I have distinguished two types of anecdotes: those which are of a more personal kind and those which are historical, social and cultural, having the latter an important influence on these fields.

Thanks to this work, I have been able to get to know more deeply Count Segur's

naître, plus en profondeur, la vie du comte de Ségur, qui, a essayé, en tout moment, d'apporter sa vision objective de la réalité pour équilibrer les critiques étrangères négatives sur la politique française prérevolutionnaire.

Mots clé: Anecdote, mémoires, Ségur.

life, who always tried to give an objective view of reality to counteract the negative foreign criticisms against French politics in the pre-revolutionary period.

Key words: Anecdote, memoirs, Ségur.

0. Introducción

Escribir sobre anécdotas no es tarea sencilla porque a medida que las damos a conocer se desvela la intimidad del yo escritor o de alguien o algo que el escritor quiere que conozcamos mejor. En este querer hay intencionalidad, premeditación, como argumenta René Godenne (2001: 55) en un artículo sobre el género Memorias en el cual explica que en este tipo de obras autobiográficas “un hombre realiza un monólogo con el que echa una mirada atrás, hacia su pasado, porque es un monólogo que destina a la posteridad y un arte de contar puesto al servicio de una visión sintética de los acontecimientos”. Así pues, esta escritura que puede parecer banal no lo es en tanto que muestra los entresijos que conforman la personalidad del que escribe o de otra persona que se da a conocer en la obra. Tratándose de anécdotas en el seno de unas “Memorias” debemos pensar en un tipo de escritura que en literatura se presenta o se conoce como el relato de lo verdadero. A este rasgo se asocia el carácter individual o particular que conllevan las “Memorias” y que el género hace suyo desde el siglo XVII ayudando a constituir, de manera principal, los escritos de alguien que desea hablar sobre él mismo en primera persona, o sobre hechos históricos en los que se vio inmerso ya sea como actor o testigo. El interés de las memorias de tipo histórico reside, según Godenne, en las observaciones de tipo personal, el autor cuenta su verdad, por ello el término “Confesiones” también se le puede asociar.

1. Apuntes sobre su vida

El que será undécimo conde de Ségur y par de Francia, Louis Philippe de Ségur (1753-1830), fue el autor de la obra que he analizado en este artículo, *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, la cual presenta un cuadro vivo y un testimonio ameno de la historia tanto francesa como europea del último tercio del siglo XVIII. Su padre, Philippe-Henri de Ségur (1724-1801), fue el décimo marqués de dicha familia. Ministro de guerra bajo el reinado de Luis XVI, acumuló los siguientes títulos: brigadier, mariscal de campo, lugarteniente general y mariscal de Francia. En 1749, contrae matrimonio con Louise de Vernon, unión de la que nacieron dos hijos:

Louis Philippe, XI conde de Ségur d'Auguesseau, y Joseph-Alexandre-Pierre (1756-1805), vizconde de Ségur, brigadier en 1781 y mariscal de campo en 1788. Su hermano le dedicó unas líneas en las memorias¹, refiriéndose al París de la Revolución:

Aussi mon frère, le vicomte de Ségur, l'un des plus aimables hommes de son temps, met dont l'esprit, ennemi de tout travail pénible, ne voulait prendre de chaque objet que sa fleur, disait assez plaisamment: «Je ne puis souffrir cette révolution, elle m'a gâté mon Paris; et, tandis qu'elle se vante d'une philosophie chimérique, d'un grand amour du bien public, d'une abnégation absolue de tout intérêt privé, elle ne fait qu'étendre à tous l'ambition de quelques-uns: on pourrait la peindre en deux mots: *Ote-toi de là, que je m'y mette*» (t. I, p. 591).

Louis Philippe de Ségur d'Auguesseau obtuvo los cargos de conde del Imperio (en 23/05/08), par de Francia (durante estos años 04/06/1814, 02/06/1815, 01/08/1815 revocado y el 19/11/19 restablecido). Fue, asimismo, mariscal de campo y miembro de la Academia francesa (ocupando el sillón 22). Antoinette hija de Jean-Baptiste d'Auguesseau, conde de Maligny, fue su mujer desde 1777. Los tres hijos habidos en el matrimonio fueron: Louise-Antoinette-Pauline-Laure, Octave, vizconde de Ségur y Philippe Paul de Ségur (1780-1873), conde del Imperio en 1809, además de par de Francia, general de brigada, lugarteniente general y miembro de la Academia francesa (sillón 6).

2. Las Memorias. Las anécdotas

No es mi objetivo en este apartado extenderme sobre el género de las Memorias sobre el que existen bastantes estudios rigurosos. El propio Ségur ofrece una definición de «Memorias» en su obra intentando excusar sus posibles errores o descuidos literarios:

Ce qui fait le charme des Memoires écrits même avec le plus de négligence, c'est que ceux qui les ont composés s'y montrent en acteurs plus qu'en auteurs. Cependant, s'ils ont le mérite du naturel, l'art leur manque trop souvent, ainsi que l'impartialité; ils ne vous montrent qu'un coin du tableau et dénué d'ornemens, tandis que, de tous les genres d'eloquence, l'histoire et la politique sont ceux où il est le plus nécessaire d'offrir le mélange indispensable d'élégance, de simplicité, de variété, de profondeur, de pratique des hommes et d'habitude des affaires (t. I, p. 171).

El autor es quizá consciente de que su verdad, lo que cuenta como vivencias, es parcial. Ahora bien, ello no impide que, en esta obra, y dejando al margen las posibles opiniones en contra, Ségur haya sabido percatarse del sentido real y profundo

¹ Cito siempre por la edición de 1824 que se referencia al final de este trabajo.

de algunos acontecimientos que presenció. No obstante, él desea dejar constancia de cuál es el objetivo que persigue al escribir sus Memorias:

En lisant ces fragmens de Mémoires ou plutôt ces Souvenirs et Anecdotes, on verra que mon but a été non de faire un tableau historique, mais de tracer une esquisse morale du temps où j'ai vécu (t. I, p 2).

En cuanto a la «anécdota», seré un poco más extensa en mis comentarios pues con este artículo pretendo conocer mejor y adentrarme en los pormenores de este tipo de escritura que ha sido definida por varios autores de entre los cuales citaré a Voltaire y a De Féletz. La siguiente cita es de Voltaire quien definió las anécdotas así: «Les anecdotes sont sur champ reserré où l'on glane après la vaste moisson de l'histoire, ce sont de petits détails longtemps cachés»².

A finales del siglo XVIII, la voz «anécdota» aparecía en los diccionarios de Richelet, Furetière y en l'*Encyclopédie* como sustantivo femenino en plural y en la 4^a y 5^a edición del diccionario de la Academia como sustantivo femenino pero en singular. En su origen, el término aparece relacionado con la historia, pero un tipo de historia marginal o particular con respecto a la denominada «otra gran historia». Se le adjudica el adjetivo «secreto, oculto» y ello puede dar lugar a interpretación positiva, negativa o neutra, es decir, puede presentar un hecho significativo o revelador, o, por el contrario algo que no lo es y que resulta secundario, o, por último, algo que es extraño o curioso. En cualquier caso, Dany Hadjadj ha realizado un estudio semántico de la evolución del término bastante completo del que solo retendré las acepciones de la palabra «anécdota» con los sentidos de «petit fait curieux» y «récit bref d'un petit fait curieux»³. Estos sentidos me parecieron los más acordes con las acepciones del término encontradas en las Memorias de Ségur.

Hice alusión anteriormente a otro autor que definió, asimismo, la «anécdota» era el abad de Féletz. En 1801, emprende una carrera como crítico literario que durará 30 años en el "journal des Débats", publicación que, con el tiempo, se convertirá en el «journal de l'Empire». Algunos de sus artículos se publicaron con el título *Mélange de philosophie, d'histoire et de littérature*. De las reglas principales para contar anécdotas que debía poseer un escritor, Féletz distinguía las de ligereza, verdad y rapidez en el relato⁴. Con ellas procedí a destacar las anécdotas dentro de estas memorias.

Al comenzar el análisis de las mismas seguí los postulados de varios estudiosos sobre el tema. Uno de ellos es el que señala Richard Maber porque las anécdotas literarias constituyen, muchas veces, fuentes únicas de información no sólo sobre el

² Cf. Dany Hadjadj: «L'anecdote au péril des dictionnaires», en Montandon (1990: 16).

³ *Ibidem*, p. 8.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

autor que las cuenta sino también sobre el tema que se cuenta: «Car l'anecdote devient un jeu de miroirs à double reflet, qui révèle presque autant sur celui qui raconte l'histoire que sur le sujet de l'histoire même»⁵.

Otra definición que he tenido en cuenta para estudiar las anécdotas en el género de las Memorias y, en este sentido se corresponde con lo que he podido analizar, es la de Jean-Claude Delclos: «Petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes». «Ce type d'anecdote s'accorde parfaitement avec le souci d'éclairer la personnalité des princes, leur politique, leurs relations, la nature de leurs peuples»⁶.

3. Anécdotas en la obra

La obra examinada *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, está compuesta de tres volúmenes, editados por A. Eymery, en París, en 1825. El autor intercala a lo largo de los mismos las anécdotas que van configurando el entramado de la obra junto a sus recuerdos y comentarios históricos. Mi objetivo es ir dando a conocer este entramado o estructura para llegar a descubrir un mundo que Ségur presenta como apasionante y que desemboca en un conocimiento más completo no sólo de la personalidad del autor, sino también de otros hombres y mujeres, que siendo contemporáneos suyos, dejaron su estela como figuras relevantes en la sociedad y en la política europea de ese entonces.

Para analizar las anécdotas de la obra he procedido de la siguiente manera. He distinguido dos tipos en el total de las mismas. Las primeras serán de carácter personal o más íntimo, es decir las que me parecieron más jugosas por lo pícaras o enternecedoras. A través de las líneas con las que Ségur iba dando a conocer las anécdotas se caía el velo que cubría a los diversos personajes que conoció. A medida que leía me parecía tener delante a esos hombres o mujeres a los que se refería el autor, descubriendo, paulatinamente, en las anécdotas aspectos de su personalidad, hasta ese momento, ignotos, pues si rastreamos la historia yendo tras la huella de estos personajes, nos damos cuenta de que ese rastro, en muchas ocasiones, está desprovisto de calor humano o de esa pizca de sal que se desprende del relato de la anécdota.

Las segundas serán de carácter más bien histórico, social o cultural y las constato por haber tenido una repercusión, ya sea amplia o sencilla, en dichos ámbitos; tanto las unas como las otras aportan datos enriquecedores sobre los personajes tratados o los sucesos vividos por Ségur.

Sin separarlas, no siendo ese mi principal objetivo, quise dar cuenta de ellas sucesivamente, según las fui encontrando a lo largo de la lectura de las memorias.

⁵ Cf. Richard Maber: «L'anecdote littéraire aux XVII et XVIII siècles: les ana», en Montadon (1990: 102).

⁶ Cf. Jean-Claude Delclos: «Du fait divers à l'œuvre littéraire», en Montadon (1990: 186).

En el primer volumen, Ségur pone en antecedentes al lector de quién fue su padre, distinguido militar durante la guerra de los Siete Años y ministro de guerra bajo el reinado de Luis XVI. De talante activo, firme y conciliador influyó mucho en la vida del autor de estas memorias a la hora de seguir sus consejos o tomar decisiones importantes. La primera anécdota a la que se refiere Ségur tiene que ver con su infancia y los actores de la misma son él, su padre y el rey Luis XV. Es una historia que da una idea de la rígida etiqueta que se mantenía ante el rey y de lo que me parece aún más interesante, del carácter generoso de este monarca para con él, pero no para con la tropa. Se trata de una visita que el rey Luis XV realizó a su padre, estando éste último de maniobras con el ejército en Compiègne (1767). Ségur la cuenta con estas palabras:

Après les revues et les manoeuvres, le roi fit à mon père l'honneur de venir souper chez lui. Suivant l'usage, celui qui recevait à sa table le monarque, devait se placer derrière son fauteuil et le servir. Mon père se disposait à suivre cette étiquette; mais Louis XV lui dit: «Vous m'avez assez long-temps servi à la guerre pour vous reposer pendant la paix: Asseyez-vous près de moi, votre fils me servira.» (...) ce prince m'envoya le lendemain deux jolis chevaux de ses écuries et certes c'était le présent le plus agréable qu'à mon âge on pût recevoir (...) La table était servie sous une immense tente; elle était à peu près de cent couverts. Des grenadiers portaient les plats. L'odeur que répandaient ces soldats, dans un lieu étroit et échauffé, blessa la délicatesse des organes du prince. «Ces braves gens, dit-il un peu trop haut, sentent diablement le chausson.» «C'est répondit brusquement un grenadier, parce que nous n'en avons pas.» Un profond silence suivit cette réponse (t. I, p. 31).

En este mismo campamento ocurrió un suceso del que el autor se hace eco mediante otra anécdota. Un desertor del ejército fue llevado a consejo de guerra. La madre de Ségur suplicó al rey para salvarlo y lo consiguió; dicho asunto tuvo una cierta repercusión social, pues a raíz del mismo, el músico Sedaine compuso, como libretista, la ópera *Le Déserteur*. Ségur conoció las obras del músico en los «salons» que frecuentaba en su juventud, «salons» o reuniones de algunas aristócratas famosas, donde se daban cita los sabios y hombres de letras más relevantes del momento y donde se practicaba «el culto de la cultura»⁷. Ségur cita en sus memorias el de Mme Geoffrin, de Mme du Deffand, la duquesa de Choiseul, de Grammont, d'Anville, Mme de Montesson, la mariscalda de Luxembourg, etc. (t. I, p. 62).

La siguiente anécdota es la que alude a un duelo que tuvo lugar en Lille, entre él y el lugarteniente de cazadores M. de La Villeneuve por haber ocupado un asiento vacío en el teatro, en una fila en la que estaba prohibido ocuparlos porque se los

⁷ José Vidal-Beneyto (2006): «Salones de París. El culto de la cultura», *El País*. (2/09/2006).

disputaban oficiales de diferentes grados del ejército. Para resolver el problema, el lugarteniente del rey, allí destacado, había prohibido que fuesen ocupados durante el primer acto de las representaciones. Los oficiales protestaron contra esta medida, pero Ségur, de paso en la ciudad y sin conocer este acuerdo, ocupó uno de los asientos vacíos en el teatro, asunto por el que tuvo que batirse en duelo y que provocó la anulación de la prohibición. El tiempo transcurrirá y cinco años después, Ségur se encontró con este oficial, quien, en esta ocasión, chocó su copa con él y no su espada, puesto que ambos acabaron, recordando la anécdota, siendo amigos (t. I, p. 80 y ss.).

En la época en que todo en Francia se ponía en tela de juicio y las disputas se alzaban de todas partes y se relacionaban con la filosofía, la religión, el poder, la libertad y la táctica; en la misma en que se combatían tanto las innovaciones más leves como las más importantes con una increíble actividad de pensamiento, el autor menciona una anécdota que alude al castigo «des coups de plat de sabre» en el ejército. Tal y como se desprende de los meandros de estas memorias, opino que este tipo de anécdotas sociales da fe, en cierta medida, de la realidad histórica que se vivía. Esta pena se infligía a los militares que no hubiesen cumplido con su deber u obligación según un decreto de M. de Saint-Germain:

(...) la cour, la ville et l'armée disputaient avec acharnement pour et contre cette innovation: les uns la vantaient, les autres la blâmaient avec emportement; le bourgeois, le militaire, les abbés, les femmes mêmes, chacun dissertait et controversait sur cet objet (...) Enfin on dissertait gravement pour savoir jusqu'à quel point cette punition physique pouvait agir sur les sens du soldat, pour le forcer par la douleur à se corriger de ses vices, de sa paresse ou de son insubordination (t. I, p. 145).

Hasta tal punto el debate sobre este castigo fue exacerbado que un amigo de Ségur le ruega que pruebe este castigo con él con el fin de saber si es conveniente o soportable para un hombre fuerte, valiente y bien formado, sin que merme su forma física. Este amigo pretende después probarlo con Ségur quien se toma jocosamente el asunto y cuenta así el obstinado empeño de su amigo:

Éclatant de rire à ce propos, je fis l'impossible pour le détourner de ce bizarre dessein (...) il insista (...) enfin j'y consentis, résolu, pour le punir de sa fantaisie, d'y aller *bon jeu, bon argent*. Je me mis donc à l'oeuvre; (...) de sorte que ce ne fut qu'après m'avoir laissé répéter une vingtaine de fois cette épreuve, qu'il me dit: "Ami, c'es assez; je suis content, et je comprends à présent que, pour vaincre beaucoup de défauts, ce remède doit être efficace." (...) Un instant de grâce tout n'est pas achevé; il est bon aussi que tu fasses cette épreuve à ton tour. J l'assurai que je n'en avais nulle envie, qu'elle en changerait rien à mon opinion, qui était absolument contraire à une innovation si peu française. (...) Vaincu par ses prières (...) après le premier coup qu'il m'eût donné, loin d'imiter sa constance obstinée, je me

hâtai de m'écrier que c'était assez, et que je me tenais pour suffisamment éclairé sur cette grave question (t. I, p. 143 y ss.).

Ségur y sus amigos se sentían paladines de las nuevas doctrinas y fervientes discípulos de aquellos que las profesaban. Pero, asimismo, se consideraban adversarios de quienes predicaban aún que los tiempos pasados fueron mejores con sus prejuicios, pedanterías y arcaicas costumbres que, en ese momento, parecían ya ridículas.

De entre las nuevas tendencias o modas que se introducían en Francia a finales de siglo, el autor destaca el gusto por lo inglés y el deseo de acercamiento de la juventud francesa a las costumbres y a las leyes inglesas. En cierta manera (incluía a los monarcas), se admiraba, la dignidad, la independencia y la existencia útil de un par inglés. Una de estas costumbres y de las que la reina Marie-Antoinette era entusiasta admiradora fue las carreras de caballos. En otra anécdota de este primer volumen se cuenta cómo la corte en pleno acudía tranquilamente a ellas; era tal el interés que suscitaban las carreras y las apuestas que allí se sucedían, que se hacía la vista gorda ante la desobediencia de algún que otro personaje público que, como el conde de Lauraguais, (conocido también como duque de Brancasy exiliado a causa de la audaz originalidad y atrevimiento de sus escritos) tenía prohibido estar allí (t. I, p.154) y, sin embargo, asistía. Sobre el conde de Lauraguais observé que Ségur se extiende en alguna que otra aventura y comentario sobre su proceder, quizá porque lo admiraba por su intrepidez en los combates, o por las libertades de que hacía gala en sus escritos caracterizados por la paradoja o la ironía. Entre todo lo que Ségur narra sobre este personaje, al que conoció y con el que departió en algunos momentos de su vida, he entresacado la siguiente anécdota que me parece interesante: «Ce fut M. le comte de Lauraguais qui, le premier, fit voir aux Parisiens, dans la plaine des Sablons, une course avec des chevaux et des jockeys anglais» (t. I, p. 159).

El revuelo que causó el regreso del Voltaire octogenario a París fue extremo y Ségur deja constancia de ello en sus memorias. La sociedad lo aclamaba como a un dios pero el entorno de la corte y, en particular Luis XVI, eran aún reticentes a su llegada, negándose a recibir a un escritor cuyos dardos habían herido de muerte las antiguas creencias y doctrinas veneradas por todos. El encuentro con Voltaire tuvo lugar en París, en casa de sus padres. Allí acudió el filósofo, dos o tres veces, para visitar a la madre de Ségur enferma y la impresión que le causó al conde fue la siguiente:

Sa maigreur me retraçait ses longs travaux; son costume antique et singulier me rappelait le dernier témoin du siècle de Louis XIV, l'historien de ce siècle et le peintre immortel de Henri IV. Son oeil perçant étincelait de génie et de malice; on y voyait à la fois le poète tragique l'auteur d'*Oedipe* et de *Mahomet*, le philosophe profond, le conteur malin et ingénieux, l'esprit observateur et satirique du genre humain; son corps mince et voûté n'était

plus qu'une enveloppe légère, presque transparente, et au travers de laquelle il semblait qu'on vit apparaître son âme et son génie (t. I, p. 191).

Cuando Ségur pudo mantener, finalmente, una pequeña conversación con Voltaire fue al final de la segunda visita que realizó a su madre. A lo largo de la misma, el filósofo le da unos consejos y alaba su gusto por la poesía dando muestras de la pasión que sentía el escritor por ella:

Quoi qu'il en soit, Voltaire charma mon amour propre, en me parlant avec grâce et finesse de ma passion pour les lettres et de mes premiers essais; (...) "D'après ce qu'on m'a dit, et dans votre position, vous êtes destiné à de plus graves occupations. Vous avez bien fait de commencer à vous exercer en écrivant des vers; car il est bien difficile que celui qui ne les a point aimés, et qui n'en connaît ni l'art ni le charme, puisse jamais parfaitement écrire en prose. Allez, jeune homme, recevez les vœux d'un vieillard qui vous prédit d'heureux destins; mais souvenez-vous que la poésie, toute divine qu'elle est, est une sirène" (t. I, p. 199).

En la misma época en que Francia parecía destacar en el exterior por las guerras de independencia americana, en sus numerosas conquistas en las Antillas, en Senegal, etc., en el interior, la opinión pública se irritaba cada vez más por los errores de la administración y la ineficacia de sus ministros. Un combate entre el poder y la libertad era palpable en el seno de la sociedad. Ségur cuenta la siguiente anécdota que tiene que ver con la dureza de la censura inquisitorial en España:

Le bailli Durollet, auteur de l'opéra *d'Iphigénie*, reçut au foyer de la comédie, des affronts sanglants, pour avoir parlé avec mépris du ministre disgracié. (...) un membre de l'académie française, un de nos meilleurs historiens, l'abbé Millot, vit son *Histoire* condamnée en Espagne par l'Inquisition; le célèbre Olavidès⁸ qui venait de défricher et de civiliser la Sierra Morena, fut jeté dans les prisons de ce farouche tribunal, parce qu'il avait traduit en espagnol l'ouvrage de l'abbé Raynal. Je me souviens de lui avoir entendu dire, lorsqu'il se fut échappé de son cachot, qu'un des chagrins les plus insupportables de sa captivité avait été de se voir condamné, pour pénitence, à lire matin et soir les oeuvres de frère Louis de Grenada et celles d'un autre moine aussi stupide: Eh bien, lui répondis-je, voilà le supplice des anciens renouvelé; vous avez été *damnatus ad bestias* (t. I, p. 294 y ss.).

Durante los siete años que duró la vida ministerial de su padre, el conde de Ségur cuenta una de sus anécdotas más ruidosas de cara a la opinión pública. Se

⁸ Olavide, escritor peruano, expulsado de Perú hacia 1760, desplegó en España sus dotes de administrador, pero lo vuelven a expulsar años después por causa de su liberalismo ilustrado y se refugia en Francia. Se cuenta que era amigo de Diderot, de Voltaire, de Marmontel y de Raynal, etc., y uno de los grandes lectores del Inca Garcilaso.

trataba de un decreto atribuido a su padre por el que todo el mundo en Francia creía que este ministro había excluido al Tercer Estado del servicio militar, exigiéndoles pruebas de nobleza verificadas por el genealogista de la corte M. Chérin en caso de que quisiesen obtenerlas. Sin embargo, después de este decreto, el Tercer Estado tuvo más facilidad que en el pasado para seguir la carrera militar (t. I, p. 311 y ss.). Ségur añade que a su padre se deben muchas reformas en el seno del ejército como el asunto de que se acostasen dos soldados, en lugar de tres, en un mismo lugar, o que los hospitales militares albergasen enfermos mejor cuidados. Fue también el primero en concebir la idea de crear el cuerpo de la artillería ligera y el del estado mayor.

La impresión que le causó la vista de las Canarias en su travesía hacia América es digna de mención. Las líneas en las que narra brevemente y como hecho curioso o anecdótico, lo que vio, a bordo de la fragata *La Gloire*, en la cual partió de Brest en 1782, constituyen una anécdota llena de connotaciones épicas. Como joven oficial deseoso de méritos y de encontrar en tierras americanas el germen de la independencia, «partiendo a la guerra en nombre de la filantropía», como él mismo explica, su visión de las Azores y de Canarias le recuerda la leyenda de la Atlántida. En particular, la ruta mercante por Canarias se ve favorecida, según cuenta, por los vientos alisios:

L'archipel des Açores appartient aux Portugais (...) nous trouvant près de Tercère, la principale île des Açores, et dont Angra est la capitale, nous y allâmes, comptant pouvoir y mouiller. (...) A l'aspect de ces îles, ainsi qu'à celui des îles du Cap Vert et des Canaries, à la vue de ces groupes d'amphithéâtres et de montagnes qui s'élèvent isolées au-dessus de la surface du vaste Océan, il ne semble pas possible de douter de l'existence antique d'un continent submergé par une des grandes révolutions de notre globe. Indépendamment de toutes les observations nouvelles faites à cet égard par nos savans, un coup d'œil suffit pour démontrer que ces archipels sont les sommets de quelque chaîne de montagnes de cet ancien continent englouti, depuis depuis plusieurs milliers d'années par les eaux. (...) Il est difficile de croire qu'autrefois les Atlantes aient conquis une partie de l'Europe et de l'Afrique et que le peuple d'une seule ville, telle qu'Athènes, ait battu, chassé et détruit ces fiers conquérans; mais, cette exagération à part, on ne peut avoir vu les Açores, et douter de l'existence et de la submersion de l'Atlantide. (...) le vaisseau marchand qu'il abandonna, ayant poursuivi sa route jusqu'aux Canaries où il trouva les vents alizés, arriva, favorisé par eux, le même jour que nous à l'embouchure de la Delaware (t. I, p. 331 y ss.).

Reflexiones, hechos y anécdotas se diseminan por toda la obra haciendo de ella un cuadro descriptivo no sólo de los personajes célebres del momento sino también de las situaciones que se encuentra a medida que, en su largo recorrido americano, va conociendo por vez primera la historia y costumbres de los lugares que atraviesa.

Si pensamos en las civilizaciones perdidas en nombre del progreso la siguiente frase puede considerarse como un pensamiento vigente, aún hoy en día, y causaría cierta tristeza a algún filántropo: “*Partout où les hommes civilisés se montrent, les hommes sauvages disparaissent*” (t. I, p. 428). El autor se refería aquí a la casi total desaparición de la tribu india de los Naraganset pobladores, en otro tiempo, del valle donde se ubica la actual ciudad americana de Providence.

En su andadura por tierras americanas tuvo ocasión de encontrarse con M. Prudon, lugarteniente de la ciudad de Vittoria, en donde Ségur asistió a una corrida de toros cuyo espíritu desdeñaba en favor de las reuniones de *salon* que él conocía y prefería:

Nous eûmes dans cette ville l’amusement de voir sur la grande place un combat de taureaux, jeu triste cruel et propre à maintenir la barbarie des mœurs. Nous jouîmes chez le gouverneur d’un passe-temps plus doux, celui d’une soirée où se trouvaient réunis les hommes les mieux élevés et les plus jolies femmes de la ville (t. I, p. 490).

El gobernador de Caracas Fernand González le cuenta cómo la América española se había librado de un azote llamado “lepra de Cartagena” refiriéndole la anécdota de una mujer anciana de Guatemala, quien habiendo contraído el mal, fue curada por unos indígenas comiendo trozos de lagarto crudo que el propio Ségur tuvo ocasión de probar. De vuelta a Francia, comunicó el hecho a algunos médicos que reaccionaron con indiferencia (t. I, p. 502):

Une vieille négresse, chassée inhumainement d’une habitation parce qu’elle était atteinte de la lèpre, ayant été rencontrée par une tribu sauvage, dans le bois où elle errait, elle avait vu avec surprise ces hommes s’approcher d’elle sans crainte et l’emmener avec eux. Arrivés dans leurs cavanés, ils la traitèrent, la guérèrent, mais ils la retinrent en servitude, pour qu’elle n’appût point aux Européens le secret de sa guérison (...) la pauvre négresse s’étant échappée (...) elle apprit à ses maîtres que les sauvages l’avaient guérie en lui faisant avaler chaque jour, pendant trois semaines un lézard cru et coupé en morceaux (...) le gouverneur me fit voir deux de ces lézards, j’en mangeai même quelques morceaux (t. I, p. 500 y ss.).

Sobre el oficial del estado mayor M. Linch y amigo suyo embarcado hacia la América española, cuenta la siguiente anécdota que pone de manifiesto la singular intrepidez del inglés:

Linch, après avoir fait la guerre dans l’Inde, servit, avant d’être employé à l’armée de Rochambeau, sous les ordres du comte d’Estaing; il se distingua particulièrement au siège trop mémorable de Savannah. M. d’Estaing, dans le moment le plus critique de cette singulière affaire, étant à la tête de la colonne droite, charge Linch de porter un ordre très urgent à la troisième colonne, celle de gauche. Les colonnes se trouvaient alors à portée de mitraille des retranchemens ennemis; de part et d’autre on faisait un feu

terrible. Linch, au lieu de passer par le centre ou par la queue des colonnes, s'avance froidement au milieu de cette grêle de balles, de boulets, de mitraille que les Français et les Anglais se lançaient mutuellement. En vain M. d'Estaing et ceux qui l'entouraient crient à Linch de prendre une autre direction; il continue sa marche, exécuté son ordre, et revient par le même chemin, c'est-à-dire sous une voûte de feu, où l'on croyait à tous momens qu'il allait tomber en pièces: «Morbleu! lui dit le général en le voyant arriver sain et sauf, il faut que vous ayez le diable au corps; eh! pourquoi donc avez-vous pris ce chemin où vous deviez mille fois périr?» «Parce que c'était le plus court,» répondit Linch (t. I, p. 512).

Su impresión sobre América Central (por ejemplo de la isla de Santo Domingo) es la de una tierra inculta, bárbara y salvaje; con una naturaleza maravillosa y siendo unas tierras muy ricas, estaban controladas por una administración ignorante, ávida de riqueza, arbitraria e intolerante. Esta parte de América permanecía aún, tal y como hace constar Ségur en sus memorias, en el mismo estado en el que la encontró Cristóbal Colón a su llegada al continente americano. El 30 de abril de 1783, el conde de Ségur inicia su vuelta a Francia, viaje que duró algo más de mes y medio. Nada más llegar a suelo francés se entera de que su padre es nombrado mariscal de Francia y de que sigue siendo aún ministro, hecho que le sorprende dado lo efímero de estos cargos.

El relato de las anécdotas contenidas en el II volumen de Memorias, comienza ofreciéndonos la visión de su país al regreso de su viaje por América:

Je trouvai à mon retour la tour et la société de Paris plus brillantes que jamais, la France fière de ses victoires, satisfaite de la paix, et le royaume avec un aspect si florissant, qu'à moins d'être doué du triste don de la prophétie, il était impossible d'entrevoir l'abîme prochain vers lequel un courant rapide nous entraînait. (...) Nous étions fiers d'être Français et plus encore d'être Français du dix-huitième siècle, que nous regardions comme l'âge d'or ramené sur la terre par la nouvelle philosophie (t. II, p. 28).

La sociedad que retrata el conde de Ségur bajo el joven rey Luis XVI es una sociedad que imitaba a la envidiaba Inglaterra, con el deseo de instaurar en el suelo francés las instituciones y la libertad existentes en aquel país. Para distinguir esta sociedad de la de épocas pasadas, hemos entresacado estas reflexiones del conde:

Nous commençâmes aussi à avoir des clubs les hommes s'y réunissaient, non encore pour discuter, mais pour dîner, jouer au disk et lire tous les ouvrages nouveaux. (...) Dans le commencement son premier résultat fut de séparer les hommes des femmes, et d'apporter ainsi un notable changement dans nos mœurs: elles devinrent moins frivoles, mais moins polies; plus fortes, mais moins aimable: la politique y gagna, la société y perdit. (...) Notre jeune roi, par l'exemple de sa vie privée, avait ressuscité chez nous la

décence. On ne peut bannir la galanterie de France; c'est, je crois, son sol natal. Mais au moins alors elle se couvrait d'un voile (t. II, p. 33).

Con estas citas se puede entender mejor el cambio de moralidad acaecido en Francia a finales de siglo. La anécdota sobre una nueva costumbre de la reina Marie Antoinette puede añadirse a la perspectiva anterior de los nuevos cambios sociales narrados por el autor:

Marie-Antoinette fut la première reine de France qui admit chez elle des hommes à sa table. L'étiquette se relâchait de sa sévérité, en même temps que la morale du monde devenait plus rigide. (...) les femmes, se montrant zélés disciples de Jean-Jacques Rousseau faisaient de leurs devoirs de mère leurs plus doux plaisirs (t. II, p. 37).

A propósito de la condecoración de la asociación americana de Cincinnatus que le envió el ilustre general Washington, Ségur cuenta cómo fue considerada en Francia por los ociosos, a quienes la mínima novedad atrae, como una orden de caballería. Se confundió así una institución democrática con una distinción aristocrática. Cuando Ségur fue nombrado, además, comendador de San Lázaro y caballero de San Luis, refiere la anécdota de un distinguido coronel y buen oficial, pero de poca cultura y con frecuentes faltas cómicas en el lenguaje, quien se dirigió a él de este modo:

«Te voilà, mon ami, riche en saints, car tu en as trois: saint Louis, Saint Lazare et saint Cinnatus. Mais, pour ce dernier saint, je me donne au diable si je sais où nos amis de l'Amérique ont été le déterrer.» Or notez que lui-même avait été en Amérique et venait de recevoir cette décoration (t. II, p. 46).

El conde de Aranda, embajador de España en Francia utilizaba casi siempre al hablar la coletilla «entendez-vous?» «comprenez-vous?», a él acude Ségur en busca de sus útiles consejos ante la carrera político-diplomática que va a emprender en Rusia. Aranda le explica cuál es el fin de la política en unas páginas en las que, como si tratara de un breve curso, se pone de manifiesto que, por parte de todos los países, el fin de la misma es el interés (t. II, p. 97).

Las anécdotas que se cuentan sobre el rey de Prusia, Frédéric II, reflejan un rey sarcástico y pícaro al que le gustaba poner a sus interlocutores en situaciones embarazosas pero que, al mismo tiempo, no se irritaba por ser la diana de una respuesta pícaro o maliciosa sino que al contrario, el autor de la misma era para él digno de estima:

Un jour, voyant venir son médecin, il lui dit : «Parlons franchement, docteur; combien avez-vous tué d'hommes pendant votre vie?» «Sire, répondit le médecin, à peu près trois cent mille de moins que votre majesté.» La première fois qu'il vit le marquis de Luchesini, italien très spirituel, qui fut depuis admis dans son intimité et devint plus tard ministre de son

succeseur, il lui dit : «Voit-on encore, monsieur, beaucoup de marquis italiens voyager partout et faire dans toutes les cours le métier d'espions?» «Sire, répondit M. de Luchesini, on en verra peut-être tant qu'il se trouvera des princes allemands assez plats pour décorer de leurs ordres des hommes qu'ils chargent d'un rôle si vil.» Par là, le marquis faisait allusion à un espion italien, auquel un empereur d'Allemagne avait accordé la décoration de la Toison d'Or (t. II, p. 123).

Au moment de paraître à un cercle, un jour de gala, on vint l'avertir que deux dames se disputaient le pas près d'une porte avec une vivacité et une opiniâtreté scandaleuse. «Apprenez-leur, dit le roi, que celle dont le mari occupe le plus haut emploi doit passer la première.» Elles le savent, répond le chambellan, mais leurs maris ont le même grade. «Eh bien, la préséance est pour le plus ancien.» «Alors, reprend le monarque impatienté, dites-leur de ma part que la plus sottise passe la première» (t. II, p. 124).

Otra anécdota o «trait» del rey Frédéric II que Ségur destaca es la que hace referencia a la impresión que tenía de los franceses y a su pretendida ligereza:

Un jour, à l'un de ces diners où le roi, pour rendre la conversation plus libre, permettait une entière familiarité, Frédéric s'amusa à demander à ses convives ce que chacun d'eux ferait s'il était à sa place. Les uns répondirent qu'ils feraient telles ou telles conquêtes; les autres, telles ou telles réformes, telles ou telles institutions. «Et vous, marquis d'Argens?» dit le roi. «Moi, sire? répondit le marquis; ma foi, je vendrais mon royaume, et j'achèterais une bonne terre en France, pour en manger les revenus à Paris.» «En vérité, reprit Frédéric, voilà un propos bien français! (t. II, p. 130).

Este rey también cuenta a Ségur, antes de partir de Berlín, varias anécdotas sobre la salud, la corte y los favoritos de Catalina de Rusia.

Sobre la dureza de los gobernadores rusos en el trato con sus siervos, Ségur relata la anécdota de un cocinero francés que viene a quejarse de haber recibido cien latigazos sin saber por qué. Conocido el hecho le promete indagar en el asunto para buscar una explicación de un trato así infligido a uno de sus compatriotas. Una vez desvelada la incógnita suscitada con esta anécdota se supo que el cocinero francés se había presentado al puesto libre dejado por el ruso, el cual había desertado de su trabajo por robo. El gobernador y conde de Bruce ordenó que buscasen al ladrón. Al presentarse en el despacho del gobernador el cocinero francés para reemplazar al ruso huido, el gobernador, de espaldas, no vio de qué cocinero se trataba y lo mandó castigar. Ello explica que el francés recibiera los latigazos destinados al ruso. Esta es una crítica solapada que Ségur realiza más de una vez en sus memorias (t. II, p. 246 y ss.), del poder arbitrario de los amos en Rusia sobre sus siervos o, a veces, de los casos en que la voluntad u órdenes de los príncipes son irreflexivas o precipitadas. Tal es el asunto de otra anécdota o «fait» que, en realidad, es una pequeña historia que cuenta un malentendido. En esas líneas se relata cómo la emperatriz Catalina ordenó al jefe

de su policía “empailler” a un banquero de nombre Suderland (t. II p. 253). Este jefe siguió sus órdenes receloso, sin saber por qué la princesa quería infligir ese suplicio a uno de sus banqueros favoritos. La emperatriz exigió que cumpliera la orden en seguida, no entendiendo por qué este jefe de su policía dudaba y pensando que creía tal comisión por debajo de su dignidad. Suderland suplicó que antes de morir le dejaran escribir a la emperatriz para esclarecer el asunto, el jefe de policía lleva el escrito a Catalina quien, rápidamente, libra a este hombre de la pena. El malentendido residía en que habían confundido la persona del banquero Suderland con un perro muy querido por la emperatriz y con el mismo nombre del banquero. El perro, que acababa de morir, fue regalado a Catalina por un inglés y ella había ordenado a Reliew, el jefe policial, que lo disecaran.

La anécdota que inició la relación entre el príncipe Potemkin y Catalina le fue contada a Ségur por el propio príncipe. Éste tenía 18 años cuando se enamoró de la emperatriz, la cual había destronado a Pedro III. Siendo uno de sus oficiales y en una ocasión en que Catalina quería una espada, Potemkin le ofreció la suya que ella aceptó. Cuando el oficial quiso alejarse en su caballo, lo ocurrido fue según Ségur lo que sigue:

Un heureux hasard fixa sur lui l'attention: Catherine, tenant à la main une épée, voulait avoir une dragonne; Potemkin s'approche et lui offre la sienne; elle l'accepte, il veut respectueusement s'éloigner; mais son cheval accoutumé à l'escadron, s'obstine à rester près du cheval de l'impératrice. Cette opiniâtreté la fait sourire; elle examine avec plus d'intérêt le jeune guerrier, qui malgré lui, se serre si près d'elle; elle lui parle. Sa figure son maintien, son ardeur, son entretien lui plaisent également; elle s'informe de sa famille, l'élève au grade d'officier, et bientôt lui donne une place de gentilhomme de la chambre dans son palais. Ainsi ce fut l'entêtement d'un cheval rétif qui le jeta dans la carrière des honneurs, de la richesse et du pouvoir (t. II, p. 262).

La primera anécdota que transcribo del tercer volumen de memorias es la que se refiere al príncipe Repnin, embajador ruso en Polonia. En dicha anécdota o “trait” el embajador es descrito como un personaje que se caracteriza por sus muestras de altivez y de orgullo:

Un jour à Varsovie, le roi Stanislas, assistait à la représentation d'une pièce de théâtre; le premier acte était déjà joué lorsque l'ambassadeur russe arriva dans sa loge: choqué de voir qu'on ne l'avait pas attendu, il fait baisser la toile, et ordonne de recommencer la pièce (t. III, p. 17).

La anécdota en la que se describe a M. Mercier de La Rivière, autor de la obra *De l'Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*, e invitado de la emperatriz Catalina en Rusia para conocer sus postulados sobre economía política, es otro ejemplo de altivez y orgullo descrito por Ségur pero, esta vez, en otro personaje. Fue

la propia Catalina quien relató a Ségur el hecho y en el relato de la anécdota este hombre aparece como alguien vanidoso y pretencioso. Sin embargo, a pesar de los sueños de primer ministro que Mercier de la Rivière albergaba al llegar a Rusia, y de los que le desengañó la emperatriz, ambos conservaron una buena amistad (t. III, pp. 39-40).

Diderot quiso que Catalina de Rusia conociese a M. de la Rivière y fue, asimismo, este filósofo y su relación con la emperatriz el objeto de otra anécdota, descrita en las memorias, sobre uno de los filósofos más importantes del siglo XVIII francés y europeo. Catalina había comprado la biblioteca a Diderot por 150.000 francos que luego le dejó, así como una casa en París, mientras que, paradójicamente, Diderot fue perseguido y encarcelado en Francia:

(Catalina) Si je l'avais cru, tout aurait été bouleversé dans mon empire; législation, administration, politique, finances, j'aurais tout renversé pour y substituer d'impraticables théories. (...) Alors lui parlant franchement, je lui dis: Monsieur Diderot, j'ai entendu avec le plus grand plaisir tout ce que votre brillant esprit vous a inspiré; mais avec tous vos grands principes, que je comprends très bien, on ferait de beaux livres, et de mauvaise besogne. Vous oubliez dans tous vos plans de réforme la différence de nos deux positions: vous, vous ne travaillez que sur le papier, qui souffre tout; il est tout uni, souple, et n'oppose d'obstacles ni à votre imagination ni à votre plume; tandis que moi, pauvre impératrice, je travaille sur la peau humaine, qui est bien autrement irritable et chatouilleuse. (...) Dès ce moment il ne me parla plus que de littérature et la politique disparut de nos entretiens» (t. III, p. 43).

Durante el viaje en el que acompañaron a la emperatriz a Crimea, Ségur y el príncipe de Ligne sintieron curiosidad por ver sin velo a tres mujeres mahometanas y se ocultaron para verlas mejor. La anécdota es explicada por Ségur y pone de manifiesto la ironía del príncipe de Ligne:

Nous nous glissâmes derrière les arbres, en évitant de faire le bruit le plus léger, et nous arrivâmes heureusement en face d'elles et masqués par un buisson. Comme les voiles de ces femmes étaient à terre près d'elles, nous pûmes les regarder tout à notre aise. Mais, Hélas! quel désappointement! aucune n'était ni jolie, ni jeune, ni même passable. «Ma foi, s'écria inconsidérément mon compagnon, Mahomet n'a pas tant de tort en voulant qu'elles se cachent» (t. III, p. 191).

En otra anécdota se aborda el asunto del regalo que el príncipe Potemkin quiere hacer al conde de Ségur, ello es una joven circasiana que el conde ve y cuyo parecido físico con su mujer le resulta sorprendente. He aquí el asunto tal y como lo cuenta el autor:

«La ressemblance est-elle donc si parfaite?» me dit-il. «Complète et incroyable,» lui répliquai-je. «Eh bien! *batushka* (moj petit père) reprit-il en

riant, cette jeune Circassienne appartient à un homme qui m'en laisserait disposer; et, dès que vous serez à Pétesbourg Je vous en ferai présent.» «Je vous remercie dis-je à mon tour; je ne l'accepte point et je crois qu'une telle preuve de sentiment paraîtrait fort étrange à Madame de Ségur» (t. III, p. 204).

Este tipo de anécdotas sirve para dar a conocer mejor las costumbres del pueblo ruso en la época de la Ilustración. En estas líneas se pone de manifiesto el valor concedido a una mujer perteneciente a un pueblo subyugado por un relevante militar ruso, contemporáneo de Ségur, como fue el príncipe Potemkin. Ante el rechazo de Ségur a aceptar este regalo, Potemkin decide entonces regalarle un niño kalmouk, del que el conde se ocupó durante algún tiempo.

El 11 de octubre de 1789, Ségur partió de Petersburgo a Francia después de haber pasado 5 años en suelo ruso (t. III, p. 531). Había salido de Francia con destino a Rusia en diciembre de 1784. En su viaje de regreso pasó por Viena donde tuvo ocasión de visitar en audiencia al emperador Joseph II, por ese entonces bastante enfermo. Asimismo, tuvo ocasión de visitar al ministro y príncipe de Kaunitz, acompañado del embajador de Francia en Viena, el marqués de Noailles. La anécdota en que se refiere este encuentro, marcado por la ironía en las respuestas de ambos diplomáticos, pone de manifiesto que Ségur también sabía mostrarse irónico si la situación lo requería:

A la fin du diner, adressant la parole, d'une voix haute, au marquis de Noailles, il lui dit: «J'ai reçu, monsieur l'ambassadeur, des nouvelles de France: on y pille, on y égorge plus que jamais: toutes les têtes y sont renversées; c'est un pays attaqué de démence et de frénésie.» Je croyais que l'ambassadeur allait répondre; mais il garda le silence, croyant sans doute, que ce silence était une improbation assez marquée d'une sortie si inconvenante. Moi, plus jeune, assez impatient, et ne pouvant alors me contenir, je dis très haut: «Il est vrai, mon prince, que la France, dans ce moment, est attaquée d'une fièvre très ardente; on prétend même que cette maladie est contagieuse, et qu'elle nous est venue de Bruxelles» (t. III, p. 560).

El estado de ánimo del conde de Ségur ante los acontecimientos tan dramáticos que le tocó vivir era de entusiasmo pero al mismo tiempo de temor. Su descripción de los «salons» parisinos de la época revolucionaria resulta interesante y merece la pena transcribirla por sus variados aspectos desde el punto de vista anecdótico y social:

J'employais mes soirées à parcourir les différens cercles de la capitale, à revoir ces sociétés qui avaient fait le charme de ma jeunesse. Je les retrouvai plus vives, plus spirituelles, plus animées que jamais, (...) Cependant elles semblaient avoir perdu pour moi leur plus aimable attrait; on n'y voyait plus

cette douceur, cet atticisme, cette urbanité, qui en avaient fait si long-temps la véritable école du goût et de la grâce.

Les passions politiques, en s'introduisant dans nos salons, les avaient presque metamorphosés en arènes, où les opinions les plus opposées se choquaient et se heurtaient sans cesse. On ne discutait plus, on disputait; le seul et éternel sujet de conversation était cette politique, qui ne permettait que bien rarement aux arts, aux muses, à la galanterie, de varier les entretiens. (...) Les femmes perdaient beaucoup à ce grand changement. Rien ne leur sied plus mal que les passions politiques. (...) Cependant plusieurs d'entr'elles brillaient, dans ces entretiens philosophiques, (...) je n'en citerai qu'une seule, madame de Staël (t. III, p. 590 y ss.).

4. Conclusiones

Realizado el análisis de las anécdotas más interesantes de la obra desde mi punto de vista, debo señalar dos aspectos que han salido a la luz a medida que leía. Por un lado, he intentado valorar la anécdota real con respecto al hecho histórico, por otro, he intentado establecer una diferencia entre la anécdota histórica, la real y la personal. De esta última manera, me he percatado que si Ségur la señala o la almacena es porque esa anécdota le ha dejado huella de alguna manera. Tal es el caso de aquella en que cuenta cómo conoció al rey Louis XV.

En algunas ocasiones, la tarea de captar la anécdota en el entramado de las memorias me pareció laboriosa porque Ségur oscila entre la anécdota y el recuerdo. Otras veces me ha parecido estar leyendo un cúmulo de recuerdos utilizados para dejar constancia de algún momento, especialmente subjetivizado por el autor. Un ejemplo es el estremecedor y conmovedor relato de los acontecimientos que la reina Maria Antonieta le cuenta sobre los días previos a la toma de la Bastilla (final del tercer volumen de memorias).

En algún momento pude comprender al autor, quien, como partidario de una alianza entre España, Francia, Rusia y Austria para hacer frente a Inglaterra y Prusia, vio frustradas sus meticulosas y laboriosas tareas como embajador en Rusia. Sus esperanzas en aras de regular la política europea de entonces, no se cumplieron pues nunca se firmó ese acuerdo a pesar de sus insistentes trámites con Versailles para que se llevara a cabo. En varios momentos confiesa cuán penosa y delicada se volvió su misión en Rusia, una vez que el rey le comunicó a través de sus ministros que la firma de esta alianza se dilataba, (t. III, p. 426, p. 473 y ss.).

Ségur, fue, además, un valiente acusador que tomó partido, definiendo su posición, contra el cardenal Dubois, arquetipo de oprobio para su orden y para la nación francesa (t. I, p. 149).

Demostró, asimismo, ser un sagaz y agudo observador al definir la época de su juventud como una época llena de contrastes, en la que nada hacía presagiar el odio o la discordia que más tarde imperó con el estallido de la Revolución:

Jamais on en vit plus de contraste dans les opinions, dans les goûts, et dans les moeurs: au sein des académies, on applaudissait les maximes de la philanthropie, les diatribes contre la vaine gloire, les voeux pour la paix perpétuelle; mais en sortant, on s'agitait, on intriguait, on déclamaient, pour entraîner, le gouvernement à la guerre. Chacun s'efforçait d'éclipser les autres par son luxe, à l'instant même où l'on parlait en républicain et où l'on prêchait l'égalité. Jamais il n'y eut à la cour plus de magnificence, de vanité, et moins de pouvoir. On frondait les puissances de Versailles, et on faisait sa cour à celles de l'Encyclopédie. (...) Enfin on parlait d'indépendance dans les camps, de démocratie chez les Nobles, de philosophie dans les bals, de morale dans les boudoirs. (...) Au reste, (...) au milieu de ce conflit entre des opinions, des systèmes, des goûts et des voeux si opposés une douceur, une tolérance dans la société, qui en faisaient le charme (t. I, p. 164 y ss).

La opinión que le merecía el rey Luis XVI, en la época de la insurgencia americana contra los ingleses, era la del hombre más honesto y moral de su tiempo (t. I, p. 173). Lo respetaba por esas cualidades y a lo largo de las memorias no se desprendió, en ningún momento, que tomase partido en su contra.

El conde de Ségur fue un hombre siempre prudente a la hora de lanzarse a aventuras individuales (t. I, p. 177).

Su cultura y amplia visión de la sociedad americana se pone de manifiesto en el detallado cuadro que ofrece sobre la variedad de cultos y costumbres, en los diferentes estados americanos, introducidos por las naciones europeas llegadas a América. Resulta bastante completo como para no mencionarlo y con ello pretendo dar una idea de la profunda y rica perspectiva histórica del autor, quien dejó constancia, en sus memorias, de cómo se temía en América, en un primer momento, que los recién llegados europeos no pudieran convivir en paz:

Tels furent les motifs qui décidèrent un grand nombre de Hollandais à porter dans la Nouvelle Angleterre, à New York, leur activité commerciale, des Suédois à venir labourer les champs de New-Jersey et de la Delaware; les presbytériens de la Grande-Bretagne cherchèrent à Boston un abri contre les persécutions religieuses; les anabaptistes allemands, les catholiques irlandais, dépouillés de leurs biens coururent demander du repos et un abri en Pensylvanie; enfin un grand nombre de Français protestans se réfugièrent dans les Carolines. Pour tant d'opprimés la liberté était non seulement un besoin, mais une passion. (...) De plus, la multiplicité des cultes rendit parmi eux la tolérance indispensable (t. I, p. 439).

Los innumerables retratos de los personajes que conoció y que le dejaron huella, merecen ser objeto de estudio aparte. Citaré, de entre muchos, el del general

Washington, el del vicegobernador de Caracas, coronel don Pedro de Nava, el de M. de Vergennes, el de M. de Calonne, el del duque de Lauzun compañero de armas, del que cuenta una anécdota sobre su intrepidez en la guerra americana cerca de Yorktown salvando a uno de sus soldados en retirada.

El de don Félix, capitán de milicias y lugarteniente del rey en Maracay, personaje que le da cuentas de la desastrosa administración española en las colonias, objeto y causa de las revueltas indígenas como la del cacique inca Tupac-Amarou.

Los del rey Frédéric II de Prusia, de la emperatriz Catalina de Rusia, del príncipe Potemkin, quien se creía por encima de las leyes, del príncipe de Ligne son otros tantos ejemplos.

En sus descripciones del pueblo turco e inglés, sin llegar a mencionarse como anécdotas, habría bastantes aspectos que comentar, sin embargo, no forman parte del objetivo de este artículo. Algunas veces se diría que se deja llevar por las impresiones de conocidos para describir al imperio otomano, el cual no deja muy bien el informe que le remitió el ingeniero Lafite enviado a Constantinopla por su padre (t. II, p. 321), en donde se mencionan sus rasgos de imbecilidad, así como la ignorancia y testarudez del pacha. Podemos comprender la mala opinión con respecto al mismo pueblo que tenían el príncipe Potemkin y Catalina por la política de entonces y los afanes de conquista de dos mandatarios en lucha constante contra la expansión del imperio otomano. El primero dijo en una ocasión que «l'existence des musulmans est un véritable fléau pour l'humanité» (t. II, p. 350). Sobre lo que apuntó la emperatriz Catalina podemos ofrecer unas breves líneas:

Elle se plaisait beaucoup à nous parler souvent de la barbarie, de la mollesse, de l'ignorance des musulmans, et de la stupide existence de leurs sultans, dont l'horizon ne s'étendait pas plus loin que les murs de leur harem. « Ces despotes imbéciles, disait-elle exténués par les voluptés du sérail, dominés par leurs ulémas, et captifs de leurs janissaires, ne savent ni penser, ni parler, ni administrer, ni combattre; leur enfance est éternelle» (t. III, p. 14).

«Oui, me disait-elle parfois en riant, vous ne voulez-pas que je chasse de mon voisinage vos enfans les Turcs: vous avez là, en vérité, de jolis élèves; (...) Si vous aviez des pareils voisins en Piémont ou en Espagne, qui vous portassent annuellement la peste, la famine, et s'ils vous tuaient ou vous enlevaient tous les ans une vingtaine de mille hommes, trouveriez-vous bon que je les prise sous ma protection? Je crois que c'est bien alors que vous me traiteriez de Barbare » (t. III, p. 24).

En otro ejemplo narra pormenorizadamente las costumbres de las tribus del Cáucaso, de las que tuvo conocimiento por sus viajes, o a través de las notas o lecturas con las que se deleitó sobre estos pueblos (t. II, p. 390). No cabe duda que el conde de Ségur se mostró ávido de cultura y ello se plasmó en las páginas de sus memorias.

Puedo añadir una penúltima reflexión, pues soy consciente de que siempre existirá otra desde el momento en que otro lector aborde el estudio de estas Memorias. Con ella cerraré estas conclusiones. El quehacer diplomático de Ségur hizo que pronto se diese cuenta de cómo otros reyes europeos, coetáneos suyos, acogían a los mismos filósofos que, en su país, eran perseguidos. Creo que jamás albergó en su pensamiento la idea de menospreciar a su patria cuando escribía. Por ello, cuando explica esta actitud benevolente y protectora de monarcas, como Catalina de Rusia o Frédéric de Prusia, para con los filósofos es para ensalzar la insaciable vanidad de estos reyes, ansiosos de los elogios de Voltaire, Rousseau, Raynal, d'Alembert o Diderot (t. III, p. 45). La metáfora que utiliza es la de que estos reyes eran como los dioses del Olimpo a quienes gustaba embriagarse de incienso, con ella fue capaz, por momentos, de desviar la malévola opinión extranjera o las malas críticas sobre la actitud política francesa de su época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GODENNE, René: «Mémoires» en *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [Consulta en línea: <<http://www.ditl.info/arttest/art7997.php>>].
- MONTANDON, Alain (1990): *Actes du Colloque de Clermont-Ferrand présentés par A. Montandon*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand.
- SÉGUR, Louis (1824): *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Bruselas, A. Eymery. [Consulta en línea: <<http://gallica.bnf.fr>>].



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

Anecdotes et cohérence textuelle dans un roman de Loaisel de Tréogate

María Teresa Ramos Gómez

Universidad de Valladolid

mtramos@fyl.uva.es

Resumen

En la novela epistolar monográfica de Loaisel de Tréogate *Ainsi finissent les grandes passions* (1788), predomina lo vivencial sobre la función narrativa, el discurso sobre el relato. No obstante, en las cartas que componen la obra hay numerosas anécdotas que podrían ser vistas como intercalaciones marginales, cuando en realidad asumen una función significativa poniendo en evidencia los temas esenciales, a la vez que una función estructurante, formando una red que da coherencia a los distintos fragmentos de los que se compone el texto epistolar al que sirve de guía.

Palabras clave: sensibilidad, dependencia, pasión, locura, ceguera, muerte.

Abstract

In the monographic epistolary novel of Loaisel de Tréogate *Ainsi finissent les grandes passions* (1788), the experiential predominates over the narrative function, the discourse over the story. However, in the letters which make up the work, there are numerous anecdotes which could be seen as marginal insertions, when in fact they assume a signifying function showing the essential topics, together with a structuring function, developing a net which gives coherence to the different fragments from which the epistolary text is formed, and, at the same time, it serves as a guidance.

Key words: Sensitivity, dependence, passion, crazyness, blindness, death.

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 09/12/2006.

*Ainsi finissent les grandes passions, ou Les dernières amours du chevalier de...*¹, est un titre-programme, avec lequel Loaisel de Tréogate (1754-1812) annonce le contenu de l'histoire que son roman raconte, et son caractère d'exemple. Le lecteur a entre les mains un livre qui lui signale qu'il va lire l'histoire d'un grand amour qui finit mal, proposée comme un miroir dans lequel d'autres amants pourraient se reconnaître: l'expérience désolante du chevalier de T ne serait point unique, et c'est en tant que simple cas conforme à la règle qu'elle permet d'en tirer une leçon morale².

Encore un roman d'amour, donc, et encore un roman par lettres: nous suivons le déroulement de l'histoire à travers les seules lettres du chevalier, adressées à l'ami confident ou à la femme aimée. Le Chevalier, le Comte de P et Madame de V (Eugénie), seraient les trois voix de cet ouvrage qui ne nous laisse entendre que la première; l'énonciateur est donc autodiégétique, et la focalisation interne et fixe, puisque l'on a toujours le point de vue du même personnage.

Les lettres, non datées, retracent la courbe vitale du chevalier pendant les trois années de sa vie que la correspondance embrasse. Cette courbe part de l'abattement d'un homme blessé par la vie, désabusé des humains, sans illusions comme sans espérance; elle s'anime lorsque le chevalier fait la connaissance d'une jeune veuve, Mme de V; elle monte comme une flèche lorsque l'empathie devient un amour partagé, et dessine un sommet de bonheur qui correspond à la vie du couple installé dans les terres de Mme de V, pour se poursuivre en une crête accidentée dont les dents de scie marquent l'anxiété, la jalousie, l'ivresse ou la dépression tour à tour éprouvées par le chevalier. La courbe s'infléchit brutalement lorsque Mme de V part pour Strasbourg où l'appelle une affaire d'héritage et le chevalier reste à l'attendre, recevant rarement de ses lettres, dans un état de profond abattement; et puis elle s'effondre quand il apprend les amusements de Mme de V à Strasbourg. L'annonce du retour de la bien-aimée fait repointer la courbe qui plombe immédiatement puisque la dame, changeant d'avis, rentre à Paris; le chevalier court la rejoindre, pour y être persiflé par l'infidèle, qui lui préfère un fat à la mode. Au plus bas, il cherche à se suicider, mais désiste au dernier moment; la crise lui provoque une grave maladie qu'il surmonte, et il trouvera la sérénité nécessaire pour refuser de renouer avec une repentante Mme de V.

¹ Paris, Poinçot, 1788, 2 vols in-12. Les citations sont tirées de la reproduction électronique de cette édition, <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-88854&M=tdm>, et en conservent l'orthographe.

² «Le Breton Loaisel de Tréogate ne manque pas de talent; l'auteur du célèbre *Dolbreuse* (1783) choisit le roman monophonique pour montrer dans *Ainsi finissent les grandes passions* (1788) que les excès du sentiment peuvent seuls guérir et leur victime et le lecteur», Versini (1979: 108).

La symétrie d'une ligne émotionnelle qui monte, plane, se brise et redescend, avec les déplacements spatiaux du chevalier, semble s'imposer, puisque ses premières lettres sont écrites de Paris, puis des terres de Mme de V et à nouveau de Paris. On aurait ainsi l'impression d'une nette opposition entre Paris et la campagne, entre la Ville et la Nature, qui ne peut nous surprendre de la part d'un auteur disciple de Jean-Jacques: c'est bien dans la nature que les ivresses du sentiment s'épanouissent, tandis que Paris –point de départ et point de retour– «n'est pas le séjour du bonheur» (L25). Mais même si le cliché des dangers de la ville est omniprésent dans le roman, l'histoire est moins simple qu'elle pourrait le faire croire: l'amour naît à Paris, le chevalier esseulé souffre à la campagne. Et encore du point de vue de l'espace, si le chevalier ne fait qu'un voyage d'aller-retour entre Paris et les terres de Mme de V, le Comte a quitté Paris pour toujours dans le prototexte (comme nous l'apprend la lettre 1), et Mme de V se déplace beaucoup plus: lorsque le chevalier fait sa connaissance, elle vient de rentrer à Paris après deux années de veuvage dans ses terres; quand bon lui semble, elle part à 30 lieues de Paris ou va à la campagne chez la Marquise; elle décide de se réinstaller dans sa terre de Gur³, puis séjourne à Strasbourg, voyage à Paris... Les déplacements du Comte et de Mme de V sont fruit de leur volonté, de leur liberté; le chevalier se plie⁴ aux décisions de Mme de V, dans la joie –lors de leur départ pour Gurcy–, dans l'angoisse lorsqu'elle quitte et ses terres et lui pour aller à Strasbourg, ou dans le désarroi lorsqu'il part la retrouver à Paris, ayant appris qu'elle ne compte pas rentrer à Gurcy où il l'a longuement attendue. Et c'est bien la liberté la question clé du roman, tant du point de vue psychologique et moral, sur le plan fictionnel, que sur celui de la réalisation textuelle.

L'écriture épistolaire présuppose déjà une large marge de liberté: dans le domaine du privé, on écrit une lettre parce qu'on désire communiquer; on reprend un récit, des confidences; qu'il s'agisse de réflexion intellectuelle ou d'épanchement affectif, on prolonge une conversation interrompue pendant quelques jours ou quelques semaines. Non seulement la lettre permet une multiplicité de tons, de formes et de sujets abordés, mais aussi l'inclusion d'historiettes, d'anecdotes, de digressions ou, au contraire, l'induction d'ellipses, d'absences: l'exercice épistolaire permet et les procé-

³ Les différentes indications du roman permettent d'identifier Gurcy-le-Châtel, en Île-de-France (Seine et Marne); dorénavant nous écrivons Gurcy.

⁴ Il communique ainsi au Comte de P son départ de Paris: «Mme de V [...] a résolu de retourner vivre dans sa terre de Gur, qui est à trente lieues de Paris, et je dois l'y accompagner» (L19). Comme l'écrit Aline Jalliet (1994: 481), «les clichés traditionnellement attachés à la femme sont chez lui [Loisel de Tréogate] bien souvent renversés et attribués à l'homme».

dures figuratives et les antfiguratives, et à sa flexibilité d'énonciation correspond une flexibilité d'énoncé⁵.

Les 77 lettres que le chevalier écrit appartiennent toutes –à une exception près⁶– à l'écriture du privé, et même de l'intime. Les 44 lettres qu'il adresse au Comte de P sont des lettres d'amitié, d'échange intellectuel et de confidences; les 32 qu'il écrit à Mme de V sont modulées par transports et passions: du ravissement aux inquiétudes, du chant d'amour aux reproches et aux plaintes, tour à tour lyriques ou élégiaques, la plupart sont des héroïdes. Même si le chevalier insère dans ses lettres des informations ou des éléments anecdotiques –notamment lors du séjour de la dame à Strasbourg–, la valeur émotive empiète sur la fonction narrative, et le discours envahit le récit.

Comme l'écrit Bernard Beugnot (1990: 36), «l'épistolier est un artisan de soi»; et ce postulat s'avère plus vrai encore dans un roman monophonique, puisque tout ce que nous pouvons savoir sur le chevalier est ce qu'il communique à ses correspondants et ce que nous pouvons déduire de ses goûts et ses dégoûts, son attitude à l'égard des autres, à l'égard de la vie. Dans ses lettres se profilent des images de soi qu'il dessine pour ses destinataires, images qui ne diffèrent pas entre elles, qu'il les adresse à l'ami ou à la femme aimée, et qui nous prouvent par là une sincérité foncière dans ses rapports amoureux et amicaux, ainsi qu'une tendance évidente à l'épanchement débordant et à l'auto-compassion. Déjà dans la première lettre du recueil, adressée au Comte, il se met en scène en étalant la meurtrissure de son cœur, de sa vie. L'occasion ne semblerait pas propice, puisque sa lettre est censée être la réponse à celle dans laquelle le Comte lui fait part de son installation dans ses terres, où il a décidé de se fixer, se retirant du monde. Le chevalier ne semble même pas regretter son ami, et n'a pas de questions à lui poser; la nouvelle vie du Comte telle qu'il la perçoit –celle du bon châtelain– nous est transmise comme une image fixe de bonheur, qui accentue le contraste avec l'existence vide et navrante du narrataire. Celui-ci se présente sous le signe de la carence: sans illusions, sans affections, sans consolation, sans espérance. Jeune encore, mais largement éprouvé par la vie, il se considère comme une victime de la méchanceté humaine qu'il envisage néanmoins comme fruit de la folie: «j'imagine pourtant que le désordre apparent de l'univers dans l'ordre moral, vient de la folie plus encore que de la méchanceté des hommes. Oui, je crois que nous sommes tous un peu fous.» (L1) Évidemment, il envie le sort du Comte,

⁵ Voir à ce sujet «Dynamismes fonctionnels du modèle narratologique du roman par lettres», in Herman (1989: 51 et ss.).

⁶ Mme de V étant souffrante, le chevalier écrit en son nom la lettre 28, destinée à l'abbé de P. C'est grâce à cette lettre que nous apprenons que le chevalier se nomme de T.

comme il le dit expressément dans sa lettre suivante, et la comparaison se résume en ces termes: «enfin, mon cher comte, vous vivez, et je suis mort.» (L2). La folie et la mort, présentes dès l'ouverture, vont planer sur tout le roman, et même le conduire, tel un leitmotiv.

Il reprend goût à la vie lors d'un souper chez une vieille baronne en faisant la connaissance de Mme de V, dont il va tomber follement amoureux. Veuve depuis deux ans, elle a fini le temps de son deuil, qu'elle a passé dans ses terres, et réapparaît dans le monde. Son deuil à lui finit aussi: «Quelque chose pourtant a paru me rappeler à la vie hier au soir. C'est la rencontre d'une des plus intéressantes femmes que j'aie vue» (L2), écrit-il au Comte, et la même expression se retrouve dans sa première lettre à Mme de V: «Enfin, je mourois victime lente de ma sensibilité, qui faute d'alimens se dévorait elle-même, quand vous êtes venue me rappeler à la vie.» (L.5) Il verra la dame dans le même cercle à plusieurs reprises, puis ira faire sa cour chez elle, la voyant et lui écrivant souvent.

Dès l'étape des rapports amicaux il se montre anxieux et possessif: «déjà mon coeur se serre à la seule idée de perdre jamais votre amitié» (L5); si elle part à la campagne voisine, il la poursuit de ses reproches et de ses plaintes: «Pourquoi aussi m'avez-vous accoutumé à ne pouvoir plus me passer de votre présence?» (L7), «aujourd'hui tout manque à ma satisfaction. J'ai de l'inquiétude, de l'agitation, de l'ennui» (L9); ses prières sont constantes: «aimez-moi, consolez-moi» (L9); toutes ses lettres transmettent son insécurité: «Dois-je bénir mon sort, madame? Le jour où je vous ai vue sera-t-il une époque fortunée dans l'histoire de ma vie? C'est ce que l'avenir me cache encore.» (L5). Ce personnage angoissé montre ses meurtrissures comme un mendiant pour apitoyer la femme aimée, même lorsqu'il lui déclare son amour:

Vous êtes le seul objet que je veuille intéresser; toute la terre, le monde entier, hormis vous, ne peut plus rien pour ma tranquillité. Dans ce moment, je fais passer devant moi le tableau de ma vie mêlée de beaucoup de peines et de quelques plaisirs; je suis le cours orageux de mes jeunes années, les observant tristement l'une après l'autre; je me les retrace toutes jusqu'à l'époque actuelle, et je vous vois là présente au bout de cette carrière si courte et si pénible, comme un objet doux et terrible destiné à être le dédommagement ou le complément de mes infortunes. Décidez, prononcez, fixez mon sort irrévocablement (L12).

Rêvant de vivre un éternel duo, un immuable état fusionnel avec la femme aimée, le chevalier est hanté par l'angoisse de la perte de l'amour, la peur d'être abandonné. Il exige un amour constamment protecteur, et la moindre contrariété réveille

la blessure qu'il porte en lui: il se sent perpétuellement mal aimé. Toujours en détresse, il accable son amante de ses plaintes, cherchant à être consolé et rassuré:

Vous n'avez pas répondu à ma dernière lettre; vous n'avez rien fait dire au messager fidèle que j'en ai chargé ce matin. Je passe à votre hôtel; vos gens m'apprennent que vous n'y êtes pas, que vous êtes partie avec la Marquise De B pour aller dîner à la campagne, et vous ne m'avez rien fait dire de tout cela... je ne sais que penser; je suis au désespoir (Billet après L13).

Je n'ai donc plus d'amante?... Ô qui me fera trouver une autre moi-même, une amie tendre et compatissante, à qui je puisse montrer mon cœur saignant de mille blessures! (L74).

L'expression émotive des mouvements psychologiques a une place débordante dans les lettres. Même lorsque le discours du chevalier montre un caractère informatif, l'aspect émotif n'est jamais absent; certaines de ses lettres prennent parfois la tournure d'un monologue décrivant l'état d'âme du chevalier:

J'ai un cœur qui ne fait autre chose que de me jouer de mauvais tours; je m'en méfie: d'où vient que je ne suis pas tranquille avec tant de raisons de l'être, et pourquoi semble-t-il que je ne sois pas fait comme les autres hommes? De quels éléments le ciel m'a-t-il formé? Que me veut-il? À quoi me destine-t-il? Je l'ignore. Pourquoi cette lettre? Pourquoi ces agitations? (L9)

Que le chevalier écrive à Mme de V ou à son ami le Comte, il est évident que c'est de lui-même qu'il parle le plus volontiers. L'écriture épistolaire lui permet de raconter tout en se racontant; l'événementiel et le vécu, bien sûr, mais aussi les faits divers qui réveillent des souvenirs, ou qui, par association d'idées, introduisent des digressions qui font preuve de son érudition: en parlant des religions anciennes ou des différents types de jardins, il développe ce qui lui tient à cœur⁷, et des liens de contiguïté unissent les matières abordées avec sa situation personnelle. Ainsi, des réflexions sur les avantages de l'écriture par rapport à la peinture ou au langage parlé⁸ se justifient par la joie d'avoir reçu une lettre de sa maîtresse, dont il est séparé (L18); sa pensée se déplace par glissements successifs qui assurent la transition⁹, et tout ce qui

⁷ Les formules d'introduction signalent quelques fois les digressions, par exemple: «puisque l'occasion se présente si naturellement de parler des opinions fantasques qu'ils [les hommes] ont eues à ce sujet [la religion]; et puisque j'ai le tems de causer avec vous ...» (L40).

⁸ La lettre est capable de vaincre l'absence, idée présente dans tous les romans épistolaires et qui remonte à Sénèque, *Entretiens et Lettres à Lucilius*: «Chaque fois que ta lettre m'arrive, nous voilà tout de suite ensemble. Si nous sommes contents d'avoir les portraits de nos amis absents, [...] comme une lettre nous réjouit davantage [...]!» (Lettre XL,1); édition de P. Veyne (1993: 691).

⁹ Sur la dynamique de la pensée, voir notamment Bayard (1996).

pourrait sembler un écart n'est en fait qu'un crochet que fait le chemin, allongeant l'itinéraire sans nous détourner du but.

Néanmoins, il existe dans les lettres des microrécits qui semblent à priori ne pas se rattacher à l'expression de soi: le chevalier rapporte des nouvelles qu'il a reçues de la part de personnages hors récit, raconte des anecdotes dont il a été témoin, des rencontres fortuites lors de ses promenades, des événements qui ont eu lieu, etc. Mais de la même façon qu'un roman épistolaire doit se lire dans une dynamique discursive, en tenant compte de la relation entre les fragments textuels que sont les lettres, le lecteur est appelé à saisir les rapports qui unissent les microrécits que le chevalier intègre dans ses écrits (nouvelles, anecdotes, histoires, etc.)¹⁰, au sujet du roman, qui n'est pas seulement son thème –l'histoire de ses amours avec Mme de V– mais surtout son histoire à lui, celle de sa délivrance, qui lui permet de parvenir à la maturité d'esprit. Loaisel de Tréogate a composé son texte en le parsemant d'éléments apparemment hors sujet, qui loin d'être des longueurs gratuites, ou d'avoir une simple utilité explicative, forment un réseau de relais, un système d'aiguillage, et guident le lecteur d'un roman monophonique qui pourrait «faire 'sentir les passions' plutôt que provoquer à la réflexion sur les passions» (Rousset, 1962: 67).

«Je crois que nous sommes tous un peu fous», écrit le chevalier dans la première lettre. Cette phrase, qui risque de passer inaperçue, résonne en écho lorsque nous lisons le roman grâce aux relais qui d'étape en étape, au fil des lettres, amplifient le signal. L'insistante présence de termes apparentés –fou, folle, folie, délire, démence, insensé, égarements, égaré– nous prévient de l'importance du sujet, mais ce sont les anecdotes qui le développent –à la façon des *exempla*– et l'encadrent.

En effet, lors d'une de ses promenades dans la campagne aux alentours de Gurcy (L40), le chevalier est témoin d'une scène étrange: un vieux soldat adorant un noyer. Étonné, il s'enquiert auprès de la femme du soldat: la perte de son fils unique, qu'il aimait éperdument, lui a fait perdre également la raison, et cet arbre –sous lequel il reçut la bénédiction du grand-père– est devenu pour lui à la fois Dieu et le Paradis, l'endroit où il croit voir son fils et celui qui lui permet de le rencontrer. Le chevalier raconte l'anecdote à son ami le comte, et la prolonge de ses réflexions sur les façons extravagantes que diverses croyances de l'Antiquité choisirent pour adorer leurs divinités. Or ce qui ne semble qu'un hors-sujet est bien le miroir de sa propre situation: il demeure à Gurcy pour attendre le retour des bonnes grâces de Mme de V, tout comme le fou reste auprès de son arbre pour voir son fils; d'Eugénie il a fait sa

¹⁰ Chacune d'entre elles correspondant à la typologie du récit court, nous ne reviendrons pas ici sur l'impossibilité de les définir avec exactitude.

divinité –«j’idolâtre une créature» (L40)–, comme le vieil homme a choisi d’adorer un noyer. L’ancien soldat n’est plus qu’un fou, et tout comme lui, le chevalier a renoncé à se battre, il a renoncé à l’action, et reste à attendre l’apparition divine là où il s’est fait son Paradis.

La lettre 45 raconte également une rencontre avec quelqu’un dont la raison est profondément troublée par la passion. Le chevalier recopie pour le comte une histoire qui court Paris, *La Folle de Saint-Joseph*¹¹: la malheureuse trouvée dans la nuit –et dans sa nuit– par le narrateur ne vit plus que pour récupérer son amant; son obsession est de se métamorphoser en sa rivale, dont elle a volé le portrait pour atteindre au mimétisme des traits. Dépossédée d’elle-même, la pauvre folle est l’image de l’amour morbide, qui conduit à la destruction de l’individu: «il n’y a que lui qui soit quelqu’un», dit la folle,

je ne puis pas mourir... [...] on ne meurt que là où l’on vit, et ce n’est pas en moi... c’est en lui que j’existe.[...] comme je n’y vois pas, je compte les battemens de mon pauvre coeur...

L’anecdote que le chevalier transmet est bien la métaphore de son existence bouleversée par sa passion malade: la folle se cache sous l’escalier de St-Joseph et attend inlassablement le passage de son amant volage, comme le chevalier restera à languir de longs mois chez Mme de V partie elle aussi. Chez lui se manifeste la même “folie” sombre, qui resserre l’être sur une seule préoccupation, envahissante et dévastatrice.

Je ne fais pas un pas, dedans ni autour de ta demeure, que je ne me sente prêt à étouffer; je ne vois pas un objet qui n’ajoute à mes angoisses. (L50)

Une seule pensée s’arrête, se fixe dans mon esprit: *je ne la reverrai plus*. Après une journée bien longue, bien pénible, je me couche; et le matin à mon réveil, cette pensée est encore là, et remplit mon coeur: *je ne la reverrai plus* (L54).

Comme la malheureuse folle –«Maintenant ma raison est revenue; [...] ce médaillon me l’a rendue»–, le chevalier se croit sensé, tout en sachant que ses opinions risquent de ne pas être considérées de la sorte: «Il est vrai que cette quintessence de sentiment n’appartient qu’à des cœurs doués d’une délicatesse rare, et traitée de folie par les hommes de ce siècle» (L55). Mais son amour à lui est une maladie¹², une

¹¹ Insérée dans les recueils *Folies sentimentales* et *Nouvelles Folies sentimentales ou folies par amour*, publiés tous deux en 1786 à Paris chez Royez, l’auteur en serait le marquis Pierre-Marie de Grave, d’après Martin (1989: 331-333), ou le chevalier de Grave selon Bousquet (1972: 29).

¹² «j’ai des momens de délire, dont je suis effrayé moi-même: dans ces momens une partie de mes organes acquière une activité surprenante, et toujours aux dépens de mes autres organes. Ma sensibilité

fièvre qui modifie les battements du pouls, gêne ou accélère la respiration, trouble l'esprit. Il idolâtre Mme de V, faisant d'elle une émanation de la divinité, la révélation de Dieu. Toute sa vie est suspendue au sourire de sa maîtresse, toute son âme en dépend. Il fait de sa propre faiblesse une preuve d'amour, de ses réflexions des sophismes; sa passion le pousse au délire, à l'hallucination, au désespoir, à la tentative de suicide. Cet amour morbide fait de lui un aveugle, un insensé, et ne fait qu'arrêter toute occupation, éteindre toute curiosité, amortir toute noble passion, nourrir un monstrueux égoïsme. L'amoureux excessif, comme le malade, est nécessairement incurieux, inactif, indifférent à ce qui n'est pas son mal¹³; et n'est-ce pas le pire des malades, celui qui ne redoute rien tant que de guérir? Comment ne pas saisir le rapport entre les dérèglements du chevalier et les anecdotes qui nous montrent des fous, et encore des fous par amour? Sa passion l'aveugle, et c'est en aveugle qu'il se peint:

C'étoit Eugénie qui dispensoit les jours dans cette retraite; c'étoit elle qui répandoit la vie et la sérénité sur mes heures. Elle n'y est plus: je ne jouis plus de la clarté des cieux; je suis dans les ténèbres. Elle a gagné jusqu'à mon coeur, cette nuit épaisse; j'y suis plongé tout entier (L48).

Tout comme le champ lexical qui se rapporte à la vision ou à la cécité (*éblouir, ténèbres, bandeau sur les yeux, ouvrir les yeux à la clarté*, etc.), des anecdotes éparses dans ses lettres viennent souligner cette perspective. La sœur du Comte de P, éprise d'un aveugle-né, refuse de se marier maintenant qu'il a recouvré la vue, ayant été opéré (L33); elle qui était tout pour lui risque de lui sembler insignifiante à présent. Le chevalier, qui voit dans cette réaction «bien de la modestie ou bien de la vanité, ou quelque bizarrerie particulière à son sexe», ne se met pas en cause, lui qui se dit heureux dans la belle retraite de Gurcy car

c'est ici que je puis dire: Eugénie est à moi, et je suis à Eugénie. Dans les villes, quelqu'estime qu'on ait pour sa maîtresse, il est difficile qu'on ne trouve pas quelquefois l'idée d'un rival, et lorsqu'on y jouit de ce qu'on aime, plus on aime, plus on est alarmé. Ici je n'ai aucune défiance; le coeur est assuré du coeur (L22).

C'est bien la même préoccupation exclusive et passionnée, rejetant tout partage, toute participation, qui fait qu'il se réjouisse de voir peu de monde; «quelques honnêtes gens du voisinage qui se plaisent avec nous, le curé du lieu qui nous aime de

s'accroît et s'exalte en même tems que mon corps s'affoiblit; tous mes nerfs ont un tremblement, une sorte de frémissement, et mon coeur devient un foyer de vibrations irrégulières, rapides et précipitées» (L54).

¹³ «Faut-il qu'il y ait d'autres affaires à traiter que celles du coeur, et d'autres devoirs à remplir que ceux de l'amour?» (L17).

tout son coeur; c'est là toute notre compagnie.» Et si le chevalier se trouve donc dans la même situation que la jeune sœur du comte, la deuxième anecdote qui met en scène un aveugle (L33) permet de saisir un autre angle. Il s'agit également d'une opération qui rend la vue à un aveugle-né, réalisée sans prévenir celui-ci de l'objectif envisagé: la nouvelle perception inattendue étourdit l'opéré. Son effarement, son trouble, sa peur –«il avoit l'air d'être effrayé de tout ce qui l'entouroit»– décident sa famille à prendre des précautions et à lui bander les yeux. Or le patient supporte très mal cette deuxième cécité, «il se plaignoit amèrement d'une espèce d'enchantement qu'on avoit jetté sur lui, pour le tromper, et lui faire croire qu'il avoit joui de la vue»; il croit devenir fou. Cette anecdote tout à fait sensualiste, tirée «des papiers publics de Londres», s'applique également au chevalier, dont l'aveuglement est traité par les «thérapies» du Comte de P, du gentilhomme rural et du Comte de La Ghleh: comme l'aveugle anglais par l'opération, il est ébranlé et effrayé par leurs arguments, par ce qu'ils lui font voir, mais le bandeau soulevé un moment retombe sur ses yeux, et il rejette comme faux ce qu'il avait à peine entrevu.

Tout ce que disoit le comte faisoit sur moi une impression très-vive, quoique je fusse bien loin d'adopter ses idées. Il ne faisoit pas tomber ce qu'il auroit appelé mon bandeau, si ma situation lui eût été connue; mais il en diminueoit l'épaisseur [...].

Cependant [...] tous les pensers désespérans, effrayans que la présence, les discours et la demeure du comte venoient d'ajouter à mes autres chagrins; tout cela, je l'ai dit, influoit peu sur l'ardeur de ma passion (L43).

Ses lettres montrent qu'il n'est pas maître de soi («ô pourquoi n'ai-je pas cette force d'esprit avec laquelle on maîtrise à son gré l'amour!» L42), qu'il manque d'empire sur lui-même, par conséquent sur son destin qu'il avoue avoir mis entre les mains de Mme de V: «Elle sait bien que d'un mot elle peut m'ouvrir les cieux, et joindre ma destinée aux destinées glorieuses des immortels» (L53). Il agit aveuglément, et ne cesse de se bercer de faux raisonnements: «Je suis toujours convaincu que l'amour et la sagesse se concilient parfaitement ensemble»(L65).

Mais en fait, qu'est-ce qu'il entend par sagesse? Il ne s'agit pas du calme supérieur joint aux connaissances, mais simplement de la modération dans la conduite, sans prétendre à la hardiesse d'une vertu exigeante; le chevalier n'affronte pas les obstacles, mais se dérobe, manquant de résolution:

la recherche de la vérité n'est pas celle du bonheur, et [...] la vraie sagesse se réduit à continuer doucement son pèlerinage en cette vie, sans chercher à connoître l'essence, et la destination de ce qu'il y a sur la route (L1).

Pourtant, lui qui aime lire les romans de chevalerie, il se réclame des paladins de jadis, il parle fréquemment des exemples de courage et de vertu des «braves et loyaux chevaliers [qui] s'illustroient par mille faits héroïques» (L2), il se prend par l'un d'entre eux, parce qu'il est «amoureux comme on l'étoit au dixième siècle». Le contraste entre ce qu'il est et ce qu'il croit être est mis en évidence de façon frappante par l'anecdote de l'ermite (L40) qu'il va visiter, lorsqu'il apprend qu'il y en a un dans le canton, dans l'attente de trouver un saint personnage. Mais à la place d'un homme vénérable, il ne trouve qu'un

petit homme affublé d'une casaque sale et blanchâtre, moitié ivre, moitié imbécille, parlant un mauvais français, et pouvant à peine articuler. En me voyant, il s'est mis à psalmodier quelques mots latins, et a fini par me demander l'aumône. J'ai tiré de ma poche une petite pièce de monnaie, qu'il a prise avec une avidité dont j'ai été choqué, plus encore que de sa figure.

Déçu, il se dépêche de quitter les lieux, regrettant «ces siècles reculés où l'homme plus religieux et détaché de bonne foi des biens périssables, savoit au moins se faire respecter dans la retraite.» Mais si l'ermite ne répond pas à son espoir, lui-même n'a rien non plus en commun avec les anciens chevaliers «que le repentir de quelques égaremens, le dégoût du monde ou la simple dévotion, conduisoient dans la solitude». Qu'est-il allé chercher dans l'ermitage? La paix de son âme, dans la douleur d'avoir offensé Dieu? Y va-t-il avec un esprit de piété, est-il disposé à renoncer à une vie dissolue? Agité et dépité des attentions que Mme de V a pour le fat vicomte son hôte, c'est le cœur plein de jalousie qu'il va chez le solitaire, cherchant à se calmer, mais sans nul esprit de contrition: «Je pensois que la vue d'un pieux hermite feroit sur moi des impressions salutaires, et me fortifieroit contre les foiblesses de mon cœur».

Ce n'est donc ni le repentir, ni la dévotion, ni le désir d'élévation qui le conduisent dans un lieu censé être dédié à la piété, dont il ne signale que la «vue très-pittoresque». Il n'est disposé à aucun effort, il n'a qu'un vague désir d'être touché par le spectacle de l'anachorète, d'obtenir des consolations du seul fait de s'émouvoir, et de continuer la vie qu'il mène. L'ermite qu'il rencontre le lui rend bien, lui qui ne cherche qu'à tirer l'aumône de ses visiteurs.

C'est précisément en quittant ces lieux que le chevalier voit dans un hameau voisin le vieux soldat adorant son arbre. Si l'ermite ne priait pas Dieu, le fou, par contre, à genoux et les mains jointes, ne manque pas un seul jour de le faire, comme le dit sa femme au chevalier. Et c'est une touchante résignation à la volonté divine qu'elle montre:

Hélas! Monsieur, m'a-t-elle répondu; c'est mon pauvre mari. Il a servi quarante ans, et a fait vingt-trois campagnes; il n'y a que deux ans qu'il est revenu de l'armée, où il a eu bien du mal et des fatigues. Nous avons un fils qui

devoit faire l'appui de notre vieillesse. Dieu nous l'a repris ce cher enfant, et mon pauvre homme n'est arrivé que pour être le témoin de sa mort: le chagrin lui a dérangé la tête. Le Seigneur m'a envoyé cette affliction quand nous commençons d'être heureux.

C'est donc cette femme qui lui tient les pieux discours qu'il attendait de l'ermite, et qui montre une fermeté d'âme dont il pourrait tirer les «impressions salutaires» qu'il cherchait, mais il reste aveugle devant son exemple, et ne voit que le fou: «Tel est donc le destin de l'homme, disois-je en m'éloignant de cette femme! Le moment du repos est pour lui l'instant de la démence ou de l'imbécillité».

Ses réflexions sur les cultes extravagants dont les hommes ont été capables aboutissent à une déclaration de déisme¹⁴; cependant son inquiétude subsiste, ouvrant une porte à des connaissances qui ne seraient pas de l'ordre naturel. Mais pour l'instant il reste sur le seuil, retenu par la vanité et par sa passion:

Les lumières naturelles ne nous suffisent donc pas? Il nous faut donc des connoissances étrangères, des forces qui ne sont point en nous, pour que notre vie devienne autre chose qu'une végétation animée? [...] L'esprit de l'homme enfin [...] seroit-il nul s'il n'étoit pas éclairé?

Je m'arrête ici, ne voulant pas me laisser aller à ces idées dangereuses, qui mènent au mépris de soi-même, et à l'indifférence pour l'estime d'autrui. Adieu, mon cher comte; je plains les hommes de se livrer à l'idolâtrie, et j'idolâtre une créature: mais cette créature [...] est, quand elle le veut, le chef-d'œuvre et l'image de la divinité.

Il s'investit totalement dans sa passion, sans résistance ni remords; l'amour affecte l'amant tout entier, âme et corps, aspirations et appétits. Et pourtant, lors d'une digression sur la vie des couvents, il applaudit aux changements de la vie des religieux, autrefois tournés exclusivement vers l'au-delà, aujourd'hui accordant le divin et l'humain:

Autrefois les cloîtres avoient un aspect effrayant, et l'on osoit à peine en approcher. La sagesse ne s'y monroit que sous le cilice et la haire, qu'avec les traits farouches de l'intolérance et du fanatisme; maintenant ils sont des retraites agréables, où des philosophes chrétiens et de bonne compagnie savent concilier le devoir et le plaisir. [Ils savent] en un mot, être à Dieu et à la société (L28).

¹⁴ «Comment [l'homme] à la première lueur de son intelligence, et dès qu'il a observé les grands phénomènes de la nature et la continuation réglée de ses opérations, ne s'est-il pas prosterné sur le champ pour adorer un principe intelligent, l'ame du monde, présent à tout, animant tout, et gouvernant tout selon des loix immuables?» (L40).

Il est donc lui-même coupable de ce qu'il déplorait chez les moines du passé, et la digression sert à mettre en relief son fanatisme, car tout –l'univers, la nature, les hommes, jusqu'à Dieu même– se résume pour lui en Mme de V. «Dieu te fit sans doute à sa propre ressemblance; que dis-je? Tu es un écoulement de sa divinité; il se versa lui-même dans ton ame, selon la mesure qu'exigeoit sa sagesse» (L13).

S'il s'est détourné de Dieu, il a également perdu l'estime de soi. Les sages que le roman fait parler lui prêchent les fins sociales de la dignité humaine, qui donne tout son sens à la vie, les lui montrent par leur exemple; les couples qu'il fréquente parlent de leurs occupations, faisant preuve de l'utilité de leur vie¹⁵; le gentilhomme rural est l'exemple du devoir de la conservation familiale et de la pureté des mœurs. Noblesse oblige: le chevalier l'oublie –lui qui évoque pourtant si souvent les «mânes glorieux» des ancêtres–, et donc trahit la loi de son état, qui exhorte à s'honorer, par son mérite, sa vertu, et à perpétuer, à enrichir le double héritage du passé, à accroître le bonheur de la nation.

J'ai eu de l'ambition pendant quelque tems [...]; j'ai aimé les lettres; j'ai cultivé les sciences; j'ai voulu faire des découvertes utiles; j'ai désiré les richesses pour les employer à faire du bien; je me suis donné des soins; j'ai fait des démarches; mes efforts ont été et devoient être sans succès. J'ai reconnu que, bien que louables dans leur objet, ils avoient cependant un objet chimérique. En examinant l'état des choses, en m'examinant bien moi-même, je me suis avoué que je ne pouvois rien pour le bonheur de mes semblables. [...] toute idée d'ambition s'est effacée de mon esprit; et tant que je ne serai qu'inutile sur la terre, je ne m'y croirai pas déplacé. (L57)

Ce n'est pas par indiscretion que le gentilhomme rural, Monsieur de B, s'intéresse à sa situation: «Il m'a parlé de moi, m'a demandé si j'avois des vues d'avancement, des projets de fortune; si je songeois à m'établir.» (L57) Comme le lui rappelle son hôte –dans une salle «tapissée d'une grande quantité de tableaux de famille» et «au milieu de ses enfans»–, «on se doit à la société», le reste n'étant qu'égoïsme et faiblesse:

Celui qui a la mesure de connoissances et le degré de vertu nécessaires pour servir les hommes, ne se décourage point. [...] il ne connoît de joug que celui des loix et de la nécessité. Ses penchans, ses passions, il les immole à ses devoirs [...] La vertu, a-t-il ajouté, n'est autre chose que l'application cons-

¹⁵ «Pendant le dîner, ils [les gentilshommes] se sont fort entretenus des terres, de leurs productions, de leurs cultures, et ils en ont parlé en connoisseurs et en citoyens.[...] Les dames, qui n'avoient point de chapeaux au ballon ni de coëffes à la figaro, ne dissertoient pas sur les modes; mais leur conversation rouloit sur ce qui fait l'entretien chéri des femmes de bien: elles parloient de leur menage, de leurs enfans, des occupations qui conviennent à une mère de famille» (L27).

tante de toutes nos facultés, que le dévouement de toute notre vie au bonheur des hommes (L57).

Or le chevalier, dans le duel de la vie, s'est déclaré vaincu:

quand les lumières auront extirpé du coeur humain l'envie et l'intérêt personnel, passions destructives qui seront toujours sur la route du génie pour le décourager ou pour l'étouffer dans sa marche; quand la philosophie sera réellement l'amour et la pratique de la sagesse [...]: alors je me ferai gloire d'être le disciple et l'ami de ceux qui savent, [...] et me trouverai heureux d'aller chercher des modèles de perfection et de bonheur inconnus jusqu'à ce jour, dans une société d'hommes qui tiendront lieu de divinités sur la terre (L27).

De ce fait, «obligé de se retirer en lui-même, il gémit; c'est tout ce qu'il peut faire» (L57): première trahison d'un homme faible et découragé –qui explique sa situation lorsque le roman commence–, la deuxième consistant à mettre l'amour à la place de la vertu. Ce qu'il dit de Mme de V est surtout valable pour lui: «L'amour est à ses yeux la première des vertus, celle d'où dérivent toutes les autres» (L15).

Les uns naissent avec la soif d'acquérir; les autres avec l'envie de dominer; quelques-uns pour courir sur les pas de la gloire; d'autres pour ramper dans les chemins de la fortune; moi, je suis né pour servir l'amour (L15).

L'exigeante vertu de Rousseau a été bien comprise par Loaisel de Tréogate. Ce sont l'honneur, le courage, le dévouement à des nobles causes, à l'utilité sociale, la bienfaisance, l'esprit de famille, l'attachement conjugal –les vertus et héroïques et domestiques, la responsabilité morale et sociale–, qui sont posés dans le roman comme code moral auquel tout honnête homme doit se rattacher. Or les passions –et pas seulement l'amour– brouillent aux yeux du chevalier, dans cette grande crise de la morale de son siècle qu'il déplore si souvent, la distinction du bien et du mal. L'amour est encore un risque couru par sa volonté et sa raison, mais sa faiblesse précède l'amour; il s'est laissé gagner par la suggestion ambiante, la contagion d'un milieu social imprégné d'égoïsme. Lorsqu'il s'éprend de Mme de V, il voit en sa passion un ressort, mais c'est la liberté morale qu'il perd:

C'est Eugénie qui m'ordonne de souffrir; je n'ai plus ni fermeté ni courage; c'est elle enfin qui me réduit à la triste nécessité de chérir ma faiblesse, de craindre la raison et de rejeter son secours (L50).

Quel est ce sentiment qui s'irrite dans la solitude, qui charme et qui tourmente, qui enivre et qui désespère, sans que la raison puisse en empêcher l'action, et en changer les effets? (L52)

J'obéis au ciel, quand je me livre à toute ma tendresse; et quand je ne suis point maître de ne point aimer, c'est qu'il a voulu que j'aimasse (L57).

Les divers Mentor qui apparaissent dans le roman ont beau lui exposer les dangers de l'amour idolâtre¹⁶, rien n'y fait: l'aliéné hérit son asservissement. «Cette chaîne est aussi nécessaire à ma vie que l'air que je respire», écrit-il au Comte de P, et «les conseils, et les efforts de la raison d'autrui, et de la mienne, ne peuvent rien contre elle.» Sa raison, quoi qu'il en dise, n'y est pas pour beaucoup; il n'agit pas après réflexion et avec pleine conscience, mais dominé par sa passion, à laquelle il se dit fatalement enchaîné par son «insurmontable faiblesse», même si elle le rend malheureux, car

Les hommes ne sont vicieux et malheureux, que parce qu'ils sont foibles, que parce que les ames humaines n'ont en elles-mêmes rien qu'elles puissent opposer victorieusement à toutes les affections nuisibles qui s'y introduisent et s'y établissent avec une sorte de tyrannie (L57).

La gravité des moeurs, l'austérité même des habitudes, la tournure religieuse des esprits et des consciences, témoigne de la survivance des anciennes moeurs, des anciennes valeurs –que le chevalier regrette mais n'incarne pas– chez des familles ou des individus isolés, des consciences éclairées, tels les comtes de La Gleh ou de P. Se retirer du monde comme ils l'ont fait, ou se maintenir à l'écart comme le gentilhomme rural semble être la condition nécessaire pour leur salut moral –et religieux tout au moins pour de La Gleh et Monsieur de B. Ils se sont libérés de l'imitation, de la suggestion, de la contagion «des corruptions du siècle» qui règnent dans les villes; ils ont eu assez de force de caractère pour briser leurs chaînes¹⁷. Ils peuvent tous souscrire à l'affirmation du gentilhomme:

La vertu est aussi une passion, la seule qui soit digne d'occuper le coeur tout entier; mais cette grande et belle passion ne souffre point de rivales, et elle n'existe pas qu'elle n'ait anéanti ou dompté toutes les autres passions (L57).

Devant ces géants, la faiblesse de caractère du chevalier ne peut que le rendre plus chétif encore. Par responsabilité morale, de leur maturité d'esprit ils lui prodiguent enseignements et conseils, et c'est d'exemple qu'ils prêchent. Ils croient d'ailleurs à la force de l'exemple, puisque s'ils condamnent les moeurs du monde, ils

¹⁶ Le Comte de La Gleh, par exemple, qui lui dit: «Cet échafaudage de sentimens exaltés avec lesquels nous déifions les objets de notre amour, n'est point dans la nature. Sa marche est plus simple et plus douce. Elle inspire les affections tendres, et ne défend pas de s'y livrer; elle invite à goûter le plaisir, c'est-à-dire, ce qui l'est réellement; mais ne permet point d'en approcher, qu'auparavant l'on n'ait écarté de soi les desirs tumultueux» (L43).

¹⁷ «Il faut suivre le torrent; je l'ai suivi comme les autres, et je sens très-bien qu'il m'eût entraîné jusqu'au dernier moment, si je n'avois pris la résolution ferme et courageuse de m'écarter des routes battues, et de fuir dans la solitude», avoue de La Gleh (L43).

sont indulgents pour les habitants des villes, qui sont en quelque sorte poussés par leur vie même, à se copier, à s'imiter, à se modeler inconsciemment les uns sur les autres. Mais le chevalier, traversé par l'amour, la jalousie, la peur ou le désespoir, est un être délicieusement avili. Il se complaît dans sa soumission à Mme de V, il cultive avec soin «toutes les gradations du chagrin», trouvant dans sa mélancolie le signe d'élection «des coeurs doués d'une délicatesse particulière»: «Ceux-là seulement sont dignes de sentir que la mélancolie est amie de la vraie volupté; que les larmes de la douleur valent mieux quelquefois que les transports du plaisir» (L60). Rien n'est capable de redresser son ressort moral, de faire rebondir son âme: «s'il entroit dans vos vues de me faire souffrir [...] je me résigne à votre volonté comme à celle de l'être qui vous fit l'arbitre de ma destinée», écrit-il à la dame (L61). Ce n'est pas le héros qui affronte la destinée, mais bien celui qui la subit en s'y pliant; c'est un être fragile qui manque d'assurance, et dont la raison chancelle lorsque Mme de V part de Gurcy, le laissant dans le désarroi. C'est en aveugle qu'il se peint, cet homme dont les sentiments troublent le jugement, dont l'aliénation est criante. Son bandeau, c'est sur la raison qu'il le porte.

L'anecdote du cheval pris pour un terrible brigand (L59) prend ici tout son sens. On raconte dans la contrée toute sorte d'histoires extraordinaires au sujet d'un bandit capable même, selon disent les paysans, de se métamorphoser en chien ou en chat pour échapper à la maréchaussée. Un soir, la maisonnée de Mme de V est en alarme, croyant que le brigand et ses gens se trouvent dans le jardin, les chiens ne cessant d'aboyer: les domestiques effrayés se précipitent d'avertir le chevalier, qui sort avec le garde, armés de leurs fusils, pour ne trouver qu'un cheval dans le bosquet.

Le plaisant de l'aventure, c'est que lorsque j'ai dit à haute voix que c'étoit un cheval échappé, ils se sont tous sauvés en jettant de grands cris. Ils pensoient de bien bonne foi que c'étoit le capitaine *Mouron* lui-même qui s'étoit changé en cheval.

«La crédulité du peuple m'amuse et me touche», écrit le chevalier, qui y voit bien «l'instrument dont l'esprit fort de certains hommes s'est servi pour faire des esclaves et des malheureux.» Or, n'est-il pas lui-même asservi et manipulé? Ne l'avait-t-on pas prévenu du «penchant à la coquetterie» d'Eugénie (L8)? Il croit former un couple, mais qu'est-il en réalité pour Mme de V?¹⁸ Amant trop enthousiaste, sa passion exagérée lui fait commettre des excès de candeur, de docilité; il accepte comme solides les mauvaises raisons de Mme de V pour ne pas se remarier, pour devoir quit-

¹⁸ Nous ignorons en quelle qualité elle le présente aux honnêtes gens de Gurcy, mais c'est de la sorte qu'il écrit à l'abbé de P la lettre 28: «Mad de V dont j'ai l'honneur d'être le très-humble secrétaire...».

ter longtemps Gurcy pour Strasbourg où y «régler les affaires de la succession, qui cependant est fort claire» ou encore pour n'être pas accompagnée du chevalier lors de ce voyage par scrupule des bienséances –ces bienséances dont elle a si longtemps fait fi¹⁹: «il ne seroit pas convenable que je l'accompagnasse», dit-il au comte son ami, en récitant la leçon qu'on lui a faite. Ce qui convient parfaitement à Mme de V, c'est au contraire qu'il reste à Gurcy: «dis-moi, promets-moi, jure-moi que tu resteras ici.»(L20); «elle m'a prié de demeurer à sa terre, de veiller aux intérêts de sa maison pendant son absence» (L47). D'amant, il est devenu en fait l'intendant de Mme de V²⁰; il le sera pendant sept ou huit mois, durant lesquels il reçoit quelques billets et de rares lettres de son Eugénie, malgré ses plaintes et ses prières.

L'anecdote du malheureux (L58) trouvé au bord de la mort par une froide nuit d'orage derrière le château de Mme de V, demandant des secours de sa voix plaintive, est tout à fait l'image de la situation dans laquelle se trouve le chevalier. Bien que les scènes de charité ne surprennent guère dans un roman sensible, la bienfaisance est particulièrement présente dans celui-ci, et puisque, dès le début, le chevalier cherche à inspirer la compassion, il est tentant d'établir le rapport, car les lettres que le chevalier délaissé reçoit de Mme de V donnent bien l'impression de n'être que des aumônes, et qu'une fois écrites elle oublie le malheureux, tout comme le couple a fait lors du voyage à Gurcy:

Au sortir de la ville, des hommes et des femmes couverts de lambeaux ont paru sur le chemin, et sont venus demander l'aumône aux portières du carrosse. Eugénie a vidé ses poches, et leur a distribué tout ce qu'elle avoit d'argent blanc. [...] Cette rencontre a fait diversion à notre bonheur, et nous a causé une sensation de peine qui a duré quelque minutes. Le moyen d'être heureux, lorsqu'on voit des êtres qui souffrent? Des objets nouveaux et plus rians ont effacé peu-à-peu cette impression de tristesse, et nous avons continué gaiement notre voyage (L20).

Les lettres qui racontent l'emploi du temps du couple heureux –l'amour étant leur seule occupation et leur seul sujet de conversation– sont encadrées par d'autres qui contrastent fortement, qui parlent de la capacité d'action de l'homme, de son pouvoir de transformation de la réalité. La description de Gurcy, peu boisé, introduit

¹⁹ Dès la lettre 15 nous savons de «sa raison qui reconnoît des préjugés respectables, et sa philosophie supérieure aux opinions absurdes et passagères de la société» ainsi que de son esprit d'indépendance, «l'himen lui paroissant une espèce de joug fait pour être redouté, puisqu'il détruit le charme d'une union volontaire».

²⁰ Ainsi il lui écrit, par exemple: «Je crois avoir rempli tes intentions: j'ai fait ce que tu eusses fait toi-même; je n'ai été que ton représentant» (L58).

la digression historique et explique le rôle des moines du Moyen Âge –«Ces laborieux solitaires convertirent peu-à-peu en des terres d'un excellent produit, les endroits les plus déserts et les plus négligés» (L21)–; la lettre 23 est entièrement dédiée à la bienfaisance du Duc d'Orléans, d'après l'oraison funèbre de l'abbé Fauchet, qui montre comment ce prince sut rendre utile sa vie en secourant secrètement les malheureux; la lettre suivante nous introduit chez Monsieur de B, le gentilhomme rural: il a su servir le roi, tout comme il sait élever ses enfants et aider autrui²¹; la lettre 25 rapporte une nouvelle de l'Empereur, qui a refusé à la ville de Bude la permission d'ériger sa statue, estimant ne mériter cet honneur que «lorsque l'accroissement de la population, l'amélioration de l'agriculture, une industrie encouragée, [...] produiront une source pure et abondante de richesses réelles». Ces exemples suffisent à montrer l'insistance avec laquelle le roman –principalement au moyen d'éléments anecdotiques– souligne l'utilité de la vie humaine, le sens de service qui doit l'orienter, qui sert de repoussoir à l'attitude de démission du chevalier.

Cette attitude est présentée dès la première lettre comme équivalant à la mort: «vous vivez et je suis mort». L'idée de la mort semble dominer la pensée du chevalier²²; dernier de son lignage, il se sent doublement voué à la mort, ne pouvant se survivre ni dans des enfants, ni dans la mémoire des hommes:

Je pense à ces aimables enfans que nous venons de quitter, lui ai-je dit; je fus élevé comme eux dans une maison de paix; j'avois comme eux le meilleur des pères. J'eus aussi une mère tendre et une sœur chérie; ils sont morts... je n'ai plus que des cendres à visiter et des larmes à répandre dans le lieu de ma naissance: je possédois aussi un petit manoir au milieu des champs, un petit bois, un petit verger. Ces biens touchans, ces jours si doux sont perdus pour moi; ils n'existent plus que dans ma mémoire, qui se perdra bientôt elle-même dans l'abîme du tems. Mes bons parens, et leur fille et leur malheureux fils, seront oubliés sur la terre... personne ne se souviendra de nous... (L24)

²¹ «Il ne leur [à ses enfants] dit pas d'être humains, d'avoir pitié des malheureux; l'homme qui souffre ne va point chez lui sans être soulagé; il n'en sort pas sans le bénir: il a dans sa maison de jeunes orphelins à qui il sert de père; sa vie est un acte continu de bienfaisance et d'humanité» (L24).

²² Un exemple entre mille: «À tous les pas que vous faites, la terre amoureuse ouvre son sein pour laisser échapper des fleurs; ici stérile et desséchée par les pas de la multitude, elle offre, ou une verdure flétrie, ou les froids monumens du faste. Les eaux, les bois, les végétaux de toute espèce purifient l'air que vous respirez; le zéphir vous porte comme en tribut ses parfums les plus salutaires: moi, je vis dans une atmosphère étouffée, émanation de mille corps putréfiés, qui vicie mon sang et mes humeurs» (L2).

La menace de la disparition revient incessamment dans ses lettres; tout est fugitif et périssable —«Je me suis mis à rêver des vicissitudes de cette vie, de l'instabilité des choses et des félicités humaines, de cet avenir obscur, si redoutable» (L30)—, mais la présence de la mort dans le roman se traduit de plus d'une façon.

Un incendie qui ravage un hameau tout près du château (L29) en est la manifestation la plus dramatique: les chiens qui hurlent, le vent qui lance les étincelles sur les toitures de chaume, les cris, le combat des hommes contre le feu, les femmes qui s'élancent dans la fournaise essayant en vain de sauver les enfants, l'odeur, la fumée, tout nous est transmis, avec le bilan des pertes: six vies humaines, et soixante mille livres, dont quatre cents animaux. Ceux qui ont survécu sont désormais menacés par la misère, ayant perdu tous leurs biens. Le récit du chevalier souligne l'héroïque conduite d'une jeune mère qui périt en essayant de sauver son enfant, et encore celle d'une pauvre femme à qui le fermier avoit donné l'hospitalité:

[elle] étoit sortie saine et sauve de la maison incendiée; mais pensant que l'enfant qu'elle a vu la veille est resté dans l'intérieur du logis, elle revient sur ses pas, rentre courageusement dans cette maison qui n'est plus qu'un vaste bûcher, et bientôt suffoquée va tomber auprès du berceau de cette innocente créature, qu'elle tient déjà dans ses bras. On l'a trouvée morte en cette posture [...] embrassant encore les restes informes de l'enfant qu'elle a voulu sauver.

Le courage fait braver la mort, pour essayer de rendre à la vie ses proies; l'amour maternel devient héroïque, mais le sentiment d'humanité de la pauvre femme semble encore plus admirable de son parfait désintéressement. Dans cette calamité, le chevalier fait aussi preuve de courage, d'endurance et d'altruisme:

depuis minuit que l'on est venu me réveiller et me chercher précipitamment, jusqu'à onze heures du soir du lendemain, je n'ai pas cessé un instant de donner des ordres, d'encourager les travailleurs par des récompenses, de les exciter par mon exemple, en faisant ce qu'il étoit tout simple que je fisse, en marchant et m'exposant moi-même sur les débris brûlans [...].

L'anecdote tragique, qui nous montre les qualités d'âme du chevalier, nous permet de croire à sa sincérité lorsque, totalement abattu, il affirme au Comte:

Je me sens capable d'affronter les périls, de me dévouer au bonheur de mes concitoyens, de verser mon sang, de sacrifier ma vie, pour la défense et le salut de mon pays; je puis repousser la calomnie, braver l'injustice: la maladie, les peines physiques, tous les maux du corps, je les supporterai avec courage, et je ne puis supporter l'absence d'Eugénie (L52).

Il lui manque l'énergie morale nécessaire pour surmonter son effondrement, même si du temps du plus bel amour, il se répétait sans cesse qu'il ne durerait pas

toujours: «Et notre union si tendre qui finira puisque tout finit, quand et comment finira-t-elle? Un autre événement que celui de la mort en sera-t-il et peut-il être le terme?» (L30). Pour souligner la fugacité du temps de l'amour, le roman montre très rarement des couples: l'époux de la femme héroïque la perd dans l'incendie, les Comtes de P et de La Gleh semblent être célibataires, le gentilhomme rural est veuf²³, et les tombes elles-mêmes, par leurs inscriptions, montrent que l'homme doit marcher seul sur le chemin de la vie.

Cette belle fleur a passé comme le souffle qui l'a flétrie et détruite en un même jour... ainsi s'éteint tout ce qui brille un moment sous les cieux... Moi, Thibault Du Fa*, deuxième du nom, seigneur de Gur*, j'ai possédé cette beauté en légitime mariage l'espace de deux années... (L30)

Le chevalier a cherché à s'aveugler, à ne pas regarder la mort en face, à la fuir dans le *Carpe diem*²⁴, en faisant de l'amour qui doit finir la seule raison de vivre, en faisant de la femme aimée son dieu. Mais la réalité s'impose: Eugénie l'a quitté il y a 7 ou 8 mois, à Strasbourg elle est devenue la coquette à la mode, et il est seul. La mort doit apprendre à vivre. Et ce qui donnera au chevalier le ressort moral qui le rendra à lui-même, c'est précisément un tombeau.

Ainsi, lors d'une course champêtre, il retrouve la demeure du Comte de La Gleh, vide et fermée (L64). Affligé, il va au hameau voisin et entre dans l'église:

Le premier objet qui a frappé ma vue dans ce lieu, c'est un tombeau simple et sans ornemens, élevé dans une chapelle. J'y ai lu ces mots, après m'en être approché:

Ci gît Alexandre, etc. Comte De La Glehen..., décédé en la quatre-vingt-dixième année de son âge. Il quitta les demeures corrompues de la cour et de la ville, pour venir en ce lieu contempler la nature et pratiquer la vertu. Il fut en vénération parmi les habitans de cette contrée. Il se montra à eux simple et sensible. Il les instruisoit et les secouroit. Les larmes du pauvre ont coulé sur son cercueil.

Méditant sur le comte et sur la mort dans cet endroit de prière, il se sent en présence de Dieu, et son âme se tourne vers lui:

²³ «Il n'a pas joui long-tems du bonheur d'être époux; mais il s'en console au milieu de ses enfans: on voit qu'ils tiennent d'un si bon père, et qu'ils lui ressembleront» (L24).

²⁴ «Aimable empire! Que ne pouvez-vous durer mille ans, mille siècles, une éternité! Ô comme il est affreux de songer que vous devez finir! éloignons, éloignons ces idées funestes. [...] Ô mon Eugénie! Pourquoi [...] fixer nos regards sur les tableaux douloureux de ce monde, puisqu'il en est de plus rians, de plus faits pour nos ames sensibles et aimantes!» (L32).

les troubles de mon coeur ont fait place à un sentiment de calme et de sérénité qui s'y est établi sur le champ. J'ai senti, oui, j'ai bien senti que cette paix intérieure ne venoit point des stériles demeures des humains, et qu'elle découloit du séjour d'un dieu, ainsi qu'une manne rafraîchissante. Je suis sorti de cette église allégé d'un fardeau. L'opiniâtre image d'Eugénie ne m'abandonnoit pas, mais elle n'avait plus rien de son ascendant tyrannique.

Celui qui cherchait continuellement à être consolé, découvre alors «la source de toute consolation», et revient à la raison, étant capable d'écrire une lettre calme à Eugénie où il affirme qu'ils sont devenus étrangers l'un à l'autre, même s'il continue à l'aimer. «Je n'ai rien à vous dire, puisque je n'ai plus rien qui puisse me faire écouter de vous.» (L65) Sa dépendance, néanmoins, ne va pas finir de si tôt, puisque ce redressement va être suivi d'une rechute: Mme de V lui répond par une tendre lettre où elle avoue ses torts; une deuxième annonce son prochain retour à Gurcy. L'élan vers la liberté se brise, le chevalier retombe dans la conduite précédente en choisissant la sujétion —«je serai heureux encore de me précipiter à tes pieds, d'y chercher, d'y recevoir des chaînes, d'en porter et d'en sentir tout le poids» (L66)—, dilemme que le roman souligne par les conseils d'adieux du gentilhomme:

Ô jeune homme! A-t-il ajouté, sachez mesurer votre coeur sur votre raison; servez-vous de vos lumières pour éclairer et diriger vos sentimens; faites-en des instrumens de bonheur. Cela dépend de vous, soyez-en sûr; oui, cela dépend de vous (L68).

Car la soumission le conduit à Paris, pour y rejoindre Mme de V qui lui écrit «qu'elle étoit bien aise de reprendre un peu l'air de la capitale, avant de retourner à la campagne; qu'elle comptoit y rester quelques mois, me proposant, ou de l'attendre à Gurcy, ou de l'aller joindre à Paris.» (L68). C'est le cœur serré qu'il quitte Gurcy, le curé, M. de B, les domestiques du château, les habitants du hameau, tous ceux qui l'estiment et le chérissent, pour ne trouver à Paris que l'indifférence de Mme de V — «on a tant de choses à se dire après une longue absence, et elle ne me dit rien» —, sa vanité —«irritée de ma présence, mes soupirs lui déplaisent: elle ne veut plus de mes caresses; mais elle veut toujours mes hommages»—, ses coquetteries, ses cruautés.

Lorsqu'il a la certitude de l'infidélité de Mme de V —à Strasbourg déjà et encore à Paris—, enfiévré, il délire²⁵; la mort semble être son seul refuge: «Douce image du trépas, que je caresse dans mon sein, n'êtes-vous pas ma consolation? N'êtes-vous

²⁵ «Où suis-je? Eugénie, dans quel lieu maudit de la nature m'avez-vous conduit? ... pourquoi le jour se change-t-il en nuit? Pourquoi ces vapeurs rouges et sombres? Pourquoi ces nuages de sang que j'entrevois à l'horizon? ... des spectres m'entourent, l'air en est obscurci; ils exhalent une vapeur meurtrière» (L74).

pas mon bien, mon unique bien?» (L74) Il décide de sauter du haut du donjon de Vincennes, mais, arrivé en haut de la tour et s'approchant de la balustrade, la campagne, le bois, Paris tout entier s'offrent à sa vue, il se sent baigné par des torrents d'air pur, comme s'il atteignait à une autre dimension: «Je voyois au-dessous de moi cette atmosphère terrestre où se forment les passions» (L75). L'aveugle récupère la vue: il prend conscience du plaisir d'exister, et demande pardon à Dieu de sa folie.

Je descendis de la tour, promettant bien de maîtriser mon coeur à l'avenir, de l'épurer d'un levain funeste qui pouvoit y être encore, de rentrer au chemin du vrai bonheur dont je m'étois si prodigieusement écarté, et de vivre enfin pour la sagesse (L75).

La crise déclenche une fièvre maligne; pendant deux mois il sera gravement malade –sans que Mme de V se daigne prendre de ses nouvelles–, et passera ce temps entre la vie et la mort. Là encore, c'est la mort qui lui apprend à vivre.

j'ai vu de près les bornes de la vie, sans distinguer ce qu'il y avoit au-delà; mais c'est au bord de ce monde inconnu, c'est sur le passage de cette terre de silence et d'oubli, que j'ai retrouvé ma raison perdue. Les maux du corps m'ont rendu la vigueur de l'ame et la tranquillité de l'esprit (L75).

Il abjure l'amour obsédant, «passion dérégulée», «délire, pure frénésie», «qui fait de notre esprit une source d'erreurs, de notre ame un théâtre d'illusions et de combats, de notre vie une fièvre continuelle». Les seules passions qu'il désire entretenir dans son cœur sont «la douce flamme de l'amitié» et «celles qui honorent et qui servent l'humanité». Il ne s'aveugle plus: «mes yeux se sont ouverts à une clarté nouvelle, qui a répandu la sérénité de toutes parts autour de moi»; avec la lumière, il a gagné la liberté: «j'y pense encore [à Eugénie], et je ne crains point d'y penser; mais son idée n'est plus l'idée régnante de mon esprit.» La lettre qui clôt le roman est la preuve de cette liberté si chèrement récupérée: le chevalier refuse de renouer avec une Eugénie repentante qu'il aime pourtant, car son âme «a retrouvé la faculté de juger», il est «revenu de cet état de démence et de folie» dans lequel il s'honorait de ses chaînes et se faisait «une loi même devant Dieu, de les porter toujours», étant «enfin convaincu que ce n'est point à la félicité, mais au repos que nous devons prétendre en cette vie». Le temps du délire, de la cécité est fini; le temps de la liberté a commencé. Il dit ressembler «à un homme qui sort tout mutilé d'un précipice où il a pensé périr, et qui une fois remonté sur ses bords, sent beaucoup moins ses blessures que le plaisir d'être échappé au danger.»(L75) Comme le malheureux dont il a raconté l'anecdote dans la lettre 58, meurtri mais sur pied, il peut poursuivre le chemin de sa vie.

De toute évidence, les anecdotes racontées dans les lettres ont à la fois une destination et une signification. Elles attirent notre attention sur un trait essentiel de

cette destinée présentée comme illustration des dangers de la passion excessive; elles permettent à l'auteur de suggérer, d'étayer la morale qui se dégage de son roman. Comme un signal qui apparaît voir de temps en temps au bord d'une route, elles éclairent la trajectoire du chevalier, puisqu'elles mettent en garde contre les risques qui menacent tous ceux qui cherchent un mirage de bonheur et se perdent dans la dépendance. Le profil de perturbation que les anecdotes montrent a beau être divers –du deuil jamais assouvi à la boisson, de l'amour morbide à la dévotion religieuse mal entendue–, les conséquences sont toujours destructives.

Loin d'être des digressions gratuites, voire des éléments qui, tout en ancrant le récit dans le vécu quotidien, pourraient être élagués sans que l'action en pâtisse, les anecdotes sont bien à leur place dans l'architecture fragmentée du roman, qu'elles renforcent et enrichissent. Sur le kaléidoscope qu'elles construisent se détache l'histoire du chevalier, qui laisse voir la succession des étapes de la dépendance. L'amour passion est maladif, s'identifiant à une forme de folie, à une obsession qui dépossède l'amant de son identité et de sa liberté. Que ce soit lors des temps heureux, où comblé et émerveillé il résume tout l'univers dans la seule femme aimée, avec laquelle il poursuit un rêve de fusion, ou, au contraire, dans les inévitables étapes qui dégradent le bonheur, le chevalier se perd –comme ses promenades sans but nous le signalent inlassablement. Les différentes apparitions de l'amour-jalousie (étant ensemble à la campagne, séparés entre Strasbourg et Gurcy, ou à Paris) permettent d'explorer le pouvoir destructif de la passion qui mène au suicide. Mais la dépossession de soi n'est-elle pas déjà une figure de la mort?

L'expérience de l'amour montre donc un mouvement centrifuge; dans ses extases, le chevalier cherche à vivre avec l'aimée dans un îlot dont ils seraient les seuls habitants: le héros, tout à son amour, se détourne des devoirs de l'homme et oublie sa vocation essentielle; la passion, commandée par la vision subjective, construit son objet et devient idolâtrie. Les avertissements du Comte de P, du Comte de La Gleh, leur exemple, restent vains parce que mal écoutés. Si le chevalier cherche à se perdre, à se dissoudre dans sa quête de fusion, Madame de V suit un mouvement pareillement centrifuge, mais en direction contraire: elle rompt l'isolement en se donnant au monde extérieur – d'abord en l'introduisant chez elle (épisode des visiteurs); ensuite en quittant et ses terres et son amoureux: elle est entraînée, aspirée par le royaume du néant, le monde. L'opposition du roman ne se situe donc pas entre la campagne et le monde, mais entre une vie pour soi –que ce soit à travers la passion ou la coquetterie, peu importe– et une vie vécue pour autrui, entre l'éphémère et le durable.

L'amour accompli est présent dans le roman, et il apparaît comme la relation féconde et heureuse qui fonde une famille ancrée dans la lignée, dans la permanence. Les familles patriarcales nous sont montrées toujours actives et heureuses; les relations

y semblent exemptes de toute contingence; leurs membres baignent dans une tendresse continue. Les tombes avec leurs inscriptions sont témoins et monuments de la pervivance de l'amour intemporel²⁶, et ne rendent que plus visible le contraste avec l'amour-passion fugitif: c'est pourquoi le chevalier ne peut les regarder en témoin indifférent, mais bien au contraire il verse des torrents de larmes, constatant l'abîme qui sépare l'amour constructif et le destructif, celui qui transcende le temps et celui qui lui est soumis. «Élevons-nous au-dessus de l'empire du temps», dit la sentence du Comte de La Gleh, qui jadis renonça à l'amour-passion et au monde pour chercher la sagesse, comme le Comte de P vient de le faire: si l'on peut s'inscrire dans la permanence à travers le bonheur domestique qui assure le lignage, il est une autre voie, soulignée par toute une série d'anecdotes, et montrée par ces deux personnages. Ils cherchent par leurs actions et leur exemple à être utiles; en cherchant le bien d'autrui ils se prolongent au-delà de leur propre existence.

L'expérience amoureuse du chevalier –tout comme les liaisons de Madame de V– appartient au temps, à l'éphémère; inévitablement le temps du bonheur est suivi de la saison des doutes et des tourments. Le cycle du temps conduit à l'échec et concourt au dénouement –inscrit déjà dans le titre du roman–, car l'amour-passion naît, se développe, se mue et meurt. Si l'abandon aveugle à la passion est un délire condamné à la mort, cécité, folie et mort planent incessamment sur le roman grâce aux différentes anecdotes dont les superpositions et les correspondances évitent le lecteur de les isoler; leur présence systématique oriente le récit et construit une grille de lecture, en intervenant auprès du lecteur comme autant d'indicateurs de lisibilité. Dans l'économie épistolaire, les *realia* du moi intime prévalent sur les choses anodines de la vie ou la réflexion intellectuelle; l'attention se tourne vers ce discours sur soi expansif, ce *moi* quasi hystérique qui se montre sans réticence, nous détournant des anecdotes ou historiettes racontées par ailleurs, que l'on pourrait croire des *marginalia*. Or il s'avère qu'elles possèdent une fonction non seulement signifiante, mais structurante: elles sont le point d'appui pour faire levier, facilitant la dynamique du roman tout en assurant la cohésion textuelle; d'un point à l'autre du roman, elles se répondent en écho, formant le réseau qui sous-tend l'ouvrage.

Le sens se construit et se dégage dans l'interférence du vécu et du conté, du discours et du récit, dans le chassé-croisé des états d'âme du chevalier et des anecdotes éparées dans ses lettres. La structure narrative stimule le dialogue entre ces deux données; les anecdotes ponctuent le texte, accompagnées ou non de réflexions. Elles

²⁶ «J'ai élevé ce monument en mémoire d'elle, pour y venir pleurer tous les jours... quand [...] mon corps, ainsi qu'un feuillage privé de la sève qui le nourrit, sera prêt à tomber; ô mes chers amis! Portez-moi dans le tombeau où elle repose, et couchez-moi doucement à ses côtés» (L30).

s'inscrivent dans le récit-cadre qu'est l'histoire des *dernières amours du chevalier de...*, signalant au lecteur qu'il doit la comprendre comme un autre exemple de ce que les anecdotes illustrent: c'est *ainsi* que *finissent les grandes passions* –le titre du roman nous annonçant déjà et le sens moral et la forme-collection. L'histoire d'amour vécue par le chevalier développe selon les techniques du roman les mêmes données des anecdotes –passion excessive qui mène à l'aveuglement, au délire, à l'auto-destruction–, mais en parvenant à surpasser la situation de dépendance par la prise de conscience qui permet de reconquérir la liberté et d'accéder à la sérénité. Et ce dont il s'était détourné –le sens de la vie– est rappelé avec insistance par d'autres récits hors-sujet qui prêchent d'exemple. On doit donc considérer les anecdotes comme des micro-récits qui témoignent du souci de Loaisel de Tréogate qui guide son lecteur vers la bonne interprétation de l'histoire-cadre: en définissant de la sorte l'intention de l'auteur, c'est le mode d'emploi de la fiction qu'elles donnent au lecteur, pour qu'il «puisse en tirer de l'utilité et lui en faciliter l'intelligence» –ce que le *Dictionnaire de Trévoux* de 1740 disait être la fonction de la Préface. Loin d'être des éléments de disjonction du texte, c'est bien un rôle d'unification du récit que les anecdotes remplissent dans ce roman-école de la vie. Ainsi, elles contribuent à l'identité de l'œuvre en tant que somme –les fragments s'agencent entre eux– et en tant que totalité, puisqu'elles dégagent la structure signifiante d'un ensemble.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYARD, Pierre (1996): *Le Hors-sujet, Proust et la digression*. Paris, Éditions de Minuit.
- BEUGNOT, Bernard (1990): «De l'invention épistolaire: à la manière de soi», in M. Bossis (dir.), *L'Épistolarité à travers les siècles*. Stuttgart, Franz Steiner.
- BOUSQUET, Jacques (1972): *Le 18^e siècle romantique*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- HERMAN, Jan (1989): *Le Mensonge romanesque, paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*. Amsterdam, Rodopi.
- JALLIET, Aline (1994): «Loaisel de Tréogate, romancier féministe?». *Dix-huitième siècle*, n° 26, pp.475-485.
- MARTIN, Angus (1989): *Anthologie du conte en France 1750/1799*. Paris, Union Générale d'Éditions (10/18).
- ROUSSET, Jean (1962): *Forme et signification*. Paris, Corti.
- SÉNÈQUE (1993): *Entretiens. Lettres à Lucilius*. Édition de Paul Veyne. Paris, Robert Laffont (Bouquins).
- VERSINI, Laurent (1979): *Le Roman épistolaire*. Paris, PUF.



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

La especularidad anecdótica

Lydia Vázquez Jiménez
Universidad del País Vasco
ffpvajil@vc.ehu.es

Résumé

L'anecdote, en tant que genre littéraire, est par principe un genre spéculaire, dans ce sens où les anecdotes en appellent d'autres, et leurs auteurs ont toujours été sujet / objet d'anecdote. Au XVIII^e siècle, Voltaire, Raynal, Voisenon et, à un autre niveau Marmontel aussi, en sont des exemples de qualité.

Mots-clé: XVIII^e siècle. Littérature. Histoire. Récit. Anecdote. Récit spéculaire.

Abstract

As a literary genre, the anecdote is a reflective one: each anecdote is related to another and its author was often subject / object of an anecdote. In the eighteenth century, Voltaire, Raynal, Voisenon, or at a different level Marmontel, exemplify this.

Key words: Enlightenment. Literary genres. Anecdote Literary. Biography. Veracity.

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 16/10/2006.

ANECDOTES DRAMATIQUES;

CONTENANT

- 1^o. Toutes les Pièces de Théâtre, Tragédies, Comédies, Pastorales, Drames, Opéra, Opéra-comiques, Parades, Proverbes, qui ont été joués à Paris ou en Province, sur des Théâtres publics, ou dans des Sociétés particulières, depuis l'origine des Spectacles en France, jusqu'à l'année 1775, rangés par ordre Alphabétique.
- 2^o. Tous les Ouvrages Dramatiques qui n'ont été représentés sur aucun Théâtre, mais qui sont imprimés, ou conservés en manuscrits dans quelques Bibliothèques.
- 3^o. Un Recueil de tout ce qu'on a pu rassembler d'Anecdotes imprimées, manuscrites, verbales, connues ou peu connues; d'Événemens singuliers, sérieux ou comiques; de Traits curieux, d'Épigrammes, de Plaisanteries, de Naïvetés & de Bons-mots, auxquels ont donné lieu les Représentations de la plupart des Pièces de Théâtre, soit dans leur nouveauté, soit à leurs reprises.
- 4^o. Les noms de tous les Auteurs, Poètes ou Musiciens, qui ont travaillé pour tous nos Théâtres, de tous les Acteurs ou Actrices célèbres qui ont joué à tous nos Spectacles, avec un jugement de leurs Ouvrages & de leurs Talens, un abrégé de leur vie, & des Anecdotes sur leurs personnes.
- 5^o. Un Tableau, accompagné d'Anecdotes, des Théâtres de toutes les Nations.

TOME PREMIER.



Ex libris, Kolla

A PARIS.

Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue St-Jacques,
au Temple du Goût.

M. DCC. LXXV.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

0. Introducción

Esta primera página indexada de las *Anecdotes dramatiques* de Clément et Laporte, ilustra muy bien lo que eran los anecdotarios del siglo XVIII¹. Las *anecdotes*, en plural o *histoire anecdote* es, según recoge el *Littré* en su segunda acepción y citando a Fontenelle: *les nouvelles les plus fraîches, les réflexions de ce qui paraît au tour*. La anécdota es un género literario que no podía sino complacer al siglo XVIII. Siglo enciclopédico, coleccionista, amante de listados, de acumulación de información... al siglo de las Luces le gustan las *anecdotes* puesto que le sirven para hacer recensiones de autores y obras (*anecdotes littéraires*), de creadores de espectáculos escénicos o musicales y montajes o composiciones (*anecdotes dramatiques*, a veces también *anecdotes musicales*), de grandes hombres y magnos acontecimientos (*anecdotes historiques, politiques et militaires*), o de científicos y descubrimientos (*anecdotes scientifiques*),... de tiempos pasados (revisados, en tal caso) o actuales, franceses o europeos.

Las *Anécdotas*, poco a poco desgajadas de las *Memorias*, de las *Historias*, de las *Historietas* o de las *Nouvelles* se convierten en un género propio en el siglo XVIII. A mitad de camino entre la historia, la noticia, la opinión periodística, la recensión, la *pointe* y el rumor, conoce un éxito sin precedentes. Sin llegar a ser el equivalente de nuestra actual *prensa rosa*², el relato del detalle incentivado por el deseo de verosimilitud, el chiste integrado en la literatura informativa por el deseo de instrucción ilustrativa, la fábula ejemplar poblada por personajes ejemplares y dignos de emulación (o al contrario)... se convierten en otras tantas *anécdotas*, literarias, dramáticas, científicas, políticas o militares, que instruyen deleitando al cada vez más amplio público al que van destinadas.

¹ Clément y Laporte, *Anecdotes dramatiques*, París, Veuve Duchesne, 1775.

² Aunque Marmontel, en *La bonne mère*, uno de sus cuentos morales, hace ya de la anécdota un sinónimo de nuestro cotilleo rosa: Une foule d'aspirants, épris des charmes de sa fille, faisaient, selon l'usage, une cour assidue à la mère. De ce nombre était le marquis de Verglan, qui, pour son malheur, était doué de la plus jolie figure. Son miroir et les femmes le lui avaient dit tant de fois, qu'il avait bien fallu le croire. Il s'écoutait avec complaisance, se voyait avec volupté, se souriait à lui-même, et ne cessait de s'applaudir. Il n'y avait rien à dire sur sa politesse; mais elle était si froide et si légère, en comparaison des attentions dont il s'honorait, qu'on voyait clairement qu'il occupait la première place dans son estime. Il aurait eu, sans y penser, toutes les grâces naturelles; il les gâtait en les affectant. Du côté de l'esprit, il ne lui manquait que de la justesse, ou plutôt de la réflexion. Personne n'eût parlé mieux que lui, s'il avait su ce qu'il allait dire; mais son premier soin était d'avoir un avis qui ne fût pas celui d'un autre. Qu'il eût tort, ou qu'il eût raison, cela lui était assez égal: il était sûr d'éblouir, de séduire, de persuader ce qu'il voulait. Il savait par coeur tous ces petits propos de toilette, tous ces jolis mots qui ne disent rien. Il était au fait de toutes les anecdotes galantes de la ville et de la cour: quel était l'amant de la veille, celui du jour, celui du lendemain, et combien de fois dans l'année telle et telle en avaient changé. Il connaissait même quelqu'un qui avait refusé d'être sur la liste, et qui aurait supplanté tous ses rivaux, s'il avait voulu s'en donner le soin (*Contes moraux*, 1761, ed. de París, Dabo-Butschert, 1816, t. II, págs. 118 a 121).

1. El fenómeno de las *Anecdotes*

La anécdota, así extraída del relato o de la prensa donde hace las veces de *nouvelle* de “contraportada”, o inventada *ad hoc* como *scoop*, se legitima, agrupándose y configurándose como género autónomo en forma de compendio. El anecdotario suele aparecer con el título en plural, *anecdotes*, por tratarse de una serie de relatos breves supuestamente auténticos e inéditos, y con un adjetivo que anuncie su naturaleza, literaria u otra (Moureau, 2000).

Voltaire le atribuye una de sus funciones más nobles. En sus “Consejos”, Voltaire³ intentaba limitar la caducidad y la volatibilidad de los escritos de la prensa de entonces dándoles consejos a los periodistas de cómo conseguir inmortalizar sus textos, entre otros, las anécdotas literarias. Pues bien, dichas anécdotas, bien escritas, sirven sobre todo a atribuir justamente a sus verdaderos autores, obras publicadas anónimamente y mal atribuidas. De tal suerte que la anécdota, aquí literaria, sirve aquí para componer, y legitimar, la historia literaria:

Il y a surtout des anecdotes littéraires sur lesquelles il est toujours bon d'instruire le public, afin de rendre à chacun ce qui lui appartient. Apprenez, par exemple, au public que le *Chef-d'oeuvre d'un inconnu, ou Mathanasius*, est de feu M. de Sallengre, et d'un illustre mathématicien consommé dans tout genre de littérature, et qui joint l'esprit à l'érudition, enfin de tous ceux qui travaillaient à la Haye au *Journal littéraire*, et que M. de Saint-Hyacinthe fournit la chanson avec beaucoup de remarques. Mais si on ajoute à cette plaisanterie une infâme brochure digne de la plus vile canaille, et faite sans doute par un de ces mauvais Français qui vont dans les pays étrangers déshonorer les belles-lettres et leur patrie, faites sentir l'horreur et le ridicule de cet assemblage monstrueux⁴.

La *anécdota* cumple además otra función: como el chiste, como el cuento, como la máxima, y en general como todas las *pointes* verbales, sirve para amenizar la conversación, auténtico arte social en el siglo XVIII. Así que los libros de anécdotas aparecen no sólo como medio de extender el hábito de la lectura a sectores más amplios de la sociedad, o como instrumento de *urbanización* de una población rural y provinciana recién llegada a las ciudades, y en especial a la capital, sino también como *recordatorios* de temas que poder contar entre comensales reunidos por un anfitrión, tertulianos de café o de salón, asistentes a un espectáculo, residentes puntuales de albergues y posadas, o paseantes de jardines públicos (Saint-Martin, 1811). Se cono-

³ Voltaire, «*Conseils à un journaliste sur la philosophie, l'histoire, le théâtre, les pièces de poésie, les mélanges de littérature, les anecdotes littéraires, les langues et le style*» (ed. Moland, t. XXII, p. 241). Publicado en noviembre de 1744 bajo el título de «*Avis à un journaliste*», donde aparece datado de 10 de mayo de 1737; el texto apareció con el título definitivo en los *Nouveaux Mélanges* de 1765.

⁴ <http://www.voltaire-integral.com/Html/22/15_Conseils.htm>.

cen los mejores autores con sus respectivas obras, como a menudo los repertorios van acompañados de resúmenes de las obras de los autores citados, ello permite al lector de anecdotarios el poder hablar de una obra sin haberla leído o haberla visto representada.

Por supuesto, no siempre la anécdota es tan verdadera como el propio autor proclama, e hija del rumor, puede estar al servicio del desprestigio de un enemigo. La anécdota literaria, protocrítica, variante de las *nouvelles*, de las *correspondances* o del *Mercur de France*, sirve para juzgar a los autores, bien, mal, rara vez neutralmente, a no ser que el autor de la *anecdote* se limite a dar fe de su existencia. Voltaire pone en guardia contra dicho uso al buen periodista que quiere ser un autor literario de verdad, y para ello utiliza él mismo una anécdota ilustrativa del caso:

On a vu, soit en Hollande, soit ailleurs, de ces ouvrages périodiques destinés en apparence à instruire, mais composés en effet pour diffamer; on a vu des auteurs que l'appât du gain et la malignité ont transformés en satiriques mercenaires, et qui ont vendu publiquement leurs scandales, comme Locuste vendait les poisons. Parmi ceux qui ont ainsi déshonoré les lettres et l'humanité, qu'il me soit permis d'en citer un qui, pour prix du plus grand service qu'un homme puisse peut-être rendre à un autre homme, s'est déclaré pendant tant d'années mon plus cruel ennemi. On l'a vu imprimer publiquement, distribuer et vendre lui-même un libelle infâme, digne de toute la sévérité des lois; on l'a vu ensuite, de la même main dont il avait écrit et distribué ces calomnies, les désavouer presque avec autant de honte qu'il les avait publiées. «Je me croirais déshonoré, dit-il dans sa déclaration donnée aux magistrats; je me croirais déshonoré si j'avais eu la moindre part à ce libelle, entièrement calomnieux, écrit contre un homme pour qui j'ai tous les sentiments d'estime, etc. Signé: l'abbé DESFONTAINES»⁵.

En general, la anécdota, lejos de ser inocente, suele servir, si no para un ajuste de cuentas contra los que previene Voltaire, sí para “poner en su sitio” al sujeto de la historieta narrada. Voisenon, uno de los grandes artífices de la *pointe* literaria en todas sus formas, hace un uso ejemplar de la anécdota así entendida:

Le Marquis d'Argens, fils d'un Procureur Général du Parlement d'Aix, a servi en France, & s'est retiré chez le Roi de Prusse. Auteur des *Lettres Juives, Cabalistiques & Chinoises*, il s'emporta beaucoup dans une de ses dernières contre le Père le Févre, Jésuite, qui avoit fait un Livre, intitulé *Bayle en petit*, ou *Analyse de Bayle*⁶. Bayle y est représenté comme un mauvais raisonneur

⁵ http://www.voltaire-integral.com/Html/22/15_Conseils.htm.

⁶ Nota del abate de Voisenon a este fragmento, extraído de *Anecdotes littéraires, historiques et critiques, sur les auteurs les plus connus*, en: *Œuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon de l'Académie française*, t. IV, Paris, chez Moutard, 1781, p. 97-98: «[Jacques Le Febvre, président du séminaire archiepiscopal de Cambrai, mort en 1755]: *Bayle en petit*, ou *Anatomie de ses ouvrages, entretiens d'un docteur avec un*

(ce qui malheureusement n'est pas vrai), comme un Cynique, un Pyrrhonnien, & le fauteur de toutes les hérésies (ce qui malheureusement est très-vrai). Le Marquis d'Argens voulut venger Bayle, mais il s'y prit mal; au lieu de tourner en ridicule le Père le Févre, qui étoit bien loin d'être un grand homme, il l'accabla d'un torrent d'injures. Le Pere tira parti de la maladresse du Marquis, inséra une Lettre dans la *Bibliothèque Française & la Clef du Cabinet de Verdun*, dans laquelle il défia le Marquis d'Argens de justifier tous les reproches d'ignorance & d'infidélité qu'il lui avoit faits. Le Marquis ne répondit point, & demeura couvert de confusion. Il porta sa honte dans les bras de Mademoiselle Grognet, Danseuse à Berlin, qu'on avoit trouvée mauvaise à Paris, & qui parut merveilleuse en Prusse. On prétend même qu'elle est devenue Madame la Marquise d'Argens, & même on assure que c'est elle qui a fait une mauvaise affaire⁷.

Todavía estamos lejos de una anécdota literaria o histórica que adquirirá nuevos atributos en la siguiente centuria, por influencia de la pintura, con un Delacroix que, fascinado por ese género literario, lo llevará al lienzo, confiriéndole una dimensión trágica o épica, para así poder subrayar la psicología del personaje sujeto de la anécdota histórica, en este caso pictórica. *La Toma de Constantinopla por los cruzados* (1841), destinada al museo histórico de Versalles, es un bellissimo ejemplo de la anécdota histórica en pintura de este autor, cargada de sentimiento trágico, y trascendida a alegoría de las miserias de la guerra.

2. Voltaire

Entre historia, ensayo y sátira, Voltaire practicó mucho la anécdota, y se sirvió de la palabra como título de varios escritos suyos, cediendo así a la moda del momento (Magnan y Goulemot, 1995: 62-65). Pero el gusto de Voltaire por la anécdota es sincero, como puede verse en sus *Carnets*. Con el interés que tiene todo detalle concreto, las anécdotas prometían además lo picante de la novedad, de lo inédito. En el *Siècle de Louis XIV* (1752), se plantea la anécdota como *un champ resserré où l'on glane après la grande moisson de l'histoire*. En el caso de las *Anecdotes sur Louis XIV*, como de las *Anecdotes sur le Czar Pierre le Grand*, Voltaire espiga antes incluso de cosechar. Se trata de preparar la opinión, de anunciar (en el caso de Luis XIV) o de esbozar (en el caso de Pedro el Grande) la síntesis ya preparada o proyectada.

Quizá la más terrible de todas sus anécdotas sea *Anecdotes sur Fréron écrites par un homme de lettres à un magistral qui voulait être instruit des mœurs de cet homme* (1761). Es cierto que Voltaire está harto del combate que lleva librando con este per-

bibliothécaire et un abbé. [Douai] 1738. 291 p.in-12. Réédité en 1747 sous le titre *Examen Critique Des Ouvrages De Bayle*, Paris: Nyon fils, 1747 et Amsterdam: Chatelain, 1747».

⁷ Voisenon, *Anecdotes littéraires, historiques et critiques, sur les auteurs les plus connus*, en: *Œuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon de l'Académie française*, t. IV, A Paris, chez Moutard, 1781.

sonaje desde hace demasiado tiempo. Las calumnias de las que el viejo enemigo se había rendido culpable en *L'Année littéraire* de 10 de diciembre de 1760 merecían un castigo ejemplar. Las *Anécdotas* de Voltaire destrozan a Fréron, lo arrastran por el fango. Su padre habría abandonado su profesión de orfebre por haber puesto demasiada aleación en el oro y la plata. Su hijo habría sido autor de robos y sacrilegios siendo jesuita. Es expulsado de la orden, ataca injustamente a Bernis, protegido de la Pompadour, es exiliado, como autor y director de *L'Année littéraire*, hace trabajar a negros en su lugar,... Está claro que Voltaire manipula, exagera y convierte en certidumbres lo que no eran sino meros rumores:

Je me souviens d'avoir entendu dire à Fréron, au café de Viseux, rue Mazarine, en présence de quatre ou cinq personnes, après un dîner où il avait beaucoup bu, qu'étant jésuite il avait été l'*agent* et le *patient*. Comme je ne veux dire que ce que je sais bien certainement, je ne rapporterai pas tout ce qu'on m'a raconté de ses friponneries, vols et sacrilèges, lorsqu'il portait l'habit de jésuite⁸.

En cuanto a las *Anecdotes sur le Czar Pierre le Grand*, impresas en 1748, podría decirse que aquí Voltaire ejerce su talento como pintor de retratos modernos, donde a la par que alaba al gran hombre, deja al descubierto su carácter violento, colérico, su gusto desmedido por el vino y las mujeres,... como forma de probar que nadie es perfecto, o que para que un gran hombre exista, debido a su energía positiva excesiva, debe haber también cualidades negativas excesivas:

Sa taille était haute, sa physionomie fière et majestueuse, mais défigurée quelquefois par des convulsions qui altéraient les traits de son visage. On attribuait ce vice d'organes à l'effet d'un poison qu'on disait que sa soeur Sophie lui avait donné; mais le véritable poison était le vin et l'eau-de-vie, dont il fit souvent des excès, se fiant trop à son tempérament robuste.

Il conversait également avec un artisan et avec un général d'armée. Ce n'était ni comme un barbare qui ne met point de distinction entre les hommes, ni comme un prince populaire qui veut plaire à tout le monde: c'était en homme qui voulait s'instruire. Il aimait les femmes autant que le roi de Suède, son rival, les craignait; et tout lui était également bon en amour comme à table. Il se piquait de boire beaucoup, plutôt que de goûter des vins délicats⁹.

Pero quizá la anécdota más relevante de todas sea la relativa a Marmontel, redactada en forma de dos anécdotas sobre *Bélisaire*, la mediocre novela de este autor, y que supone un suceso anecdótico en la vida de Voltaire, si bien el personaje de Ferney protagonizó, por ser él quien y como era, muchas de las anécdotas del siglo. Vol-

⁸ <http://www.voltaire-integral.com/Html/24/32_Freron.html>.

⁹ <http://www.voltaire-integral.com/Html/23/28Anecdotes_Pierre.html>.

taire esperaba impaciente la publicación de una supuesta obra de arte de un abanderado y portavoz de la tolerancia, Marmontel. Entonces, en el año 1766, tuvo lugar el *affaire Bélisaire*, en el que estuvieron implicados la Corte, el Parlamento, la Sorbona y los Filósofos. Voltaire, por supuesto, anima a Marmontel, entre otras cosas para medir una vez más la fuerza de la opinión pública. Marmontel obtiene el privilegio real, pero la Sorbona censura el libro; los jansenistas se hacen eco, y apoyan la supresión del capítulo XV de *Bélisaire* donde se predicaba la necesidad de una Iglesia tolerante, y retomaba la idea volteriana de unos sabios de la Antigüedad clásica que serían salvados por un Dios justo, por haber sido siempre fieles a la ley natural. En *L'Ingénue* (1767), escrito en pleno *affaire*, Voltaire recupera una de las frases censuradas del *Bélisaire*: *La vérité luit de sa propre lumière; et on n'éclaire pas les esprits avec les flammes des bûchers*. La obra, gracias a Voltaire, que publica dos *Anecdotes Sur Bélisaire* (1767-1768), obtuvo un éxito inmenso en toda Europa. En las *Anecdotes*, Voltaire arremete contra Coger, Riballier y Tampones. En carta a Marmontel (7 de agosto de 1767), Voltaire trata a los jesuitas de “zorros” y a los jansenistas de “lobos”: *On nous a déli-vrés des renards, et on nous a livrés aux loups*:

Je vous connais, vous êtes un scélérat. Vous voudriez que tous les hommes aimassent un Dieu, père de tous les hommes. Vous vous êtes imaginé, sur la parole de saint Ambroise, qu'un jeune Valentinien, qui n'avait pas été baptisé, n'en avait pas moins été sauvé. Vous avez eu l'insolence de croire, avec saint Jérôme, que plusieurs païens ont vécu saintement. Il est vrai que, tout damné que vous êtes, vous n'avez pas osé aller si loin que saint Jean Chrysostome, qui, dans une de ses homélies, dit que les préceptes de Jésus-Christ sont si légers que plusieurs ont été au delà par la seule raison: *Præcepta ejus adeo levia sunt ut multi philosophica tantum ratione excesserint*.

«Vous avez même attiré à vous saint Augustin, sans songer combien de fois il s'est rétracté. On voit bien que vous êtes de son avis quand il dit: «Depuis le commencement du genre humain, tous ceux qui ont cru en un seul Dieu, et qui ont entendu sa voix selon leur pouvoir, qui ont vécu avec piété et justice selon ses préceptes, en quelque endroit et en quelque temps qu'ils aient vécu, ils ont été sans doute sauvés par lui».

«Mais ce qu'il y a de pis, déiste et athée que vous êtes, c'est qu'il semble que vous ayez copié mot pour mot saint Paul dans son Épître aux Romains: «Gloire, honneur, et gloire à quiconque fait le bien premièrement aux Juifs, et puis aux Gentils: car lorsque les Gentils, qui n'ont point la loi, font naturellement ce que la loi commande, n'ayant point notre loi, ils sont leur loi à eux-mêmes». Et après ces paroles, il reproche aux Juifs de Rome l'usure, l'adultère, et le sacrilège.

«Enfin, détestable enfant de Bélial, vous avez osé prononcer de vous-même ces paroles impies sous le nom de Bélisaire: «Ce qui m'attache le plus à ma religion, c'est qu'elle me rend meilleur, et plus humain. S'il fallait qu'elle me rendît farouche, dur, et impitoyable, je l'abandonnerais, et je dirais à Dieu, dans la fatale alternative d'être incrédule ou méchant: Je fais le choix qui t'offense le moins». J'ai vu d'indignes femmes de bien, des militaires trop instruits, de vils magistrats qui ne connaissent que l'équité, des gens de lettres malheureusement plus remplis de goût et de senti-

ment que de théologie, admirer avec attendrissement tes sortes paroles, et tout ce qui les suit.

«Malheureux! vous apprendrez ce que c'est que de choquer l'opinion des licenciés de ma licence; vous, et tous vos damnés de philosophes, vous voudriez bien que Confucius et Socrate ne fussent pas éternellement en enfer; vous seriez fâchés que le primat d'Angleterre ne fût pas sauvé aussi bien que le primat des Gaules. Cette impiété mérite une punition exemplaire. Apprenez votre catéchisme. Sachez que nous damnons tout le monde, quand nous sommes sur les bancs; c'est là notre plaisir. Nous comptons environ six cents millions d'habitants sur la terre. A trois générations par siècle, cela fait environ deux milliards; et en ne comptant seulement que depuis quatre mille années, le calcul nous donne quatre-vingts milliards de damnés, sans compter tout ce qui l'a été auparavant, et tout ce qui doit l'être après. Il est vrai que, sur ces quatre-vingts milliards, il faut ôter deux ou trois mille élus, qui font le beau petit nombre; mais c'est une bagatelle, et il est bien doux de pouvoir se dire en sortant de table: «Mes amis, réjouissons-nous; nous avons au moins quatre-vingts milliards de nos frères dont les âmes toutes spirituelles sont pour jamais à la broche, en attendant qu'on retrouve leurs corps pour les faire rôtir avec elles».

«Apprenez, monsieur le réprouvé, que votre grand Henri IV, que vous aimez tant, est damné pour avoir fait tout le bien dont il fut capable; et que Ravailac, purgé par le sacrement de pénitence, jouit de la gloire éternelle: voilà la vraie religion. Où est le temps où je vous aurais fait cuire avec Jean Hus, et Jérôme de Prague, avec Arnauld de Bresse, avec le conseiller Dubourg, et avec tous les infâmes qui n'étaient pas de notre avis dans ces siècles du bon sens où nous étions les maîtres de l'opinion des hommes, de leur bourse, et quelquefois de leur vie?».

Qui proférait ces douces paroles? C'était un moine sortant de sa licence. A qui les adressait-il? C'était à un académicien de la première Académie de France. Cette scène se passait chez un magistrat homme de lettres que le licencié était venu solliciter pour un procès, dans lequel il était accusé de simonie. Et dans quel temps se tenait cette conférence à laquelle j'assistai? C'était après boire, car nous avions dîné avec le magistrat, et le moine avec les valets de chambre; et le moine était fort échauffé¹⁰.

Pero siempre hay una anécdota para contrarrestar otra. En este caso se la debemos a Raymond Roussel, en *Locus Solus*, a propósito de Voltaire y de un suceso ocurrido en compañía de su amigo Federico el Grande:

Durant l'automne de 1775, Voltaire, alors octogénaire et saturé de gloire, était l'hôte de Frédéric au château de Sans-Souci. Un jour les deux amis cheminaient aux environs de la résidence royale, et Frédéric se laissait charmer par les entraînants discours de son illustre compagnon, qui, fort en verve, exposait avec esprit et feu ses intransigeantes doctrines antireligieuses. Oubliant l'heure en causant, les deux promeneurs, quand vint le coucher du soleil, se trouvèrent en pleine campagne. A ce moment Voltaire était lancé dans une période particulièrement virulente contre les vieux dogmes qu'il combattait depuis si longtemps. Tout à coup il se tut au milieu d'une

¹⁰ <http://www.voltaire-integral.com/Html/26/09_Belisaire.html>.

phrase et resta sur place, gagné par un trouble profond. Non loin de lui, une jeune fille à peine adolescente venait de s'agenouiller au tintement d'une cloche reculée, qui, du sommet d'une petite chapelle catholique, sonnait l'angélus. Récitant haut avec ferveur une prière latine, les mains jointes et la face tournée vers les cieux, elle ignorait la présence des deux étrangers, tant son extase l'emportait rapidement vers des régions de rêve et de lumière. Voltaire la regardait avec une angoisse indicible, qui répandit sur sa face jaune et parcheminée une teinte plus terreuse encore que de coutume. Une émotion terrible crispa ses traits, tandis qu'influencé par l'idiome sacré de la prière entendue il laissait échapper inconsciemment, ainsi qu'un répons, ce mot latin: «Dubito». Son doute s'appliquait manifestement à ses propres théories sur l'athéisme. On eût dit qu'une révélation de l'au-delà s'opérait en lui à la vue de l'expression extra-humaine prise par la jeune fille en prière et qu'aux approches de la mort, forcément imminente à son âge, une terreur des châtements éternels s'emparait de tout son être. Cette crise ne dura qu'un instant. L'ironie crispa de nouveau les lèvres du grand sceptique, et la phrase commencée s'acheva sur un ton mordant. Mais la secousse avait eu lieu, et Frédéric n'oublia jamais sa courte et précieuse vision d'un Voltaire éprouvant une émotion mystique¹¹.

3. El abate Raynal

Guillaume-Thomas Raynal (173-1796), uno de los intelectuales más influyentes, y también más perseguidos, de su época, y objeto de una apología de la mano de Diderot, fue autor de unas de las anécdotas más celebres de su tiempo: las *Anecdotes littéraires* de 1750, y las *Anecdotes historiques, militaires et politiques*, de 1753¹².

Las *Anecdotes littéraires* son *anécdotas* de autores literarios franceses desde el Renacimiento, y su extensión es en general muy breve, pudiendo incluir una o más a menudo varias anécdotas de cada autor, numeradas en cifras romanas.

La *anécdota* es para Raynal lo que el *ensayo* fue para Montaigne, algo inconexo, desigual, de factura deshilachada, y forzosamente incompleto... y, como diría Voisenon, *c'est tant mieux*:

Le Recueil qu'on publie aujourd'hui a paru précieux à quelques personnes de goût; & leur suffrage m'a déterminé à le donner au Public. Toutes les Anecdotes qui le composent ne sont pas également agréables; mais il n'y en

¹¹ Raymond Roussel, *Locus Solus*, cap. III, en: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/LOCUS_SOLUS/editor.htm>.

¹² Cfr. para todo lo relativo a la vida y la obra del abate Raynal, la producción del que es su gran especialista, Gilles Bancarel, solo o como coautor: Gilles Bancarel, *Raynal ou le devoir de vérité*, París, Honoré Champion, 2004; Gilles Bancarel y Gianluigi Goggi, *Raynal, de la polémique à l'histoire*, Oxford, SVEC, 2000; Gilles Bancarel y François-Paul Rossi, *Guillaume-Thomas Raynal philosophe des Lumières*, prólogo de Philippe Joutard, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 1996.

a aucune qui n'ait quelque agrément. On aurait pu les lier les unes aux autres; on ne l'a pas jugé à propos, parce que les traits vifs et saillants produisent un plus grand effet quand ils sont détachés [...] Quoiqu'on n'ait rien négligé pour rendre cette compilation complète, il sera sans doute échappé beaucoup de faits qui méritent d'être conservés¹³.

Veamos a modo de ejemplo la anécdota nº II que narra acerca de Molière:

On prétend que le prince de Conti voulut faire du jeune Molière son Secrétaire, & qu'heureusement pour la gloire du Théâtre français, Molière eut le courage de préférer son talent à un poste honorable. Si ce fait est vrai, il fait également honneur au Prince & au Comédien¹⁴.

Las anécdotas históricas se presentan de forma más conexa, son más largas, a modo de relato histórico, de Francia y de Europa, en torno a los grandes personajes, presentados a través de anécdotas, de hechos detallados e inéditos, o bien de retratos caracteriales de naciones distintas de la propia: las contiendas entre noruegos y daneses, por ejemplo, sirven para describir la furia de esos pueblos bárbaros, y la de sus jefes, auténticos *Nerons du Nord*¹⁵.

Pero lo más importante de las obras anecdóticas de Raynal fue su repercusión. Todos los historiadores del siglo, contemporáneos suyos, utilizan los que cuenta el abate para ilustrar a su vez sus propios relatos anecdóticos o sus opiniones, o para criticar al propio autor. Así hace Voltaire en el artículo *Anecdote* de su *Dictionnaire philosophique*:

Dans un livre intitulé *Anecdotes littéraires*, imprimé chez Durand en 1752, avec privilège, voici ce qu'on trouve, tome III, page 183: «Les amours de Louis XIV ayant été jouées en Angleterre, ce prince voulut aussi faire jouer celles du roi Guillaume. L'abbé Brueys fut chargé par M. de Torcy de faire la pièce mais quoique applaudie, elle ne fut pas jouée, parce que celui qui en était l'objet mourut sur ces entrefaites».

Il y a autant de mensonges absurdes que de mots dans ce peu de lignes. Jamais on ne joua les amours de Louis XIV sur le théâtre de Londres. Jamais Louis XIV ne fut assez petit pour ordonner qu'on fît une comédie sur les amours du roi Guillaume. Jamais le roi Guillaume n'eut de maîtresse; ce n'était pas d'une telle faiblesse qu'on l'accusait. Jamais le marquis de Torcy ne parla à l'abbé Brueys. Jamais il ne put faire ni à lui ni à personne une

¹³ Raynal, *Anecdotes littéraires*, éd. de Paris, chez Pierre Gosse Junior, 1756, consulta en línea: <<http://gallica.bnf.fr>>, "Avis du libraire".

¹⁴ Ibidem, t. I: "Molière", pág. 285.

¹⁵ Raynal, *Anecdotes historiques, militaires et politiques de l'Europe*, ed. de Amsterdam, chez Arkslée & Merkus, 1753, T. II, p. 1 y sig. (véase para conclusiones caracteriales, en concreto, pág. 90).

proposition si indiscreète et si puérole. Jamais l'abbé Brueys ne fit la comédie dont il est question. Fiez-vous après cela aux anecdotes¹⁶.

Su éxito le lleva, como buen negociante que es (hacia comercio de productos coloniales, incluso practicó la trata de negros), a reeditar sus anécdotas más celebradas, de forma autónoma. Así sucedido con el *Divorce de Henri VIII*, que aparecía en las *Anecdotes historiques* de 1753, y que él mismo vuelve a publicar, por separado, diez años después. En cualquier caso, la anécdota, extraída, recuperada, reutilizada, criticada, parece estar destinada a su reutilización, “corre”, como todo *bruit*.

Una anécdota, ya se ilustre, ya se discuta o critique, siempre se recoge, siempre se cita. En el caso de la crítica, como vemos en el ejemplo anterior, la supuesta deslegitimación queda mitigada por el efecto que genera el hecho de reproducir la anécdota, es decir, de retomarla para, en el fondo, transmitirla también.

Y por supuesto el autor de las anécdotas no podría dejar de ser protagonista, a su vez, de un episodio anecdótico. El abate Raynal fue un gran escritor, ciertamente, autor reconocido ante todo por su *Histoire des deux Indes*, pero lo que contribuyó a su paso definitivo a la posteridad, fue la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* (1781), cuyo autor es Diderot. En esta carta, nunca enviada, Diderot defiende a su amigo Raynal, a la par que critica a Grimm, que había estallado en contra del abate por haber desvelado éste identidad, en la tercera edición de la *Histoire des deux Indes*.

4. Voisenon

El abate de Voisenon publicó unas anécdotas literarias de naturaleza muy distinta a las del abate Raynal. Su presentación, póstuma, en el seno de sus obras completas, todas galantes (1781), o en forma de epílogo a sus *Contes légers* (1885), hacen de estas anécdotas una variante más dentro de la gran variedad formal de la obra libertina de nuestro autor prototipo del escritor del *second rayon*. No hay más que sobrevolarlas para darse cuenta de que esa fue la intención de este pequeño gran polígrafo (Voisenon, 1885: 270):

Une dame de la tour, se confessant au père Bourdaloue¹⁷, lui demanda s'il y avait bien du mal à aller aux spectacles et de lire des romans: «C'est à vous de me le dire, Madame», lui répondit le père.

Si la reflexión literaria sigue presente en el seno de los *exempla*, estos son más genuinamente anecdóticos en el sentido que hoy le damos al género, menos historio-

¹⁶ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, “Anecdotes”, consulta en línea: <<http://www.voltaire-integral.com/Html/17/ana.htm>>.

¹⁷ Se trata de una de las distintas micro-anécdotas dentro de la anécdota literaria a propósito de padre Bourdaloue.

gráficos, y por supuesto siempre con intención de sorprender, llenos de humor, y de “picante”. Lo propio de la pluma del abate *greluchon* como lo apodó Voltaire.

Las anécdotas de Voisenon han servido para prejuizar ulteriormente a muchos de los autores condenados, como él, al *second rayon*, no leídos, y sólo citados de segunda mano, la suya, a través de la cita de su anecdotario. Así, de Nivelles de la Chaussée se dice, desde entonces y hasta nuestros días, lo que se recoge aquí de mano del «bibliófilo Jacob», escrito para el prólogo a la edición de las obras de este autor en 1885:

On ne connaissait plus que son ÉPITRE À CLIO et ses Comédies, dont la représentation avait eu tant d'éclat; on se rappelait aussi ses contes, qu'on avait souvent applaudis quand il les récitait à table dans les soupers de la Finance; c'est pourquoi l'abbé de Voisenon a dit dans ses ANECDOTES LITTÉRAIRES (1): «Il étoit quelquefois plaisant en bouffonneries, ce qui est aisé». Voisenon ajoute ensuite ce trait malin, qui pourrait bien se rapporter aux poésies de La Chaussée: «Il étoit grand amateur de fleurs; il n'en avoit pourtant guère dans l'esprit». En tout cas, les Contes gaillards de notre poète, grand amateur des jardins, faisaient un étrange contraste avec ses comédies bourgeoises et larmoyantes¹⁸.

Y como en el caso de los demás autores de anecdotarios, su vida no fue sino una serie de anécdotas. La que permitió a Voisenon escapar al olvido póstumo, fue la no comprobada y narrada por la condesa de Turpin la Crissé, amiga del abate en sus últimos años, quien, a la muerte de éste, aseguró que Voisenon, siendo niño habría dirigido dos epístolas con unos versos al gran Voltaire, y que el gran hombre le habría respondido (no hay rastro de dicha carta): *Vous aimez les vers; je vous le prédís, vous en ferez de charmants; soyez mon élève, et venez me voir*. Es cierto que ambos hombres cultivaron después una amistad y un respeto mutuos que habrían de durar cuarenta años.

5. Marmontel

Marmontel, el polígrafo bien conocido tanto por sus obras teatrales como por sus cuentos morales, es un caso aparte. Aunque no es propiamente autor de “anécdotas”, éstas aparecen tan a menudo en sus obras (en sus *Mémoires*, sus *Essais*, sus *Épîtres*), que los autores de anecdotarios de su tiempo se vieron obligados a hacer de Marmontel el autor anecdótico por excelencia. Por supuesto, las “anécdotas” más conocidas de entre las que le conciernen, están las dos ya citadas de Voltaire, escritas a raíz de la prohibición de la novela *Bélisaire* de Marmontel por la Sorbona.

¹⁸ *Contes et poésies de La Chaussée «publiés par le bibliophile Jacob»* [Paul Lacroix], París, Librairie des bibliophiles (Jouaust), 1880.

Marmontel está prácticamente siempre presente en los anecdotarios dramáticos o literarios. Lo está en las *Anecdotes dramatiques* de Clément y Laporte, y también en las *Anecdotes littéraires* de Voisenon. En las primeras, aparecen citadas todas sus obras teatrales, pero sólo algunas comentadas: *Heureusement, comédie en un acte, en vers, par M. Rochon de Chabanes, au théâtre français, 1762*, realizada a partir de un cuento suyo:

Le sujet de cette petite pièce est tiré d'un petit conte de M. Marmontel. M. le Prince de Condé, qui venait d'arriver de l'armée, où il s'était montré le digne héritier des vertus de ses ancêtres, assistait à la première représentation. On sait qu'il y a dans la pièce une scène de collation entre un militaire et une jeune dame. L'officier Lindor dit à Marton: *Verse rasade, Hébé, je veux boire à Cypris*. Mlle Lisban, qui est la jeune dame, lui répond: *Je vais donc boire à Mars*. L'actrice, en prononçant ces derniers mots, se retourna, avec autant de grâce que de respect, vers M. le Prince de Condé. Tout le monde saisit la vérité de l'application; les applaudissements furent universels, et durèrent longtemps (Clément y Laporte, 1775: 426-427).

En estas *Anecdotes dramatiques*, sus autores, al igual que Voisenon, como veremos más adelante, aprovechan para criticar el teatro de Marmontel, que no aprecian. Clément y La Porte se sirven aquí, para su ataque, de una autoridad externa. El público, por supuesto, pero también se deja oír la voz de otro crítico, aquí Crébillon, cuyo comentario aparece a su vez envuelto en una anécdota:

Cléopâtre, tragédie de M. de Marmontel, 1750. On a ouï dire souvent à Crébillon que ce sujet n'était nullement tragique. Antoine, pris dans cette époque de sa vie, disait-il, n'est rien moins qu'un héros: l'on ne saurait faire tomber l'intérêt sur Octave, qui n'est & ne peut être dans le plan qu'un personnage froid: ainsi, concluait-il, c'est tout au plus un sujet d'Opéra. Malgré la défense de siffler faite au parterre, défense que fait observer un détachement des Gardes Françaises, on siffla néanmoins encore une fois à cette pièce de M. Marmontel. Ce fut vers la fin que partit un coup de sifflet terrible. Les Gardes cherchèrent en vain l'infracteur des lois de la Police, il eut l'adresse de s'échapper. Tous les spectateurs rirent de cette aventure; car il n'est pas défendu de rire même à la Tragédie (Clément y Laporte, 1775: 209).

También aparece pues en el anecdotario de Voisenon. La entrada "Marmontel" es amplia, el autor lo merece, para nuestro abate *greluchon* y su acerada pluma:

Marmontel, homme qui a plus d'esprit que de talent, est né à Bort en Limousin; il débuta par des *Odes* couronnées par les Jeux Floraux. Il vint à Paris, et fut précepteur chez des gens de finance; ces Messieurs l'admirent avec étonnement, et le récompensèrent d'avoir soin de leurs enfants et de leurs femmes. Il règne en maître dans leurs maisons, et y exerce sans efforts la charge glorieuse de bel esprit de l'Hôtel des Fermes. Il commença par

donner la tragédie de *Denys le Tyran*, qui eut autant de succès qu'une bonne pièce. *Aristomène* parut après, avec autant d'applaudissement. Je démêlai, malgré ses triomphes, que l'auteur était absolument incapable de faire une bonne pièce, et qu'il n'avait aucune connaissance de l'art dramatique: l'événement m'a justifié; il a toujours été de chute en chute. Les petites maîtresses de finances jugèrent qu'il avait du talent pour composer des opéras, parce qu'il jouit d'une santé robuste. Il donna la *Guirlande*, *Acante et Céphise*, et la *Mort d'Hercule*, qui firent regretter Cahusac. Il s'avisait de faire des contes, où il y avait des femmes faciles et des filles grosses; il les nomma *Contes moraux*. On en trouve quatre fort jolis dans trois mortels volumes totalement inutiles aux gens de l'art, et absolument inintelligibles pour les jolies femmes, qui se mettaient sur les dents en s'efforçant de le comprendre. Enfin il eut la place qu'il désirait, prononça un mauvais discours de réception, et d'abord après une épître morale, où la religion et les grands n'étaient pas bien traités. Il faut avouer cependant que c'est un sujet très académique. Il est bon grammairien, sait les finesses de sa langue, discute avec autant de sagacité que de douceur, et n'affecte point cette passion de dominer, si ordinaire aux gens de lettres de son parti (Voisenon, 1885: 288-290).

6. Conclusión

En suma, la anécdota, como si no pudiera escapar a sí misma, a su propio bucle infernal, se afirma, pero también se anula, al reproducirse en forma de infinitas imágenes especulares, distorsionadas, contradictorias, paradójicas, inverosímiles, pero alimentando siempre el imaginario de un público popular ávido de historietas que, al mismo tiempo que les ayudan a retener las vidas y obras de los grandes protagonistas de la historia de Francia o de Europa, hacen de estos grandes hombres seres mucho más humanos. Al convertir a los grandes hombres en anecdóticos, al volverse ellos mismos protagonistas de anécdotas, los autores de anecdotarios del siglo XVIII quisieron contribuir a la difusión del saber de la mejor manera posible, quitándole importancia, humanizándolo. Al fin y al cabo, qué es la vida, sino una anécdota¹⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLÉMENT y LAPORTE (1775): *Anecdotes dramatiques*, París, Veuve Duchesne.
- MAGNAN, A. y Jean GOULEMOT (1995): «Anecdote», en *Inventaire Voltaire*, París, Gallimard, Quarto.
- MOUREAU, François (2000), «Aux origines de la presse littéraire française», en *Loxias* nº 4: «Identités génériques: le dialogue».

¹⁹ Benjamin Constant subtítulo su novela *Adolphe* "Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu".

- RAYNAL, Guillaume-Thomas (1750): *Anecdotes littéraires, ou Histoire de ce qui est arrivé de plus singulier & de plus intéressant aux écrivains françois, depuis le renouvellement des lettres sous François I jusqu'à nos jours*, Paris, Chez Pierre Gosse junior, 1756. Consulta en línea: <<http://gallica.bnf.fr>>.
- RAYNAL, Guillaume-Thomas (1753): *Anecdotes historiques, militaires et politiques de l'Europe*, ed. de Amsterdam, chez Arkslée & Merkus. Consulta en línea: <<http://gallica.bnf.fr>>.
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de (1811): *Anecdote littéraire du dix-huitième siècle*, Paris, imp. de J.-B. Sajou.
- VOISENON (1781): *Œuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon de l'Académie française*, Paris, chez Moutard.
- VOISENON (1885): *Contes légers, suivis des Anecdotes littéraires*, Paris, E. Dentu, Bibliothèque choisie des chefs-d'œuvre français et étrangers.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique, Anecdotes* [y otras obras]. Consulta en línea <<http://www.voltaire-integral.com/Html/17/ana.htm>>.

La anécdota en el siglo XVIII

Materiales para el estudio de la anécdota en la literatura francesa del siglo XVIII

Dolores Jiménez

Universidad de Valencia

[comentarios de Lydia Vázquez]

Si on pouvait confronter Suétone avec les valets de chambre des douze Césars, pense-t-on qu'ils seraient toujours d'accord avec lui? et en cas de dispute, quel est l'homme qui ne parierait pas pour les valets de chambre contre l'historien?

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, s.v. «Anecdote».

Como señala la coordinadora en la «Introducción», hemos creído conveniente recoger en esta Monografía una serie de anotaciones que Lola Jiménez había ido reuniendo mientras preparaba su trabajo. A partir de los archivos que José Luis Canet tuvo a bien cedernos, hemos organizado estos materiales en dos secciones distintas. La primera contiene cinco textos de distintos autores, a los que hemos incorporado un pequeño comentario de Lydia Vázquez. La segunda sección está conformada por una relación de referencias bibliográficas que, sin duda, serán de gran utilidad para quien desee proseguir ahondando en esta sugerente línea de investigación.

Cédille

Anécdotas extraídas de textos literarios del siglo XVIII

1. Cazotte, *Contes à dormir debout. Les mille et une fadaises*. París, 1742.

Sin ser un texto propiamente «anécdótico», este micro-relato –inserto en un cuento– parte a su vez de un compendio de narraciones breves (cuentos de hadas, casi siempre editados en compendios, muy populares en la época), muestra bien cuál es la función de la anécdota inserta dentro de un macro-relato: el narrador da la palabra a terceros, testigos de un hecho más o menos fabuloso que adquiere así valor de auténtico, y por lo tanto pasando a ser extraordinario, véase mítico, si la anécdota, como en este caso, es explicativa de los orígenes del personaje protagonista. Evidentemente, el guiño al lector conocedor de Rabelais (véase aquí un Rabelais «galante», a la manera del siglo XVIII) se esconde tras esta falsa preocupación por garantizar la veracidad de la historia. Así la verdad supera la realidad para hacerse artística: el hecho anecdótico encuentra sus antecedentes, legitimación de su autenticidad interna, en el arte.

Texto extraído de la edición póstuma de Cazotte, *Œuvres complètes*. París, J.-F. Bastien, 1817, pp. 493-495:

Quoique appliquée à l'étude, elle avoit une fille qu'elle élevoit avec soin. On la nommoit Riante, soit que ce fût à cause d'un sourire spirituel, sans être malin, qui lui étoit particulier, soit que (comme quelques-uns le prétendent), au lieu de pleurer, elle ait débuté, en venant au monde, par un éclat de rire. Les partisans de cette dernière opinion rapportent à ce sujet une anecdote qui ne laisse pas d'avoir son mérite. Vous savez, comme moi, que les fées se trouvoient autrefois à la naissance de tous les enfans de condition; c'étoit une des prérogatives; c'étoit, si vous le voulez, une des charges de leur état, car l'emploi ne laissoit pas d'être pénible. Les enfans des grands ne naissent point privilégiés; elles se trouvoient là fort à propos pour rectifier la nature, pour douer de beauté ceux qui ne l'avoient pas, y ajouter des grâces qui en font le prix, pour réunir tous les talens qu'on a tant de peine à rassembler, pour y joindre la modestie qui est presque incompatible, enfin pour faire quantité de choses excellentes, et qu'on ne voit plus depuis qu'on s'est avisé, je ne sais pourquoi, de supprimer les fées. Les fées présidèrent donc à la naissance de Riante, mais elles eurent peu de choses à faire. Jamais personne ne fut plus douée que cette aimable fille. C'étoit une figure intéressante, un esprit, un coeur, un caractère heureux, un enfant gâté de la nature. Quand elles lui eurent donné le talent de se faire aimer de tout le monde, avantage dont on n'est pas sûr avec tout le mérite possible, elle posséda éminemment tout ce qu'une femme peut posséder de mérite. C'est tandis qu'elles la considéroient avec attention que l'éclat de rire lui échappa. Un

éclat de rire dans un enfant qui naît, c'est une chose surprenante; elles y soupçonnèrent du mystère, et il y en avoit en effet, soit instinct, soit un peu de raison, car Riante étoit précocé; elle n'avoit pas ri sans un violent sujet: il se passoit alors dans le tuyau de la cheminée une scène assez risible qu'elle avoit apparemment devinée; il en sortoit des hurlemens affreux: une femme de chambre de Rare alla pour voir d'où ils provenoient, mais il lui tomba dans les yeux une grande quantité de suie et une certaine humidité dont l'odeur n'étoit pas favorable, et c'est tout ce que lui valut sa curiosité. La fée Lirette, qui étoit de l'assemblée, s'approcha ensuite pour regarder, et fut bientôt au fait du mystère. Imaginez sa surprise quand elle reconnut la fée Troisbosses, son ennemie, qui étoit prise dans le tuyau de la cheminée, et qui s'efforçoit inutilement d'en sortir. «Ah! Ah! Et que faites-vous là, notre chère, lui dit-elle; pour le coup, nous vous tenons, et vous nous laisserez des gages. Vous ne sortirez pas d'ici que vous ne m'ayiez remis votre baguette. - ma baguette! Reprit Troisbosses, je vais te l'apporter dans le moment; attends-moi». En disant cela, elle tâchoit de se dégager; mais, par les charmes de Lirette, la cheminée se rétrécissoit si fort que la malheureuse Troisbosses alloit être entièrement aplatie si elle n'eût pris le parti de laisser tomber sa baguette. Lirette la ramassa et la donna à Riante: on l'attacha à son cou comme un hochet; tant qu'elle auroit cette baguette, elle ne devoit craindre aucune mauvaise aventure, mais qu'elle se gardât bien de la perdre. Après cette courte instruction, Lirette se retira, le reste des fées la suivit.

2. Voltaire, *Anecdotes sur Fréron* écrites par un homme de lettres à un magistrat qui voulait être instruit des mœurs de cet homme*, 1761.

Las *Anecdote(s) sur* fueron un arma defensiva y sobre todo ofensiva relativamente frecuente en la época. Se utilizaban a favor o en contra de personajes notables, de obras literarias,... Fréron fue uno de los grandes enemigos declarados de Voltaire.

Texto extraído de Voltaire, *Œuvres complètes et Correspondance*, Association Voltaire intégral, CD-ROM, 2006:

[...] Je me souviens d'avoir entendu dire à Fréron, au café de Vi-seux, rue Mazarine, en présence de quatre ou cinq personnes, après un dîner où il avait beaucoup bu, qu'étant jésuite il avait été l'*agent* et le *patient*. Comme je ne veux dire que ce que je sais bien certainement, je ne rapporterai pas tout ce qu'on m'a raconté de ses friponneries, vols et sacrilèges, lorsqu'il portait l'habit de jésuite.

Chassé de la société, Fréron se lia avec l'abbé Desfontaines, chassé des jésuites comme lui, qui l'employa à son journal, moyennant vingt-quatre

livres la feuille d'impression: c'était toute sa ressource pour vivre. Il portait alors le petit collet; et un jour qu'il était au parterre de la Comédie-Française, il se prit de paroles avec un avocat; au sortir du parterre on en vint aux coups; et les deux champions se vautrèrent dans la boue en présence de six cents personnes.

M. d'Estouteville retira Fréron chez lui, pour l'aider à traduire le chant des *Plaisirs* du chevalier Marin. Ils le traduisirent ensemble; et après la mort de M. d'Estouteville, Fréron s'attribua l'ouvrage à lui seul. Notez que Fréron ne sait pas l'italien.

A peine l'abbé Desfontaines tomba malade de la maladie dont il est mort, que Fréron le quitta pour faire des feuilles en son nom. Il les intitula *Lettres d'une comtesse*.

3. Mirabeau: *Lettres originales de Mirabeau écrites du donjon de Vincennes, pendant les années 1777, 1778, 1779 et 1780, contenant tous les détails sur sa vie privée, ses malheurs et ses amours** avec Sophie Ruffei, marquise de Monnier.

Carta en la que el célebre político, que descartó la anécdota de la tiránica política y la injusta historia, encuentra refugio en ella para contemplar el reflejo de su amor y engrandecerlo. El humor que caracteriza al mordaz Mirabeau encuentra su ilustración más refinada en la narración anecdótica de la epístola erótica.

Texto extraído de la edición de Louis-Pierre Manuel (París, J.-B. Garnery, 1792, p. 68):

La politique dont je faisais mon étude la plus sérieuse, me dégoûte: je ne puis supporter que les hommes fassent tant de sacrifices et commettent tant de crimes, pour des intérêts qui me paraissent si petits. L'histoire me met en colère, en m'offrant sans cesse la perfidie des hommes, la tyrannie des grands, la bassesse des subalternes, et surtout la lâcheté des historiens qui font de la profession la plus respectable, la plus utile et la plus noble, un vil commerce d'adulations, d'erreurs et de mensonges. Je parcours des pages entières avec humeur ou sans intérêt. Je tue le tems. Je ne m'occupe pas, si je ne trouve un trait qui ait quelque rapport avec la disposition présente de mon âme. Je me réveille; je lis, je relis avec empressement: je médite; le livre se ferme, et me voilà replongé dans mon ordinaire rêverie. Hier au soir, j'ai éprouvé cela d'une manière très vive, en lisant, dans une assez mauvaise histoire de Louis XII, une anecdote que je ne connaissais pas. Ce prince était très beau. Thomassine Spinola, Génoise, devint éperdument amoureuse de lui, dans un bal à Gènes, qu'on lui donnait. Elle lui parla plusieurs fois, et lui fit l'aveu de sa tendresse, en le priant de vouloir bien être son *intendio*.

Jusqu'ici tu ne vois qu'un compliment en italien, dans le genre de la c m p l. Tu trouves même, comme moi, qu'il faut être bien inflammable pour être si amoureuse d'un roi, qui est ordinairement un assez sot homme; mais la pauvre Thomassine va t'intéresser. Du moment où Louis XII eut reçu ses serments, (et l'on prétend qu'il n'en reçut que cela, ce qui, par parenthèse, est assez sot) elle dédaigna le commerce du reste des mortels, et rejeta avec mépris les caresses et les empresses de son mari. Livrée entièrement à sa passion, elle écrivait sans cesse à son amant pendant son absence, et sut rendre son amour précieux et respectable à ses concitoyens, par les grâces qu'elle leur en obtint. Sa tendresse lui coûta la vie. Le bruit courut en Italie, pendant une grande maladie du roi, qu'il était mort. Cette fausse nouvelle trancha les jours de son amante. Thomassine s'enferma dans une chambre obscure, où, toute entière à sa douleur, elle invoquait la mort. Une fièvre ardente la consuma en moins de huit jours. L'ingrat Louis XII lui donna quelques larmes, et fit graver une épitaphe sur un magnifique tombeau que lui élevèrent les génois. Ne te sens-tu pas émue, ma tendre amie ? Il faut être bien sensible pour pouvoir aimer à ce point sans retour et sans espoir; et cette italienne infortunée méritait un *intendio* plus reconnaissant. ô chère et douce amie, comme tout ce qui vient du coeur y retourne! Qu'il est doux d'être aimé pour soi-même !

4. Voisenon: *Anecdotes littéraires, historiques et critiques, sur les auteurs les plus connus*, in: *Oeuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon de l'Académie française*, À Paris, chez Moutard, 1781, tome 4^e, pp. 97-98:

[Jacques Le Febvre, président du séminaire archiepiscopal de Cambrai, mort en 1755]: *Bayle en petit, ou Anatomie de ses ouvrages, entretiens d'un docteur avec un bibliothécaire et un abbé*. [Douai] 1738. 291 p.in-12. Réédité en 1747 sous le titre *Examen Critique Des Ouvrages De Bayle*, Paris: Nyon fils, 1747 et Amsterdam: Chatelain, 1747.

Le Marquis d'Argens, fils d'un Procureur Général du Parlement d'Aix, a servi en France, & s'est retiré chez le Roi de Prusse. Auteur des *Lettres Juives, Cabalistiques & Chinoises*, il s'emporta beaucoup dans une de ses dernières contre le Père le Févre, Jésuite, qui avoit fait un Livre, intitulé *Bayle en petit, ou Analyse de Bayle**. Bayle y est représenté comme un mauvais raisonneur (ce qui malheureusement n'est pas vrai), comme un Cynique, un Pyrrhonien, & le fauteur de toutes les hérésies (ce qui malheureusement est très-vrai). Le Marquis d'Argens voulut venger Bayle, mais il s'y prit mal; au lieu de tourner en ridicule le Pere le Févre, qui étoit bien loin d'être un grand

homme, il l'accabla d'un torrent d'injures. Le Pere tira parti de la maladresse du Marquis, inséra une Lettre dans la *Bibliothèque Française & la Clef du Cabinet de Verdun*, dans laquelle il défia le Marquis d'Argens de justifier tous les reproches d'ignorance & d'infidélité qu'il lui avoit faits. Le Marquis ne répondit point, & demeura couvert de confusion. Il porta sa honte dans les bras de Mademoiselle Grognet, Danseuse à Berlin, qu'on avoit trouvée mauvaise à Paris, & qui parut merveilleuse en Prusse. On prétend même qu'elle est devenue Madame la Marquise d'Argens, & même on assure que c'est elle qui a fait une mauvaise affaire.

5. Madame de Staël, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*. París, 1818.

El caso de Madame de Staël es particular puesto que con su particular visión de la Revolución francesa en sus importantes *Considérations* quiso combatir la visión anecdótica que sus contemporáneos tenían sobre la Revolución francesa y que hacían de este acontecimiento capital el resultado de una suma de casualidades. Como algunos de sus contemporáneos más clarividentes, Sénac de Meilhan entre otros, Germaine de Staël buscó las causas sociohistóricas de la Revolución, exculpando así de paso a su padre, el ministro Necker. No obstante, en la segunda parte, dedica un capítulo a hablar de sí misma, y entendiendo que ello no forma parte de la *grande histoire* sino de la *petite histoire*, denomina el relato: *anecdotes particulières*, dando así un sentido a lo anecdótico como lo «particularmente» vivido dentro de –y no frente a– lo histórico y general. Así las leyes históricas absorben lo anecdótico sin doblegarse a él, pero sin anularlo.

Texto extraído de la edición de París, Charpentier, 1862, tomo I, II parte, capítulo XXV, *Anecdotes particulières*, pp. 484-485:

Il en coûte de parler de soi, dans une époque surtout où les récits les plus importants commandent seuls l'attention des lecteurs. Néanmoins je ne puis me refuser à repousser une inculpation qui me blesse. Les journaux chargés, en 1797, d'insulter tous les amis de la liberté, ont prétendu que, voulant la république, j'approuvais la journée du 18 fructidor. Je n'aurais sûrement pas conseillé, si j'y avais été appelée, d'établir une république en France; mais, une fois qu'elle existait, je n'étais pas d'avis qu'on dût la renverser. Le gouvernement républicain, considéré abstraitement et sans application à un grand état, mérite le respect qu'il a de tout temps inspiré; et la révolution du 18 fructidor, au contraire, doit toujours faire horreur, et par les principes tyranniques dont elle partait, et par les suites affreuses qui en

ont été la conséquence nécessaire. Parmi les individus dont le directoire était composé, je ne connaissais que Barras; et, loin d'avoir le moindre crédit sur les autres, quoiqu'ils ne pussent ignorer combien j'aimais la liberté, ils me savaient si mauvais gré de mon attachement pour les proscrits, qu'ils donnèrent l'ordre sur les frontières de la Suisse, à Versoix, près de Coppet, de m'arrêter et de me conduire en prison à Paris, à cause, disaient-ils, de mes efforts pour faire rentrer les émigrés. Barras me défendit avec chaleur et générosité; et c'est lui qui m'obtint la permission de retourner en France quelque temps après. La reconnaissance que je lui devais entretenait entre lui et moi des relations de société.

Esbozo de una bibliografía anecdótica

Adolphe: anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu; Lettre sur Julie; De Madame de Staël et de ses ouvrages / Benjamin Constant. Extrait de la correspondance de Benjamin Constant avec Anna Lindsay [texte établi par Jacques-Henry Bornecque...].

Analyses et critiques des ouvrages de M. de Voltaire: avec plusieurs anecdotes intéressantes & peu connues qui le concernent, depuis 1762 jusqu'à sa mort, arrivée en 1778: ce recueil est indispensable à tous ceux qui ont acquis la nouvelle édition des œuvres de M. de Voltaire [abbé Charles Thomas Serpe].

Anecdote curieuse et aventure très singulière d'un citoyen de Paris, dans les dernites [sic] troubles de cette capitale, depuis le 13 juillet, jusqu'à l'arrivée du Roi, le vendredi 17 du même mois [Dellecour].

Anecdotes littéraires, historiques et critiques, sur les auteurs les plus connus, in: Oeuvres complètes [sic] de M. l'Abbé de Voisenon de l'Académie française, t. 4^e, À Paris, chez Moutard, 1781.

Bélisaire / Marmontel. Les lettres relatives à Bélisaire. L'anecdote et la seconde anecdote sur Bélisaire / de Voltaire.

Bélisaire / Marmontel. Les lettres relatives à Bélisaire. L'anecdote et la seconde anecdote sur Bélisaire / de Voltaire.

Cazotte, *Les mille et une fadaïses* [l'anecdote sert à introduire un micro-récit dans le récit principal] (Idem, Dorat, *Les Sacrifices de l'amour*) (Idem, *Lettres de Fanny Butlerd de Riccoboni*) (Idem, *Lucile et Milcourt: histoire philosophique* / par Loaisel de Trégoate).

*Contes de Wieland et du baron de Ramdohr. [Tome 1] / traduits de l'allemand par M***, suivis de deux contes russes et d'une anecdote historique...*

Dans les *Mémoires*, les *Correspondances*, les *Annales historiques*, les *Souvenirs*, les *Précis historiques*, les *Tableaux*, les *Almanachs*, les *Mœurs*, les *Voyages*, etc. (pleins d'anecdotes).

De la tyrannie de Carnot, ou les Carnutes, anecdote druidique, écrite il y a 2000 ans, dans laquelle les événements de la Révolution française, depuis le 14 juillet 1789 jusqu'au 18 fructidor an 5, sont prophétisés / [par M.-A.-B. Mangourit].

Éginard et Imma, anecdote du VIII^e siècle / texte de Philippe Plancher de Valcour.

État ancien et moderne des duchés de Florence, Modène, Mantoue et Parme: avec l'histoire anecdote des intrigues des Cours de leurs derniers princes; On y a ajouté une semblable relation de la ville et légation de Bologne / [par C. Freschot].

Guy de Chene, (le), ou *la Fête des Druides*, C., Junquièrre & la Ruette, CI, 1763: anecdote.

Histoire de Madame de Luz: anecdote du règne de Henri IV / par C. Duclos.

Laporte, *Le Voyageur français* (raconte des anecdotes).

Le dernier couvent de France, ou L'hospice: anecdote en deux actes et en vaudevilles / par les citoyens Corsange et Hapdé.

Les généreuses Françaises, anecdote historique, prompts effets du bon exemple, nécessité de l'établissement d'une caisse patriotique / par M. Raup-Baptestin...

Paris anecdote / A. Privat d'Anglemont; avec une préface et des notes par Charles Monselet; édition illustrée de cinquante dessins à la plume par J. Belon.

Un trait de Fanchon la vieilleuse: comédie-anecdote en 1 acte et en vaudevilles / par Th. D*** [Dumersan].

Une anecdote relative à M. Laplace: lu à l'Académie française, dans sa séance particulière du 5 février 1850 / par M. J.-B. Biot.

Une anecdote sur Pierre-Daniel Huet, évêque d'Avranches / par M. Hipp. Sauvage.

Voyage scientifique autour de ma chambre / par M. Arthur Mangin; avec une préface. Anecdote par M. Pitre-Chevalier.

**Réactions à la *réaction*. Brèves considérations sur
le sens de l'*épiphrase* dans *Les particules élémentaires*
de Michel Houellebecq**

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto
jalmeida@letras.up.pt

Resumen

La obra literaria del novelista francés contemporáneo Michel Houellebecq ha sido considerada por una cierta crítica francesa y extranjera como el síntoma de un *declive* del pensamiento francés actual.

Para muchos autores, sus textos son ambiguos porque describen una sociedad decadente, con relaciones elementales, pero suscriben al mismo tiempo el discurso reaccionario de sus personajes.

José Domingues de Almeida ilustra estas contradicciones en el texto *Les particules élémentaires*.

Palabras clave: Houellebecq; contemporain; réactionnaire; cliché; épiphrase; cynisme.

Abstract

The literary work of the contemporary French novelist Michel Houellebecq has been considered by some French criticism (and abroad) as the symptom of present French thought declinism.

For many authors, his texts are ambiguous because they describe a decadent society, based on elementary relationship, but at the same time, they subscribe to the characters' points of view.

José Domingues de Almeida illustrates these contradictions in the novel *Les particules élémentaires*.

Key words: Houellebecq; contemporain; réactionnaire; cliché; épiphrase; cynisme.

Dans un récent essai sur l'état contemporain de la littérature française, Dominique Viart et Bruno Vercier (2005: 8s) faisaient la part des choses en reprenant une distinction barthésienne qui fit ses preuves il y a trois décennies: *écrivain* et *écrivain*.

En fait, il s'agit, pour l'extrême contemporain, pour les «lettres du jour» (Bertrand, 1997) de séparer le bon grain de l'ivraie selon des critères textuels et, dès lors, intrinsèques au fait littéraire, et d'ignorer, voire mépriser, les retombées médiatiques liées à la parution de tel ou tel roman.

La dichotomie convoquée par une telle entreprise de *salubrité littéraire* revient à séparer la littérature proprement dite de l'enlèvement (Viart et Vercier, 2005: 8s), mais aussi d'une littérature *consentante*, ou encore *concertante*, que Christian Prigent (1991) abhorre.

De cette dernière, Dominique Viart (2005: 9) donne une définition qui va comme un gant à l'œuvre que Michel Houellebecq commet depuis les années nante:

On pourrait l'appeler littérature concertante en ce qu'elle fait chorus sur le cliché du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle. Elle trouve dans ce bruit le seul gage de sa valeur car sa recherche est celle du «scandale», mais il s'agit d'un scandale calibré selon le goût du jour, «surfant» sur le goût que le jour peut avoir, par exemple, pour les jeux du sexe, du spectacle ou du cynisme.

Ce type d'écriture *se vend* bien, si l'on accepte l'ambiguïté de l'expression. Force est de reconnaître que la plume de Michel Houellebecq, celle-là même qu'un Michel Tournier (Gandillot, 2006), auteur autrement plus «littéraire», avoue être incapable de produire, ne laisse pas la critique indifférente, loin s'en faut:

En littérature, il faut être concret, précis, éviter les contextes abstraits. J'aime lire à haute voix, goûter le son des mots, la musique de la phrase: ça me caresse l'oreille. Avec Houellebecq, ce n'est pas le cas. C'est un revolver sur la tempe. D'ailleurs, je suis de ceux qui lui ont fait rater le Goncourt (*ibidem*).

En effet, la platitude stylistique de l'écriture de Michel Houellebecq agace et intrigue simultanément la critique. Jean-François Patricola (2005: 220) est catégorique: «[...] sa langue est apathique, flegmatique et dépitée, banale, proche du slogan publicitaire ou de la harangue, voire de l'insulte, commune et partagée par tous».

Même verdict sans appel chez Viart et Vercier, (2005: 352) pour qui *platitude*, c'est-à-dire l'absence de travail de/sur la langue, s'avère aussi le mot qui convient:

La platitude du style ou sa crudité prétendent être en prise directe sur une époque qui renonce à toute élégance. Au mieux platitude et crudité

s'affirment «cliniques», sans voir qu'elles contribuent à leur tour à dégrader le tableau qu'elles dressent.

Houellebecq a l'aphorisme facile, mais *plat*, d'un humour qui en a fait sourire plus d'un: «Adolescent, Michel croyait que la souffrance donnait à l'homme une dignité supplémentaire. Il devait maintenant en convenir: il s'était trompé. Ce qui donnait à l'homme une dignité supplémentaire, c'était la télévision» (Houellebecq, 1998: 120), mais aux conclusions qui font l'économie de la complexité: «En ce sens, les *serial killers* des années quatre-vingt-dix étaient les enfants naturels des hippies des années soixante; on pouvait trouver les ancêtres communs chez les actionnistes viennois des années cinquante» (*ibidem*, 211).

Des tirades de ce genre, dont on retrouve des exemples sur tous les romans et parfois sous forme de plaisanteries de mauvais goût: «Tu sais comment on appelle le gras qu'il y a autour du vagin? Non. La femme» (Houellebecq, 2005: 22), font ressortir ce type de littérature à cette taxinomie que d'aucuns ont désignée par «la tradition de l'insolence» (voir Blanckeman, 2000). Des scandales et des phénomènes dits «littéraires» qui gagnent la faveur d'un large public, et conquièrent même des parts de marché éditorial à l'étranger, via la traduction¹.

Mais n'entrons pas dans la biobibliographie du phénomène houellebecquien à laquelle se sont attelés, avec le succès que l'on sait, des gens aussi sérieux que Jean-François Patricola (2005), Denis Demonpion (2005), ou Murielle-Lucie Clément (2003). Abordons plutôt les échos de cette option *réactionnaire* qui fait parler d'elle en France ou ailleurs.

Dans son essai au ton pamphlétaire, judicieusement intitulé «Le rappel à l'ordre», Daniel Lindenberg (2002) s'insurgeait contre une offensive généralisée et «réactionnaire» contre tous les acquis d'une culture, souvent, à l'origine franco-parisienne, comme Mai 68: «Le mouvement de mai 1968 l'avait impressionné, et au moment où la vague hippie commença à refluer en Californie il se dit qu'il y avait peut-être quelque chose à faire avec la jeunesse européenne» (Houellebecq, 1998: 81), et qui menace les assises d'une vie culturelle, sociale et intellectuelle ancrée sur l'action destinale collective française.

Plusieurs «procès» sont instaurés à la faveur d'idéologies *révisant* dangereusement l'Histoire ou contestant des avancées sociales qui ont pu être tenues pour acquises, mais que des discours *réactionnaires* viennent tempérer, voire «réviser» sous couvert de «néoconservatisme», «populisme» ou «national-républicanisme»; en tous cas avec un cynisme affiché (Lindenberg, 2002: 9).

¹ Notamment au Portugal où ce type de littérature française contemporaine est immédiatement traduit et se vend bien, comme le prouve le succès de ventes des romans d'Amélie Nothomb.

Un de ces *procès* concerne justement l'auteur de *Les particules élémentaires*, accusé d'endosser le mépris à l'égard du «tourisme de masse comme métaphore de la décadence contemporaine» (Lindenberg, 2002: 20); une conception illustrée par le roman *Plateforme*, texte qui allie la critique explicite de la massification des loisirs au tourisme sexuel, et donc à une certaine misère sexuelle taraudant l'*homo occidentalis*, espèce en décadence ou en voie de disparition.

Pour Lindenberg (2002: 21), pareil discours cautionne «le mépris du touriste, qui vise ici 'les classes moyennes' [et qui] prend pour cible une forme de loisir qui s'est continuellement démocratisée depuis le Front Populaire».

Mais, c'est surtout le procès de la liberté des mœurs, acquis majeur du Mai 68 français, il y a quarante ans déjà, qui s'en souvient?, qui est imputé à l'outrageant Houellebecq. Cet auteur aurait mieux senti que beaucoup d'autres, et en tous cas, *avant* les électeurs désabusés de la République qui votent Le Pen en dernier ressort, les frustrations des franges sociologiques restées en marge du processus libertaire:

Une grande partie de la société (plutôt les mâles, âgés et ouvriers-employés, ou encore catholiques pratiquants) n'acceptent toujours pas ce que les sociologues appellent le 'libéralisme culturel' En particulier lorsque les valeurs viriles et la 'domination masculine' sont mises en cause. C'est le talent d'un Houellebecq d'avoir senti ce malaise [...] (Lindenberg, 2002 : 23).

La crise du *mâle*, en mal d'identité, en demande de pouvoir et de rites virils d'initiation en vue d'une affirmation *phallique* du discours individuel et social se fait sentir. Ce mâle en crise, fragile, mou et en quête de soi, décrit par Elisabeth Badinter (Badinter, 1992), rêve à l'assignation d'un rôle défensif et territorial sur la tribu (contre l'*Autre*, le non français), et sur son sérail:

La plupart des hommes préfèrent les pipes, dit-elle encore. La pénétration les ennuie, ils ont du mal à bander. Mais quand on les prend dans la bouche ils redeviennent comme de petits enfants. J'ai l'impression que le féminisme les a durement atteints, plus qu'ils n'ont voulu l'avouer» (Houellebecq, 1998: 140).

Ce mâle (ou cet écrivain) aura tendance à traiter les femmes soit disant *libérées* de toutes sortes d'attributs péjoratifs ou assassins. Puisqu'«on assiste en fait au retournement de certaines théories féministes extrêmes» (Lindenberg, 2002: 24), ce mâle dominant (écrivain et homme frustré) n'hésitera pas à réduire la femme à la condition animale de la femelle au sein du troupeau (voir Houellebecq, 1998: 121).

Tout un cheminement de la modernité dans sa logique interne de dépassement, celle-là même qui suscita il y a quelque temps le débat entrouvert entre Habermas et Lyotard quant à la perspective de progrès social, se voit congédié ou évincé de son contenu et de son *telos* à la faveur des déboires de la fin de siècle et de la mondialisation.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'Outre-Manche l'on en vienne à s'inquiéter du tour *décliniste* ou défaitiste que la pensée française –spécialité gauloise de l'*intellectuel*, figure elle aussi en déliquescence (Debray, 2000)–, a pris ces derniers temps, ces derniers discours ou ces derniers romans.

Des apories de la tradition républicaine et culturelle française sont relevées, que le débat politique actuel gauche-droite, en France, notamment l'argumentaire électoral Royal-Sarkozy, illustre à l'envie. L'impossibilité de concilier l'assimilation et l'égalitarisme républicains avec les demandes sociologiques différenciées et particulières, a vite conduit à la gestion discursive d'une impasse, d'un cul-de-sac (Barreau, 1997).

Mais Perry Anderson (2005: 59), et son regard britannique plutôt nostalgique quant à une certaine idée de la France, éclairent mieux encore ce paradoxe:

L'idéologie des droits de l'homme, toute libérale qu'elle parût –n'avait-elle pas été le plat de résistance du banquet idéologique du Bicentenaire?–, ne constituait pas une politique. Succédané contemporain de ce qui avait été autrefois les idéaux du socialisme, elle sapait la cohérence de la notion en tant qu'être collectif, et elle aboutissait à des exigences intrinsèquement contradictoires: droit à l'égalité et droit à la différence proclamés dans un même souffle.

Pointé du doigt, entre autres, comme reflet ou relais de ce malaise identitaire franco-français, «le romancier aujourd'hui à la mode Michel Houellebecq –le 'Baudelaire des supermarchés'» (Anderson, 2005: 28). Tout comme Michel Tournier, le Britannique Perry Anderson dénonce «le débit monotone de ses phrases sans relief ni vigueur [...] censé reproduire le monde démoralisé qu'elles dépeignent [...]» (*ibidem*).

De là à généraliser et à prétendre que la littérature française contemporaine est *dépressive*, il n'y a qu'un pas que Nancy Huston franchit allègrement, arguments douteux à l'appui (Huston, 2004). Michel Houellebecq y jouerait les *professeurs de désespoir*, un rôle qui lui adviendrait d'une tare biographique enfouie.

Dans un chapitre intitulé «L'extase du dégoût: Michel Houellebecq», l'auteur creuse, et accuse une vie personnelle ratée, notamment aux abords de l'enfance. L'évocation de cette phase de l'existence de Houellebecq, que tous les biographes (non autorisés) de l'écrivain phénoménal exhument facilement et sans réserves (l'auteur les y invite souvent, il faut dire) éclaire des thèses et des haines irrépressibles.

Pour Huston, l'œuvre houellebecquienne relève davantage du voyeurisme que de la dénonciation de sévices passés et endurés. L'analyse peut sembler courte, et n'a

pas manqué de soulever de dures remarques dans la presse², mais la description des techniques narratives s'avère plutôt appropriée. On est assez proche du «roman à thèse», mais quelles *thèses*? Et puis comment les faire dire aux personnages ou au texte?

C'est à ce stade que pointe «l'individu louche» dont parle Pierre Jourde (2002: 217). Dans la constellation ou mouvance hybride de «la tradition de l'insolence», Jourde fait la part des choses. Houellebecq, Darrieussecq, Nothomb ou Angot, ce n'est guère le même combat: «Rien à voir avec le projet de Houellebecq, par ailleurs nettement réactionnaire» (*ibidem*, 218). Et ce critique de creuser la matière et la manière qui *clochent* quelque part, mais le laissent pantois face à la puissance et au débat que l'écrivain et ses thèses finissent par entrouvrir dans la société.

Le populisme ou le néofascisme n'aiment-ils pas à se signaler aux sociétés malades en défrayant la chronique ou en créant un *scoop*? Ne risque-t-on pas, à force d'en (de ces thèses) parler ou de les diaboliser sur la place publique, de leur accorder un large auditoire, voire quelque crédit?

Le procédé, lui, a été largement détecté. Pierre Jourde a beau reconnaître qu'«un personnage n'est pas son auteur, mais une figure possible de sa personnalité, une potentialité qu'il a plus ou moins développée dans la réalité» (*ibidem*, 224), n'empêche... Peut-être faudrait-il pousser plus loin les rouages de ce mécanisme; ce que fait, d'ailleurs, Jean-François Patricola.

Pour ce critique, la stratégie narrative de Michel Houellebecq repose sur le recours à deux figures de style qui permettent de faire dire, avec une distance ou un périmètre de sécurité, et aux personnages, et aux textes, des idées ou des clichés qui, autrement, associeraient immédiatement et étroitement l'auteur au narrateur hétéro-diégétique ou au personnage.

Ce *dégagement* stratégique innocente l'auteur quant aux affirmations produites par ses personnages, même si le procédé n'a pas évité les ennuis judiciaires pour diffamation³.

Patricola parle d'une «rhétorique de l'assimilation, de la capillarité et de l'insinuation, de la juxtaposition, qu'elle soit directe ou indirecte, par des figures stylistiques identifiables» (Patricola, 2005: 264). Ce *démystificateur* houellebecquien en voit deux à l'œuvre. D'une part, l'*épiphrase* qui, dans le cas de ce romancier, «agit comme une parenthèse, une didascalie dans le récit» (*ibidem*) et, d'autre part, à la *parataxe*, comme procédé systématique de simplification des choses ou des théories, et dès lors, comme évitement de la complexité de la pensée.

² La presse, dans son ensemble, s'en est durement prise à ses thèses douteuses. L'essai est pour le moins polémique.

³ Nous songeons ici à l'«affaire Houellebecq» suite à la parution de *Plateforme*, et aux plaintes des associations musulmanes.

Le roman *Les particules élémentaires* distille à merveille ce mécanisme par lequel l'auteur fait dire ses points de vue aux personnages sans trop «se mouiller», mais en étant sûr de l'effet provoqué sur son lectorat, des dégâts causés derrière lui par son texte.

Rappelons brièvement le contenu diégétique du texte. Le roman compte trois parties et s'étale entre le 1^{er} juillet 1998 et le 27 mars 2009. Il y est question de deux frères, Bruno et Michel (comme l'auteur) nés vers la fin des années cinquante et qui se retrouvent un peu par hasard.

Leur mère, Janine, est le fruit de la génération libertaire qui connut Sartre et les déboires de la vie de couple en crise. Des épisodes qui en rappellent d'autres, ceux de la biographie du romancier: divorce, abandon des enfants aux soins des grands-parents (le récit en fait quelques évocations analeptiques), enfance malheureuse, départ de la mère en communauté plus ou moins ésotérique en Californie.

Très en phase avec le récit biographique d'un Houellebecq, *alias* Thomas, Michel Djerzinski, abandonné par ses parents, a vécu avec sa grand-mère dont la mort provoqua chez lui un traumatisme violent qui lui interdira par la suite d'éprouver de vrais sentiments. Il n'a jamais ressenti aucun sentiment profond envers ses semblables, hormis peut-être envers sa grand-mère, qui l'a élevé et qui symbolise à ses yeux une espèce en voie de disparition.

Chercheur en biologie, Michel mène une existence grise entre son supermarché *Monoprix* (qui rythme son existence sous forme de promotions) et le laboratoire, où il mène des expériences de pointe sur le clonage des animaux. L'unique personne dont il ne soit pas éloigné par des années-lumière, c'est son demi-frère Bruno.

Il quitte le laboratoire du CNRS où il travaille pour avoir le temps «pour penser». Il craint la vie et ses conséquences, et préfère les certitudes positivistes et scientifiques, fussent-elles celles de la physique quantique et de Heisenberg; ce qui permet au narrateur d'intercaler plusieurs tranches de récit. Célibataire et indépendant, Michel (qui s'est fait dépucelé sur le tard) se sent incapable d'aimer et a peu de libido sexuelle; ce que le narrateur mesure par la fréquence masturbatoire.

En revanche, son demi-frère de quarante-deux ans, Bruno, vit obsédé par le sexe et la masturbation: «Bruno rêvait de devenir écrivain; il noircissait des pages et se masturbait beaucoup [...]» (Houellebecq, 1998: 121). A nouveau, l'*analepse* éclaire les déboires présents du personnage. Il fut contraint dans un internat à des viols à répétition et des humiliations quotidiennes.

Sa souffrance à l'école sera aggravée par la crise de l'autorité scolaire dans la foulée de Mai 68 et des théories pédagogiques autodisciplinaires. Il deviendra professeur, voudra être écrivain, haïra sa mère, comme il convient à un personnage houellebecquien... Tel auteur, tel personnage.

De son côté, Michel retrouve une amie qu'il avait perdue de vue. Elle a pris part à des orgies et s'est fait deux fois avorter. Leurs retrouvailles permettent à Michel de connaître une sorte d'extase passagère, mais la froideur émotionnelle et l'incompétence sentimentale de Michel finissent par couper court à l'expérience.

Aux yeux de Michel, son demi-frère approche de la crise de la quarantaine et sombre dans la griserie du désir sexuel compulsif. Attiré par ses élèves adolescentes, il provoque le petit ami noir de l'une d'entre elles au point de s'attirer des ennuis. Jaloux et irrité, il se lance dans un tract raciste envoyé à *L'Infini*, une revue publiée par Sollers: «Je désirais cette nana à un point atroce. J'ai passé le week-end à rédiger un pamphlet raciste, dans un état d'érection quasi constante; le lundi j'ai téléphoné à l'infini» (*ibidem*, 194). Causeries et désabusements littéraires se succèdent.

Bruno, lui, fait la connaissance de Christiane lors d'un séjour au «Lieu du Changement», camping post-soixante-huitard à tendance *new age* où les adeptes s'adonnent à différents séminaires plus ou moins ésotériques et aux noms pompeux. Cette expérience est l'occasion de brosser le portrait des ravages de la génération de 68, et les frustrations qu'elle endure.

Le reste du récit n'est que projection anticipatoire d'une société où les angoissantes contradictions de la race humaine sont dissipées par des moyens de fiction scientifique: «Tout cela était en outre d'une éprouvante monotonie. L'ADN des bactéries martiennes semblait exactement identique à l'ADN des bactéries terrestres. Cette constatation surtout le plongea dans une légère tristesse, qui était déjà à soi seule un signe dépressif» (*ibidem*, 124).

Or, les techniques narratives auxquelles nous faisons allusion plus haut investissent ce décor de déprime personnelle et sociale: «[...] il était nécessaire d'aller jusqu'au bout de l'autodépréciation, de contempler pleinement l'abjection de son ventre gonflé, de ses bajoues, de ses fesses déjà pendantes» (*ibidem*, 151).

Un monde sans Dieu: «Il s'étonnait de souffrir autant. Profondément éloignée des catégories chrétiennes de la rédemption et de la grâce, étrangère à la notion même de liberté et de pardon, sa vision du monde en acquérait quelque chose de mécanique et d'impitoyable» (*ibidem*, 89), devient le cadre d'une société dont les «particules élémentaires» subsistent de façon entomologique et au petit bonheur masturbatoire et voyeuriste, c'est-à-dire foncièrement *passif*: «Depuis des années, Michel menait une existence purement intellectuelle. Les sentiments qui constituent la vie des hommes n'étaient pas son sujet d'observation; il les connaissait mal. [...]. Il observait [...]. Que conclure? Quelle interprétation donner à tous ces comportements? C'était difficile» (*ibidem*, 119).

Directement visée par les attaques de l'auteur *via* les personnages, les mentalités libertaires nées dans la foulée des revendications de Mai 68 et des révolutions sexuelle et féministe qui ont eu pour effet de brouiller, voire inverser les rôles symbo-

liques et sociaux: «Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois été présentée sous forme d'un rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée historique de l'individualisme» (*ibidem*, 116).

On accuse un vide, regrette timidement ou sarcastiquement une stabilité, mais on finit par se complaire dans ce malaise déprimant. En attendant, les personnages entretiennent des rapports très éphémères et rudimentaires: «C'était peut-être une idée, se dit-il; entre voisins, on fait connaissance dans un camping; pas forcément pour baiser, mais on fait connaissance, c'est un démarrage possible» (*ibidem*, 99).

Outil choisi pour décrire et dénoncer cette société pourrie et bloquée dans ses contradictions: le recours au *cliché* et au commentaire *épihrastique*. La haine y rejoint, ou exige le besoin d'humiliation de toute une galerie de catégories.

La «femme libérée» fait l'objet de virulentes attaques misogynes. Elle se confond avec son cliché érotique interchangeable et sans cesse ressassé: «Elle avait de jolies fesses, encore bien rondes, très excitantes» (*ibidem*, 143), ou avec les fonctions anatomiques de son corps de «femelle», cliniquement évoquées: «A partir de l'âge de treize ans, sous l'influence de la progestérone et de l'œstradol sécrétés par les ovaires, des coussinets graisseux se déposent chez le jeune fille à la hauteur des seins et des fesses. Ces organes acquièrent dans le meilleur des cas un aspect plein, harmonieux et rond [...]» (*idem*, 57).

La femme se montre dès lors immédiatement disponible pour les besoins sexuels de l'homme, du mâle. Elle constitue littéralement un *objet sexuel* dénué de toute intelligence ou jugement: «Il y avait une jeune Coréenne, très jolie, j'ai tout de suite eu envie de la sauter» (*ibidem*, 175), et son image active un fantasme irrésistible d'humiliation et de dégradation: «L'animatrice de l'atelier d'écriture avait de longs cheveux noirs, une grande bouche soulignée de carmin (de ce type qu'on appelle communément 'bouche à pipes')» (*ibidem*, 109). On remarquera au passage la parenthèse... L'essentiel du discours houellebecquien est insidieusement lâché en *commentaire* latéral, anodin, mais terriblement efficace pour la thèse qu'il s'agit de faire passer.

Le garçon fait, lui aussi, l'objet d'une analyse entomologique. Ses comportements sont expliqués par une observation animale, grégaire: «La plupart des garçons, surtout lorsqu'ils sont réunis en bandes, aspirent à infliger aux êtres les plus faibles des humiliations et des tortures» (*ibidem*, 44), et un peu plus loin: «Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte [...]» (*ibidem*, 45).

Très proche du documentaire sur la vie animale, la *didascalie* textuelle, c'est-à-dire la voix abjecte et sournoise de l'auteur, poursuit l'approche entomologique: «Cependant, l'animal le plus faible est en général en mesure d'éviter le combat par

l'adoption d'une posture de *soumission* (accroupissement, présentation de l'anus)» (*ibidem*, 46).

Mais d'autres catégories servent également de cibles aux propos réactionnaires des personnages, ou faudrait-il dire plutôt de l'auteur? A nouveau, le cliché et l'épiphraise s'emparent des considérations émises. C'est le cas des Arabes et des Noirs, dont on fait l'amalgame par une logique de cause à effet.

Le refus de toute mixité, si ce n'est l'accouplement fantasmatique et fétichiste interracial, s'insinue à la faveur de ces parenthèses savamment placées dans l'agencement du récit: «Ça surprend beaucoup de gens, mais Noyon est une ville violente. Il y a beaucoup de Noirs et d'Arabes, le Front national a fait 40% aux dernières élections» (*ibidem*, 148). Les Noirs, forcément, se signalent aux préjugés de l'auteur *via* le personnage par «une grosse bite» (*ibidem*, 195); c'est-à-dire leur animalité congénitale.

A cet égard, le pamphlet raciste de Bruno permet à l'écrivain de le signer sans signature explicite. Les propos antisémites qui y figurent donnent à lire des idées latentes, qui font librement leur chemin: «Seuls les Juifs échappent au regret de ne pas être nègres, car ils ont choisi depuis longtemps la voie de l'intelligence, de la culpabilité et de la honte» (*ibidem*).

Même recette pour les catholiques, «observés» de façon entomologique: «Pour le déjeuner, il repéra une catholique» (*ibidem*, 112), comme une catégorie prédéterminée et immédiatement identifiable, soumise à toutes sortes de poncifs. Et à nouveau, le personnage permet à l'auteur d'émettre subtilement ses impressions du moment: «Quoique catholique, la catholique n'aimait pas le pape; avec son mental moyenâgeux, Jean-Paul II freinait l'évolution spirituelle de l'Occident, telle était sa thèse» (*ibidem*), à savoir la *thèse* de l'écrivain.

Le narrateur/auteur/personnage réserve pareil sort aux homosexuels, décrits selon les attentes et les préjugés de l'écrivain. Ce troupeau facilement identifiable à de simples codes vestimentaire et autres se voit assigné à un territoire grégaire défini, une espèce de «réserve» animale: «De l'autre côté de la Seine, sur le quai des Tuileries, des homosexuels circulaient au soleil, discutaient à deux ou par petits groupes, partageaient leurs serviettes. Presque tous étaient vêtus de strings» (*ibidem*, 18).

Notre aperçu du discours tenu par l'auteur et les personnages de *Les particules élémentaires* fait apparaître des apories de la société française contemporaine, et a la capacité de confondre le lecteur. Ce lecteur s'est montré plutôt séduit par l'insolence des romans houellebecquiens, mais sans trop savoir s'il est invité, en clin d'œil, à endosser les propos qui y sont émis dans l'épiphraise et le poncif.

Les réactions de la critique française ou étrangère envers cette écriture affichent soit une forte opposition, soit une posture mitigée, celle-là même qui explique

le succès des ventes et le caractère «phénoménal» des parutions. Force est de reconnaître que ces textes et l'expression de leurs thèses ne laissent personne indifférent.

Est-ce le symptôme d'un malaise ressenti, vécu, ou la tentation d'une dérive alors que nos sociétés occidentales se disloquent et se bloquent, décrites de façon impitoyable et sans excuses, dans un réalisme douteux? Est-ce l'expression, *en creux*, d'un vide et d'un manque, voire d'une nostalgie de liens sociaux moins éphémères ou *élémentaires*? L'analyse accorde parfois le bénéfice du doute, ou se permet l'éblouissement face à la hardiesse de l'opinion.

Restons-en, pour notre part, au côté «louche», relevé par Pierre Jourde, qui lui concède pour l'heure une certaine ambiguïté. Le critique admet l'effort sincère et humoristique du portrait: «Les romans de Michel Houellebecq dressent avec force le constat d'échec d'une civilisation, qui est peut-être aussi l'échec de l'humanité: la course au moi et à la différence est le moteur de l'apocalypse» (Jourde, 2002: 229).

Alors, piège ou dénonciation? Jourde avoue ne pas avoir de réponse. Il n'est pas le seul. Affaire à suivre...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDERSON, Perry (2005): *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, Paris, Seuil.
- BADINTER, Elisabeth (1992): *XY de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob.
- BARREAU, Jean-Claude (1997): *La France va-t-elle disparaître?* Paris, Grasset.
- BERTRAND, Jean-Pierre (1997): «Génération innommable» in *Lettres du jour (II), Textyle, revue des lettres belges de langue française*, pp.7-17.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- CLEMENT, Murielle-Lucie (2003): *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan.
- DEBRAY, Régis (2000): *I.F. suite et fin*, Paris, Gallimard.
- DEMONPION, Denis (2005): *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*, Paris, Marlen Sell.
- GRIANDILLOT, Thierry (2006): «Tournier: l'épris des mot» in *L'Express*, 15.06.2006.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998): *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. «J'ai lu».
- HOUELLEBECQ, Michel (2005): *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- HUSTON, Nancy (2004): *Professeurs de désespoir*, Paris, Actes Sud.
- JOURDE, Pierre (2002): *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules.
- LINDENBERG, Daniel (2002): *Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil / La République des idées.

PATRICOLA, Jean-François (2005): *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture.

PRIGENT, Christian (1991): *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005): *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

La deserción de Huysmans del naturalismo zoliano

Francisco Domínguez González

Universidad de Zaragoza

frandom@unizar.es

Résumé

Ce texte analyse et décrit l'évolution de J.-K. Huysmans du Naturalisme zolien vers son «naturalisme spiritualiste» à caractère plus intime et introspectif. L'abandon du cercle de Médan de la part de l'écrivain parisien répond non seulement à des contraintes d'ordre esthétique et social, mais surtout à des exigences personnelles de type psychologique. Les des paysages et des caractères chers à l'esthétique zolienne, Huysmans aborde l'étude naturaliste de soi, afin de pouvoir opérer une reconstruction acceptable de ses propres coordonnées personnelles et familiales. Grâce à l'application de la méthode psychocritique de Charles Mauron, le contraste entre figures récurrentes et faits biographiques découvre un conflit œdipien non résolu, germe de déboires que l'écrivain tenta d'entamer par l'intermédiaire de l'exercice littéraire.

Abstract

This text analyses and describes J.-K. Huysmans' evolution from zolian Naturalism towards what he named «spiritualist naturalism», much more intimate and introspective. The desertion of the Médan school is due not only to aesthetical and social needs, but also to personal exigencies of psychological principle. Tired of the usual scenes and characters of Zola's aesthetics, Huysmans deals with the naturalist study of himself, aiming to operate an acceptable reconstruction of his personal and familiar coordinates. Thanks to the application of Charles Mauron's psychocritical method, the contrast between recurrent figures and biological facts highlights an unresolved Oedipian conflict, source of sorrows that the writer tried to correct by means of literature.

Key words: naturalism; autobiography;

* Artículo recibido el 24/10/2006, aceptado el 29/01/2007.

Mots-clé: naturalisme; autobiographie; roman familial; reconstruction des données biographiques.

family romance; reconstruction of biographical points.

La adscripción de Huysmans al naturalismo, si bien decidida en sus comienzos, fue manifestando poco a poco cansancio de temas para llegar al abandono total de las tesis zolianas. Sin embargo, la metodología naturalista jamás será abandonada por el autor de *Là-bas*.

Por una parte, en relación con la toma de notas «de campo»: algo necesario para todos los escritores salidos de la influencia de Flaubert, del primer Goncourt, y de Zola. Incluso cuando la ruptura con el naturalismo está muy avanzada, Huysmans sigue utilizando esta técnica de plasmación de la realidad para transportar datos a sus trabajos literarios. De esta manera le cuenta a su amigo Prins, en 1889, cuáles han sido sus impresiones tras su investigación en el mundo homosexual (la cursiva es mía):

J'ai pénétré dans le monde des tapettes et ai enlevé la Camargo, la plus chic ou le plus chic d'entr'eux ou d'entr'elles. Ah! je vous jure que c'est bien étrange et j'ai recueilli de bonnes notes. Tout cela se passe dans des bauges affreux, chez des marchands de vins qui puent le meurtre (Baldick, 1958: 290).

Es decir, que esta técnica sigue pareciendo útil al escritor incluso después de su anunciada ruptura en temas y postura con el naturalismo. Por otra parte, el mismo tipo de escritura naturalista conviene a las necesidades de plasmación de Huysmans. Como una proyección de su psicología, el texto literario de Huysmans presenta un carácter fragmentario, que parece retomar un esquema fetichista. Mediante la descripción de objetos, ambientes y decorados, Huysmans retrata a varios de sus personajes: así presentados los reifica y convierte en objetos. En literatura, como dice David Taciun (Taciun, 1998), el naturalismo tiende al fetichismo; Philippe Hamon sostiene esta aseveración al señalar que el naturalista mantiene una estética del fragmento, del pedazo, de la *tranche de vie* (Baguley, 1990: 190).

Los ejemplos no faltan, a lo largo de toda la obra huysmansiana, de la escritura a golpe de extracto, a golpe de *tranche de vie* –cuyas expresiones máximas se hallan en los *Croquis parisiens* y, cómo no, en *A rebours*–. Por lo demás, el gusto por los ambientes barriobajeros no dejará de atraer a Huysmans por mucho que abomine de su constante utilización por parte de la ortodoxia naturalista. Muestra de ello es –aparte de algunos textos de su *Drageoir à épices*– *Marthe* y *Les Sœurs Vatard*, novelas perfectamente englobables dentro de dicha ortodoxia por su gusto por la gente miserable,

por los *laissés-pour-compte*, que poseen, para su estética aconvencional, valor estético. En *Certains*, Huysmans alaba el gusto del pintor Raffaëlli, en cuya obra ve una especie de «élixir de crapule, de l'extrait concentré d'urinoir transporté sur une scène, de la quintessence de berge, de dessous de pont, enrobée dans une musique poivrée de cymbales et salée de cuivres» (Huysmans, 1972: 122).

Sea como fuere, el joven Huysmans siente una verdadera devoción por Zola, palpable en los primeros pasos de su carrera. Y no sólo por la adscripción de sus dos primeras obras a las técnicas y a los temas de la ortodoxia naturalista –que luego se confirmará con su inclusión en *Les Soirées de Médan* (1880)–. La publicación de *Marthe, histoire d'une fille* en 1876 supone su entrada definitiva en esa literatura que narra hechos de los bajos fondos y de sus habitantes. Y tal era la convicción de Huysmans de su entrada en el «grupo» que, a modo de homenaje, envió un ejemplar de su novela a Goncourt –quien acababa de publicar también *La Fille Élisa*–. Este último revela en su *Journal* que el envío de Huysmans le había hecho pasar una pésima noche, por la competencia que *Marthe* podría significar para su *Élisa*; tanto fue así que soñó que la policía venía a buscar al novelista y le metía en la cárcel (Baldick, 1958: 51). En una carta, empero, que Goncourt remitió a Huysmans posteriormente a la publicación de *Les Sœurs Vatard* (1879), su inclusión en la nómina naturalista es clara al compararla a otros títulos reconocidos dentro de esta escuela. Gourmont, ya hastiado de barrios bajos y de pintura de la pordiosería, recomienda a su pupilo cambiar esa vía por temas más elevados: ese será el comienzo del cambio para el autor de *En ménage*.

Je crois que *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*, les *Sœurs Vatard* ont à l'heure qu'il est épuisé ce que j'appellerai la *canaille littéraire*, et je vous engage à choisir pour milieu de votre prochain livre une sphère autre, une sphère supérieure (Baldick, 1958: 63).

En *Les Sœurs Vatard*, el universo estético-temático es claramente naturalista. El personaje que podría representar la visión del narrador, Cyprien Tibaille, defiende en varias ocasiones el discurso realista de la ortodoxia zoliana. En concreto, la plasmación en su pintura de tan sólo lo que su ojo podía ver, lo que le otorgaba un estatus de verosimilitud necesario para el proyecto naturalista: «il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir; or, comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de prendre que des filles» (Huysmans, 1975b: 287).

Se trata de las prostitutas, las jóvenes *grisettes* o *lorettes* que poblaban las fábricas –las hermanas Vatard trabajan en el taller de una imprenta como el que Huysmans tenía debajo de su casa infantil–; pero lo que le interesaba era, como buen naturalista, captarlas en su medio habitual, «dans les lieux où elles foisonnent: bâillant, le

soir, devant le bock d'un concert; en piste, à la table d'un café» (Huysmans, 1975b: 290).

La siguiente publicación de Huysmans no sigue todavía el consejo de Gourmont, pues Huysmans, en *Croquis parisiens*, se complace en la plasmación de los ambientes típicos de la estética de Médan: la ciudad, la multitud que debe golpearse para subir a un autobús, las posibilidades de fabulación que residen en la existencia de cada integrante de esa multitud. Un ejemplo patente es el registrado en el relato titulado «Le Conducteur d'omnibus», en el que el chófer aparece como un envidiado testigo de los afanes y las preocupaciones de los usuarios de su vehículo: «cette assemblée de femmes et d'hommes ne lui donne-t-elle pas un spectacle vieux comme le monde mais toujours réjouissant?» (Huysmans, 1908: 56) —se pregunta el narrador—. O, mejor incluso, en el *croquis* que relata las erranzas del narrador por esa cloaca de París que es el río Bièvre, un ejemplo paradigmático de escritura naturalista. La pobreza, la suciedad, la cochambre de los habitantes del extrarradio más olvidado se convierten en figurantes de un escenario ennoblecido por la desgracia, en víctimas del progreso ciego y sordo a los problemas de la humanidad...: «les gens qui ont décidé le pillage et le sac de ces rives, n'ont donc jamais été émus par l'inertie désolée des pauvres, par le gémissant sourire des malades?» (Huysmans, 1908: 84)

En ménage es la obra que da a Huysmans el toque personal y diferenciador dentro de la corriente. Novela sobre un único personaje, de clase media, con aspiraciones estéticas; novela sobre el fracaso de la vida mediocre, el descalabro del matrimonio, de la vida con una mujer; y de los reveses profesionales. André Jayant sería en puridad la primera representación de ese *alter ego* huysmansiano, solitario y esteta, que perviviría a lo largo de toda la novelística de nuestro autor. *En ménage* y la *nouvelle* que le sigue en la cronología del autor, *A vau l'eau* (1882) no son obras típicamente naturalistas —como tampoco son estudios sociológicos en la línea de Zola—. Se trataría más bien en ambos casos del tipo de novela a la Benjamin Constant, que prefiguraría la obra de Proust antes que Lejardin y otras experiencias del monólogo continuado.

Ese mismo año, y con motivo de la publicación de *La Faustin*, Huysmans enviaría a su autor, Goncourt, una carta que, en cierto modo, denota un nuevo gusto. Estimulado por la escena de los amores entre Lord Annandale y la actriz protagonista de la novela, dice nuestro autor haber reconocido una nueva sensualidad erótica, más basada en la excitación nerviosa del intelecto que en la más grosera del cuerpo:

Ce n'est plus le rut bestial et grossier, mais un rut de corps affiné par des excitations de cervelle... Aussi ai-je éprouvé un frisson, à la lecture de la nuit de Lord Annandale et de la Faustin, car cette analyse de la jouissance, pratiquée sur des cerveaux de délicats nerveux, m'ouvrait des horizons soupçonnés (Baldick, 1958: 109).

Unos horizontes estético-temáticos que Huysmans estaba deseando explorar con anterioridad, y que sólo exploraría gracias al empujón proporcionado por alguien del prestigio y de la autoridad del autor de *Germinie Lacerteux*. Y aunque en *L'Art moderne*, publicado al año siguiente, continúe Huysmans defendiendo la estética de las fábricas humeantes, del ambiente industrial como metáfora de la modernidad, la publicación de *A rebours* en 1884 produce el vuelco definitivo en la obra huysmansiana.

El golpe asestado a la escuela naturalista con *A rebours* fue enorme; y tal fue el impacto que Zola no pudo por menos que criticar directamente a su compañero de armas. La reacción fue amarga, poniendo el acento sobre el abandono de los escenarios queridos por la ortodoxia, sobre el olvido de todos los *laissés-pour-compte* que el naturalismo entendía necesario estudiar y defender; sobre haberse centrado en un personaje de la nobleza, egoísta y solipsista, tan lejano de las inquietudes sociopolíticas del autor de *L'Assommoir* –quien creyó ver en des Esseintes una réplica literaria de Robert de Montesquiou–. Contestando a los reproches que Zola le había lanzado, Huysmans le escribe una carta el 25 de mayo de ese año en que le dice: «si j'avais fait Montesquiou des Esseintes –(il eût été trop bouché!)– j'aurais exprimé son inénarrable dégoût pour le naturalisme» (Huysmans, 1953: 72) –donde se observa ya una decidida voluntad de ruptura de nuestro autor con la ortodoxia y su papa–. Y aunque las máximas invectivas contra el naturalismo fueran expuestas por Huysmans en su prefacio escrito «20 ans après le roman», el Huysmans de 1904 no hace sino recordar los motivos que le llevaron a abandonar la línea marcada por Zola. Por una parte, se desmarca de la pintura de personajes marginales, de la «existencia común», ya que lo que él deseaba era precisamente hablar de lo excepcional, de lo *remarquable*, de lo digno de atención por su singularidad. Así lo expresa en dicho «preface»:

[Cette école] n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens (Huysmans 1978b: 45).

Recurso este, que le parecía poco útil para las aspiraciones emancipatorias de Zola, ya que estos personajes de los bajos fondos, de las fábricas y de la miseria urbana, sólo tenían cabida en el discurso naturalista como formando parte del decorado: «les êtres humains égarés dans ces milieux n'y jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants» (Huysmans, 1978b: 47).

Personajes reducidos al estatus de objetos, totalmente desprovistos de iniciativa propia ni capacidad de decisión; juguetes de una intención ajena –que no era otra que la del progreso fabril, la de la patronal y del capital–, cuando no lo eran tan sólo de los bajos instintos, de la lubricidad y las pulsiones carnales: «ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simpli-

fait le travail de l'analyse» (Huysmans, 1978b: 47). Y eso era a lo que finalmente se limitaba la exposición de los hechos, la trama de la novela: a conducir al flujo de la libido de unos personajes que no tenían otra motivación que «la foutrierie» –«le lyrisme du peuple» como diría Baudelaire (Baudelaire, 1996: 37)–. Según esto, el arte de la novela había llegado a un *impasse* en el que la carne lo era todo: «le roman se pouvait résumer en ces quelques lignes: savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle» (Huysmans, 1978b: 46).

La ruptura con Zola ya se había operado y resultó definitiva (Buvik, 1989: 72-73). A partir de ese momento, las invectivas contra el naturalismo serían continuas a lo largo de todo su obra –aun cuando el método de escritura le fuera necesario a Huysmans para plasmación y reconstrucción de su propia vida anímica–.

La rebeldía de Huysmans para con las bases de la teoría naturalista encuentra otra muestra en el compendio *Certains*, en el que nuestro autor habla de la teoría del medio ambiente de Hyppolite Taine adaptada al arte: «(elle est) juste, mais juste à l'envers ou à rebours, lorsqu'il s'agit de grands artistes, car alors l'ambiance agit sur eux par la révolte et par la haine qu'elle les inspire» (Huysmans, 1972: 45).

El caso de *Là-bas* es quizás el más significativo en lo que se refiere a la exposición de su rechazo y deserción de las pautas naturalistas. En este *roman d'un romancier*, Huysmans da rienda suelta a su maledicencia del naturalismo por boca de des Hermies, el médico amigo de Durtal, el novelista protagonista, acusando al movimiento de demasiado apegado al imperio de las ciencias, de haber limitado la literatura al estudio del placer carnal, de abolir lo sobrenatural y los sueños...:

Ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art! [...] Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir! (Huysmans, 1891: 5).

No se quedan en eso las críticas al sensualismo y al materialismo zoliano; más adelante, el mismo des Hermies arremeterá contra el maestro de Médan:

il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. Rut et coup de folie, ce sont là ses seules diathèses. En somme, il n'a fouillé que des dessous de nombril et banalement divagué dès qu'il s'approchait des aines (Huysmans, 1961: 6).

Todo eso además de predicar la vida moderna, las costumbres de color estadounidense, vulgares, para las que sólo cuenta la banal diversión, el trabajo y la seguridad de la caja fuerte: «il prône cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des

mœurs, aboutit à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort» (Huysmans, 1961: 6)¹.

Huysmans no pretende abandonar el método naturalista por completo: el estudio detallado del comportamiento humano le sigue interesando, pero más en su vertiente intelectual, profunda, íntima... De la misma manera que la vida humana se compone de una vida física y otra espiritual, nuestro autor sueña con la concepción de una novela separada en dos partes, de las que una trataría de los reactivos del alma, de sus conflictos internos, de sus acuerdos...: «de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort!» (Huysmans, 1961: 8) Un realismo, en suma, este naturalismo espiritualista, que fuera capaz de describir con detalle casi notarial los problemas y las contradicciones de la vida intelectual. La descripción de los sufrimientos sería lo que dotaría al proyecto de una credibilidad máxima; el o los personajes ya no serían meros figurantes, sino actores, decorado y escenario mismo de toda una trama, profunda y compleja. De ahí que el ejemplo para Huysmans de este realismo exacerbado sea el pintor germano Grünewald y sus retablos con cristos llagados y malolientes, en los que la humanidad se captaba con total acuidad y a los que el creyente en ciernes que era nuestro autor podía sentirse más cercano:

c'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes; mais à regarder ce Rédempteur de vaudrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs; une expression sur-humaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits... Grünewald était le plus forcené des idéalistes... (Huysmans, 1961: 12).

De estas propuestas sólo había un paso a lo que, pocos párrafos más adelante él llamaría naturalismo místico («ah! non, par exemple, et si pourtant!») y que adoptaría como *modus operandi* en sus obras calificadas de 'religiosas': *Sainte Lydwine de Schiedam*, sobre todo. En resumen: ¿qué queda del naturalismo tras tan decididos denuestos? Huysmans sigue en la vía naturalista a su propia manera, lejos de la influencia directa de Zola, libre de las ataduras de escuela: solo, singular, único, Huysmans se convertiría en un escritor bastardo o expósito de cualquier familia literaria. Naturalismo, cierto, aunque intelectual y profundo, con vocación perforadora de las simas del alma, pura espeleología del espíritu, cuya descripción necesitaba de un método suficientemente creíble y cuyo rigor ya había quedado demostrado en los aproximadamente 15 años del naturalismo.

Ahora bien, sondeo del espíritu ¿de quién? ¿De quién sino de sí mismo? Con *Sac au dos* y *En ménage*, el protagonismo de las novelas cambia de un sujeto-*fille* a un

¹ Dirá Zola en un texto: «hay que aceptarlo sin lamentaciones ni puerilidades, hay que reconocer la dignidad, el poder y la justicia del dinero, hay que dejarse llevar por el nuevo espíritu...» –que no sería otro que el del materialismo. (Bourdieu, 1997: 144).

sujeto-célibataire (o, como André Jayant, con deseos de serlo pero sucumbiendo finalmente ante los inconvenientes del celibato). Y aun siendo esto así, es también claramente visible la presencia de un personaje masculino como contraste a las muchachas de sus dos primera novelas: *Marthe, histoire d'une fille* y *Les Sœurs Vatard*. Se trata de Léo, joven que vivía de su pluma; y de Cyprien Tibaille –que sería el amigo pintor del André de *En ménage* y que, como el propio Huysmans, fumaba con fruición–².

El cambio en el enfoque por parte de Huysmans no puede revelar otra cosa más que la importancia creciente que iba adquiriendo su propia persona ante sus ojos. No le debía de bastar aparecer como un comparsa, dibujarse a sí mismo como un negativo de la figura protagonista de sus jovencitas; la escritura tenía que servirle como exutorio de sus propios planteamientos vitales, del modo de vida que había elegido. Por eso la obra de Huysmans, por mucho que cambie el nombre de ese personaje central, esteta, escritor, soltero, antimoderno y, en el último período, acuciado por las inquietudes religiosas, es claramente autobiográfica –llegando a confesarlo él mismo sin ningún tipo de ambajes–.

Autobiografía novelada

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est selon moi, le type unique qui tient la corde, dans chacune de ses œuvres. Cyprien Tibaille, André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent (Baldick, 1957: 57).

Eso se siente. Así se describió Huysmans a sí mismo en esa finta que fue firmar como A. Meunier (homenaje a su amante Anna) para la serie de *Les Hommes d'aujourd'hui*, publicada por Léon Vannier. Sus propios biógrafos, como Robert Baldick, están convencidos de la identidad inequívoca de ese *continuum* de solteros estetas: «Huysmans est très certainement le mysanthrope aigre, l'anémo-nerveux de ses livres» (Baldick, 1957: 57). Pierre Cogny, uno de los grandes estudiosos de la obra de nuestro autor, afirma: «il n'y a pas de monument littéraire plus étroitement, plus effrontement personnel que celui de Huysmans a laissé après lui» (Cogny, 1192: 13).

Los veredictos parecen definitivos sobre este aspecto de la obra huysmansiana. Sin llegar a cumplir todas las características de la obra memorialística en la que, como indica Philippe Lejeune en su *Pacte autobiographique*, debe darse la unidad entre la identidad del autor, del narrador y del personaje (Lejeune, 1975: 15), algunos estudiosos de la producción huysmansiana llegan a afirmarlo con rotundidad. Así Bal-

² Pensando en la visita que debía hacer a un salón, «Il partait accablé par la perspective de rester, deux heures ou trois heures debout, sans fumer, auprès d'une porte» (Huysmans, 1975c: 376).

dick, quien asevera que se trata de las memorias más penetrantes y sinceras que hayan salido de la pluma de un escritor moderno. Y no le falta razón cuando apunta que estas memorias

... nous apportent un témoignage intime sur la vie matérielle et spirituelle d'un auteur dont l'inébranlable détermination de se montrer à nous sous le jour le plus véridique possible, dont la pénétration psychologique, dont l'habileté et l'honnêteté qu'il apporte à atteindre le but qu'il s'est proposé, continuent à susciter l'admiration des lecteurs contemporains, habitués pourtant aux romans introspectifs du XXe siècle (Baldick, 1957: 405).

Alguien que lo conoció personalmente, Remy de Gourmont, subraya también el carácter memorialístico de la obra de Huysmans. Y hasta tal punto esto es así que quien lo frecuentó en vida sabía que los acontecimientos narrados en sus libros no eran sino reflejos de su existencia:

ce ne sont pas des romans; ce sont des mémoires. Les rares événements qu'on y trouve ne sont pas inventés: c'est sa propre vie que l'auteur nous raconte avec une simplicité où il y a un peu de candeur et beaucoup d'orgueil (Gourmont, 1963: 73).

Per Buvik ha rastreado los análisis que sobre la obra de Huysmans han efectuado algunos doctores en medicina. En primer lugar, un tal Lavalée señaló, en su *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, varios puntos que determinaban que ese personaje heterónimo que aparecía a lo largo de toda la novelística huysmansiana no podía dejar de asimilarse al autor (Buvik, 1989: 16 y ss.). Otro doctor en medicina, Dr. Veysset, establece otras conclusiones sobre nuestro autor en su estudio *Huysmans et la médecine*. Finalmente, un tal Dr. Rolland se dedicó a las preocupaciones metafísicas de nuestro autor, en su obra *Etude psychopathologique sur le mysticisme de J.-K. Huysmans*. Todos ellos coinciden en determinar, a causa de esa continuidad de síntomas en los personajes, la identidad perfecta entre el héroe huysmansiano y el autor que les dio vida literaria.

Por otra parte, las referencias que apuntalan esta similitud entre vida y obra son numerosas. Cómo no ver en los detalles que da Huysmans sobre una de sus estancias en el castillo de Lourps –donde veraneó en cuatro ocasiones entre 1881 y 1885– a su amigo Alexis Orsat la identidad perfecta con lo relatado en la obra que utiliza ese desplazamiento como fuente, *En rade*. Si recordamos el episodio sobre el *chat-huant* y el desasosiego que produjo en la pareja Jacques-Louise, no nos extrañará al leer la carta que escribió el autor a Orsat: «Les gigantesques corridors noirs, l'échos de tous les pas là-dedans, les boucans d'oiseaux l'effraient, quand la pleine nuit arrive» (Jacquinot, 1951: 46).

Otro acontecimiento perfectamente identificable a su propia existencia puede relacionarse con la génesis de *Là-bas*. Uno de los elementos generadores de la trama es

el envío de cartas de la satanista Mme Chantelouve a Durtal. Pues bien, en 1885, Huysmans recibió la primera de 19 misivas que le remitía una señora que firmaba con el pseudónimo de Isola, y que finalmente sería reconocida como Henriette Maillat (apellido de soltera, Picot). Pierre Cogny afirma con total seguridad que estas cartas fueron utilizadas previa modificación para convertirse en las que luego figurarían en la novela (Cogny, 1953: 28). La realidad entra, de nuevo, en la ficción como fuente, como inspiración, como material narrativo. Pero, ¿con qué fin? ¿Por qué actuaba así alguien dotado de semejante y prodigiosa imaginación?

Otra muestra más: en una carta a Charles Rivière, el autor afirma que *En route* es «nettement, furieusement même, catholique; j'y raconte, sans ambages, ma conversion» (Buvik, 1989: 292). Cuenta sin reparos su conversión: afirmación que expresa claramente la intención del autor. La identificación entre vida y obra es, con esto, definitiva. Memorias, autobiografía, biografía novelada: ¿de qué se trata? Philippe Lejeune establece en su *Pacte autobiographique* que, para ser considerada como autobiográfica, toda obra debe presentar una identidad perfecta entre autor, narrador y personaje. La autobiografía, como producto literario, puede ser definida en estos términos: «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1975: 14).

En el caso de la obra huysmansiana, ¿existe esta perfecta identificación? El autor firma con su nombre; ahora bien, sabemos que el narrador jamás se identifica –suponer, además, que hay concordancia entre autor y narrador rompería el pacto narrativo que se establece entre escritor y lector–, y que el protagonista recibe nombres diferentes a lo largo de toda su historia literaria: Léo, Cyprien, André, Folantin, des Esseintes, Jacques, Durtal. Cualquiera que entrara en la obra de Huysmans sin sospechar siquiera esta posible identidad carecería de todo motivo para pensar que se trataba de un escrito autobiográfico.

Estaríamos más bien ante una novela autobiográfica *strictu sensu* que ante un trabajo memorialístico. Mientras este género obliga a la identificación explícita entre las tres instancias, aquél permite al autor la negación de su identificación con el personaje. Puede haber en la novela autobiográfica, siempre según Lejeune (Lejeune, 1975: 25), relatos personales –en los que se explicita la identidad entre narrador y personaje, por lo tanto redactados en primera persona– y relatos impersonales –no identidad, redacción en tercera persona–. Lejeune introduce una sutileza en referencia con los relatos impersonales. Si en toda ficción existe de hecho un pacto novelesco establecido entre autor –quien lo propone– y lector –quien lo acepta–, es posible crear entre ambos agentes del hecho literario un pacto referencial: en base a este, el texto propone la narración de hechos externos al mismo texto, como es el caso de los escritos científicos y técnicos en general. Dentro del pacto autobiográfico –que es un

pacto referencial puesto que se basa en la narración de asuntos externos al mismo acto narrativo— Lejeune propone acertadamente la inclusión de un pacto fantasmático (*pacte fantasmatique*), por el cual el lector es invitado a leer un texto que incluiría las obsesiones reveladoras del individuo, *des fantasmés révélateurs d'un individu* (Lejeune, 1975: 27).

La obra huysmansiana se convierte con esto en una proyección de la personalidad del autor en sus escritos, que no serían finalmente sino una extensión de sí mismo en los que poder alienarse³, permitiéndole captarse a sí mismo como un todo, como una unidad —de ahí el fetichismo autorreferencial de la obra escrita: escrita como fetiche, como sustitución de uno mismo, en cuya progresión el escritor puede reconocerse mediante un simple «yo soy esto», reconocerse en una narración que, como observa el sociólogo Richard Sennet (Sennet, 2000: 29), es necesaria para la aprehensión de sí mismo a través de un complicado posicionamiento en el exterior del yo para observarse desde fuera—. El *naturalismo espiritualista* proporciona a Huysmans la técnica necesaria para el sondeo meticuloso de su alma y sus obsesiones, tratadas como objeto de estudio: ese es el germen del pacto fantasmático de que habla Lejeune. Huysmans se disecciona, pues, a sí mismo con exacerbado realismo, mostrando las llagas de su sufrimiento, el repetitivo ataque de sus obsesiones, su parapetamiento contra la ramplonería de la gente que le rodea. No son precisamente lindeszas que cualquiera que estuviese satisfecho de su existencia gustaría de mostrar para presentarse digno de alabanza. Todo lo contrario. El Huysmans de sus novelas autobiográficas es un hombre que se muestra sin excesivos ropajes —si exceptuamos los nombres tras los que se oculta—, que se toma a sí mismo como ámbito de investigación—. Pues al hablar de sí en tercera persona, el sujeto se somete a una duplicación conducente a tratarse como ajeno a sí mismo, posibilitando así el paso del sujeto al objeto. La reificación de uno mismo, proceso peligroso que requiere de una gran solidez psicológica, es lo que abre las puertas al estudio del yo.

¿No habría sido más satisfactorio para el escritor proponerse directa y explícitamente como objeto de su narrativa, escribiendo en primera persona? Tal vez semejante *mise à nu* habría dejado a las claras la intención diseccionadora del proyecto huysmansiano. Sin embargo, proponerse así mismo como objeto de ficción comprende unas ventajas que no hay que dejar de tener en cuenta. La primera de ellas es la posibilidad de escamoteo: la revelación de aspectos demasiado oscuros, inconfesables —en una palabra: fantasmáticos— es un riesgo demasiado grande para la integridad psicológica. Aun estando seguro de que son sus obsesiones profundas las que están siendo *expuestas*, la propuesta mediante el pacto referencial le permite una cómoda ocultación. En resumen, que el autor siempre puede recurrir a un protector «ese no

³ «L'existant ne réussit à se saisir qu'en s'aliénant», dice de Beauvoir (1949, I: 103).

soy yo» –o dándole una vuelta de tuerca al «je est un autre» rimbaldiano– perfectamente verificable en la no identificación nominal entre sujeto escritor y objeto escrito. La segunda, que nos parece más interesante y productiva, permite, no habiendo identidad explícita entre escritor-narrador-personaje, efectuar una corrección sobre los hechos narrados. Como señalaba ya Albert Camus en su *Homme révolté*, «l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience» (Camus, 1951: 327).

Ni moral ni puramente formal, Camus sostiene que esta corrección aspira a alcanzar la unidad, de ahí que traduzca una necesidad metafísica. La novela, dirá el escritor en el mismo pasaje, «est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée».

El mismo pacto referencial subyacente a la novela autobiográfica impersonal permite una variación interesada de las propias circunstancias vitales –que son en definitiva las que sirven de material narrativo–. Y esta variación se puede efectuar sin que historiador o biógrafo alguno tenga autoridad suficiente para rebatir los hechos narrados dentro de una ficción: una autobiografía ficcional puede ser fiel a la realidad o no. Es la posibilidad de escamoteo y de corrección de lo real la que permite la inclusión de cuantiosos elementos de ficción no verificable mediante el estudio científico de la biografía del autor. Es una biografía no autorizada, sino propuesta como válida... ante sí mismo.

El autor sabe que la veracidad de ciertos hechos presentados –aunque lo sean como ficción– ligan el escrito a la biografía. La inclusión junto a esos hechos veraces de otros añadidos, que operen esa saludable corrección sobre la realidad, puede permitir al autor, mediante un esfuerzo de verosimilitud, albergar la posible inteligencia de los mismos como ciertos y probados –por su misma existencia literaria–. Los elementos hallados en la realidad son redistribuidos, dentro de esta técnica, tendiendo con ello a *re-crear* el universo vital del artista. Camus apunta que es precisamente esa capacidad de recreación mediante el lenguaje lo que se conoce como *estilo*: «elle vise, chez tout révolté, et réussit chez quelques génies, à donner sa loi au monde» (Camus, 1951: 323). Gracias a esa operación de transfiguración de lo real, el escritor puede no sólo aspirar a la unidad, sino a la de la totalidad del mundo real. Al proponerse como objeto de estudio, el escritor se abarca a sí mismo; cosa que, antes de tal operación, se manifestaba inalcanzable. El mundo, tras esta modificación interesada, es más habitable, y sus circunstancias más aceptables para una personalidad atormentada.

La exposición de los propios motivos y circunstancias contribuye a autentificar la propia existencia mediante la escritura –como señala Alain Finkielkraut hablando de una obra de Michel Leiris–. La valentía necesaria para llevar a cabo semejante empresa y exponer la propia integralidad al examen y juicio del lector permite, asimismo, que el autor compense la falta de bravura que ha mostrado en su vida

real. «Il ne s'agit pas tant d'écrire son existence, que de l'authentifier par l'écriture, selon un axiome implicite, sorte de cogito viril: je m'expose donc je suis», señala el pensador francés (Finkielkraut, 1984: 59).

Pero, ¿y por qué operar esa transformación saludable en un relato en lugar de en la propia vida? ¿por qué no osarlo con total decisión? La difícil asunción y comprensión de la fragmentación de la persona llevan a desear un instrumento que asegure la unidad. Max Weber, en su célebre obra *La Ética protestante y el «espíritu» del capitalismo* ya indicaba que el tipo de economía en que se basó el capitalismo primitivo obligaba a la adecuación de la propia biografía al desarrollo profesional (Weber, 2001: 24). Mediante la postergación continuada de la gratificación (salvo en el salario) debida al esfuerzo en el trabajo, la vida de la persona avanza fragmentada: el proyecto vital en que se embarca el individuo no llega nunca a su plena realización. Los relatos de la propia vida, como sugiere el sociólogo Richard Sennett, «son más que simples crónicas de los acontecimientos; dan forma al avance del tiempo, sugieren motivos que explicarían por qué ocurren las cosas, muestran sus consecuencias» (Sennett, 2000: 29). Es decir, un perfecto instrumento para organizar una existencia constantemente a la deriva: hacerla objetivamente comprensible.

En estos dos fines se centra el proyecto autobiográfico de Huysmans: organización y corrección de la propia existencia, cuyo objetivo principal es hacerla inteligible y, sobre todo, asumible desde el punto de visto psicológico-afectivo. Este proyecto excede, por completo, las virtudes terapéuticas del relato externo al sujeto, señaladas por Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Señala el germano que en ellos el paciente –el niño– encuentra solución a sus propios problemas mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos; y eso aunque esa historia no tenga nada que ver con su vida externa –pero sí con sus problemas internos (Bettelheim, 1995: 29-31)–.

La novela familiar de Huysmans

Esas virtudes terapéuticas del relato fueron también reconocidas por Freud en su ensayo «La novela familiar del neurótico», de 1908. En este texto, el vienés comienza comentando lo doloroso que es para el adolescente el desprendimiento de sus padres –aunque necesario para el desarrollo del individuo–.

Cuando el individuo, a medida de su crecimiento, libérase de la autoridad de sus padres, incurre en una de las consecuencias más necesarias, aunque una de las más dolorosas que el curso de su desarrollo le acarrea (Freud, 1972: 1361).

Freud llama *novela familiar* al discurso basado en ese distanciamiento de los padres, consistente en la reconstrucción, por parte del adolescente resentido, de la vida real mediante sus juegos y sus sueños diurnos. El objetivo principal de esta susti-

tución es plenamente erótico, aunque muchas veces pueda aparecer bajo los colores de la ambición. Siempre según Freud, todo individuo, al salir de la adolescencia, alberga tal odio hacia su padre que fantasea con la posibilidad de no haber sido engendrado por él, desarrollando así una fábula de hijo adoptivo. Esto explicaría que, siendo niño, hubiera sido objeto de pocas atenciones, que hubiera sido tratado con poco amor. Por eso mismo, esta fábula autobiográfica –como la llama Marthe Robert, en su ensayo *Roman des origines, origines du roman* (Robert, 1972: 46)– tiene como principal fin el arreglo interesado de la propia historia en clave de venganza, consuelo y queja.

La novela familiar es, en definitiva, una interrogación imaginaria sobre los orígenes del individuo. Mediante ella, este consigue objetivar su propia experiencia, historizándola –como dice Silvia Tubert (Tubert, 2001: 187)–, conformándose a sí mismo como relato. En la medida en que este relato sobre los orígenes opera la sustitución interesada de los padres, el niño escritor-reconstructor asume la textualidad edípica –germen de la génesis del sujeto en nuestra cultura, según la ortodoxia psicoanalítica–, a la vez que la recrea según su manera particular. Esto propone que el texto literario sea el fruto inevitable de la experiencia familiar –de allí el estupendo título de la obra de Robert–. Toda narrativa, en su aspecto de ajuste de cuentas con la realidad vivida, se remonta al Edipo –complejo de usurpación del padre en la objetualización libidinosa de la madre–.

Roland Barthes coincide en el mismo dictamen, añadiendo en su *Plaisir du texte* (Barthes, 1982: 51) que esto es válido en la medida en que contar historias es una forma de investigar los propios conflictos con la Ley paterna y el Orden simbólico lacaniano –de ahí que Tubert proponga la denominación de «novela familiar de la cultura patriarcal» a este peculiar fenómeno (Tubert, 2001: 189)–. El niño que recompone su experiencia familiar suele elevar a su padre al reino de la fantasía; la reconstrucción de aquella pasa por el encumbramiento de este a la altura de un personaje aristocrático. Es decir, que lejos de eliminar al padre, este neurótico freudiano lo exalta, convirtiendo su odio en una operación de nostalgia de un tiempo pasado en que la familia fue feliz. En cuanto a la posible sustitución de la madre, el proceso es diferente. Si no se da eliminación absoluta, el mismo deseo de ser hijo adoptivo para renegar de los propios orígenes lleva a albergar el deseo de que la madre haya cometido adulterio con otro hombre –ese hombre ficticio y de elevado origen que sería el verdadero padre para la imaginación sustitutiva del niño–. «De reine qu'elle était, la mère tombe d'un coup à une condition sociale humiliée», señala Marthe Robert (Robert, 1972: 55); y puesto que ha sido el deseo carnal el que ha provocado su denigración, el poder de atracción que posee la madre provoca su rechazo por parte del neurótico novelista.

Las implicaciones de esta óptica en la concepción del relato autobiográfico –o no, pero a mayor razón– son enormes. La justicia poética que aplique el autor-narrador en el interior de su relato serán, desde esta perspectiva, verdaderos ajustes de cuentas con la vida que le ha tocado vivir. En el caso de Huysmans, en cuya obra las referencias a la familia son altamente significativas, las posibilidades de rastreo edípico abren un amplio campo de investigación.

Marthe Robert sostiene que únicamente existen dos maneras de construir una novela: la del bastardo realista y la del hijo adoptivo. El primero tendería a un enfrentamiento directo con el mundo; el segundo, carente de recursos o de medios de actuar, preferiría esquivar el combate mediante la huida o la burla (como el Bartleby de Melville: «preferiría no hacerlo»). En el primer caso, el modelo paradigmático de héroe bastardo en el siglo XIX fue Napoleón. Sus epígonos son novelistas de las características de Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Proust, Faulkner y Dickens. Es decir, plena y concienzudamente realistas. En la línea del novelista «expósito» nos encontraríamos con Chrétien de Troyes, Cervantes, Hoffmann, Novalis, Melville y Kafka: novelistas de la ensoñación, que permiten la entrada a lo onírico, a lo espiritual, a una realidad «otra»: la suya propia, la que les sirve en la persecución de sus fines de recomposición de la realidad.

¿Qué decir de Huysmans? Parece que su adscripción al segundo grupo es más evidente que al primero; no sólo por su gusto –a partir de *A rebours*– en incluir en la trama el onirismo, ni porque sus novelas traten de sí mismo: la descripción que hace Huysmans de sus circunstancias familiares nos empuja a percibir una gran nostalgia de sus padres. La obra de nuestro autor no será sino la plasmación del deseo de reconciliación con sus progenitores –y la consiguiente reconstrucción del triángulo edípico en clave noble y elevada–. Huysmans fue, desde lo más profundo de su psicología, un niño expósito, abandonado a su suerte por sus padres –aunque esto sólo fuera cierto en su imaginación–. La escritura le permitió una compensación que jamás alcanzó en vida –de ahí su necesidad de que la literatura fuese plasmación interesada de sus circunstancias–.

El niño abandonado

En casi todas las referencias a la familia en la obra de Huysmans se pone en escena a un niño que sus padres dejan a su suerte, ya sea en la soledad de los juegos infantiles, ya sea en el abandono del internado. Así, en *Croquis parisiens*, presenciamos la evocación que hace el narrador de su triste infancia ante la mecha de una vela que se consume. Como si se tratara de la magdalena proustiana, la vela le sugiere al niño crecido aquellas tardes de invierno en que su madre, hastiada de las exigencias infantiles, se lo quitaba de encima enviándole a la cocina:

devant ta mère qui champignonne et bougeoie dans un lac de suif, je revois mon enfance, ces longues soirées d'hiver où, fatiguée par mes pleurs et par mes cris, ma mère me renvoyait dans la cuisine près de la bonne épelant à haute voix le gros livre des songes (Huysmans, 1908: 106).

Una situación parecida es referida en *En ménage*, en el momento en que el narrador refiere –en primera persona, excepción en la obra huysmansiana– la vuelta al internado cuando el día de salida tocaba a su fin:

ma famille consultait sa montre. 'Il faut se dépêcher, disait ma mère, l'heure avance'. Je quittais la table après le second plat, j'emportais mon dessert dans ma poche, et alors, après les recommandations et les embrassades, j'étais reconduit par Irma, la bonne. Les rues pleines de monde me serraient le cœur (Huysmans, 1975c: 66).

Esta dejación de responsabilidad, aun cuando tradicionalmente aceptada durante el siglo XIX, no deja de producir en el recuerdo del novelista una viva amargura –«les rues pleines de monde me serraient le cœur»–, en una dolorosa comparación con el resto de la humanidad que se ama y se apoya mutuamente. Es el niño expósito que retorna al orfanato: almacén donde se amontonan los chavales sin vínculo ninguno con sus congéneres. «Sa famille se préoccupait peu de lui; parfois son père venait le visiter au pensionnat: 'Bonjour, bonsoir, soi sage et travaille bien'» –dice el narrador de *A rebours* a propósito de la infancia de des Esseintes (Huysmans, 1978b: 62)–. Y esa es toda la cercanía que el niño puede aspirar a recibir de sus padres. Tal vez no podamos hablar, con estos pocos indicios, de una infancia de niño abandonado a su suerte, pero estas escasas referencias así parecen indicarlo. Hay que tener en cuenta que, desde tiempos muy remotos, la burguesía y la nobleza dejaban sus niños pequeños en manos del cuidado de un ama nodriza, preferentemente en el campo. Como consecuencia de esto, la separación entre la madre y su hijo se convierte en un hecho casi obligatorio, puesto que la costumbre así lo contempla: los lazos afectivos se ven clara y definitivamente afectados por este detalle. Según Knibiehler, el niño «sólo conoce a su madre de lejos» (Knibiehler, 1996: 104).

El abandono que el niño sufre con respecto a sus padres no es, pues, algo que sufriera Huysmans en exclusividad, sino un hecho estructural. La separación de sus progenitores, sin embargo, debió de ser vivida por Huysmans de manera más trágica –lo que justificaría la dramática y doliente referencia que hace nuestro escritor a esta circunstancia–. La presencia de los padres en la obra huysmansiana es, por esto mismo, difusa. Y ello se hace más evidente en el caso del padre que en el de la madre. Como primer ejemplo, nos encontramos con una curiosa y casi agresiva negación del nombre del padre en el *Drageoir à épices* (1874). Se trata de la historia del pintor holandés Cornélius Béga en que se escenifica el repudio del apellido paterno. Como el pintor llevaba una vida disoluta, su padre le dijo que si no cambiaba, le instaría a

que abandonase su apellido, puesto que era un deshonor para el linaje. El pintor se hace rebautizar Béga, en lugar de Bégyn (Huysmans, 1978a: 55).

En *Sac au dos* –la *nouvelle* que Huysmans coniguió incluir en el *recueil* dirigido por Zola *Les Soirées de Médan*– la ausencia de padre se hace evidente. Notemos que el soldado Eugène Lejautel –hombre aficionado a las artes y a las letras–, vuelve a su hogar parisién pasando antes por casa de su madre; allí sacia su hambre con los platos cocinados por la criada. Esa ausencia cobra plena importancia en el imaginario familiar del autor; ninguna referencia se hace al padre, ya sea por su falta o por estar en ese momento fuera del hogar: «il n’y a pas de père dans cette histoire», señala Jean Borie en su ensayo sobre Huysmans (Borie, 1991: 197). Esta circunstancia parece aclararse en cuanto asistimos al relato de las andanzas de André Jayant, el héroe de *En ménage*. Allí descubrimos que André es hijo de «une mère veuve et sans le sou» (Huysmans, 1975c: 63). La ausencia de padre queda ya perfectamente aclarada. Pero *A rebours* propone una paternidad para el héroe polifacético y heteronímico de Huysmans. Como diría en alguna ocasión el autor, des Esseintes no era sino un Follantin (héroe de *A vau-l’eau*) con dinero –lo que asegura la continuidad de la obsesiva pintura del personaje huysmansiano–. Para asegurarle una fortuna, Huysmans coloca a des Esseintes en el seno de una familia nobiliaria en decadencia, de la que él sería el último representante. Linaje de guerreros bigotudos, él fue el resultado de matrimonios consanguíneos que no hicieron sino depositar al linaje en una caída irrefrenable: «la décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours; l’effémation des mâles était allé en s’accentuant» (Huysmans, 1978b: 61). Él era el «seul rejeton (qui) vivait [...] le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d’un bleu froid d’acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes» (Huysmans, 1978b: 61). Más adelante, el duque dice no haber conservado de sus padres más que «un souvenir apeuré, sans reconnaissance, sans affection». En cuanto a su padre, «il le connaissait à peine». A veces aparecía en el castillo de Lourps –que luego sería escenario de *En rade*– y mantenía con la madre del protagonista aburridas y breves conversaciones, al cabo de las cuales, «le duc s’éloignait indifférent et ressautait au plus vite dans le premier train».

De la madre del protagonista heteronímico conocemos poco también. Aparte de su viudedad –que sólo es desmentida en el caso de *A rebours*, y cuán difusa es la figura paterna que la contradice–, sabemos del abandono en que rápidamente dejó al joven héroe. En uno de sus avatares –Léo, el amante de Marthe –en *Marthe, histoire d’une fille*–, nos enteramos de que la decadencia de su persona le viene por su temprana separación materna –que le había empujado al libertinaje y la usura de los sentidos: «ce garçon s’était affranchi de bonne heure de la servitude maternelle et il avait tant mésusé de la liberté aqoise que, vengeresse des mœurs, la débauche l’avait flétri,

corps et âme» (Huysmans, 1975a: 61). Estas palabras, de tono cercano al reproche, se ven amplificadas de nuevo en *A rebours*, donde la descripción de la madre alcanza un nivel casi doloroso: «il se la rappelait, immobile et couchée, dans une chambre obscure du château de Lourps» (Huysmans, 1978b: 62). Mujer fotosensible, doliente y depresiva, que no soportaba los excesos de la luz y vivía siempre entre tinieblas. En la penumbra se desarrollaban las espaciadas entrevistas entre la madre y el padre,

assis, en face l'un de l'autre, devant un guéridon qui était seul éclairé par une lampe au grand abat-jour très baissé, car la duchesse ne pouvait supporter sans crise de nerfs la clarté et le bruit; dans l'ombre, ils échangeaient deux mots à peine... (Huysmans, 1978b: 62).

Y entre penumbras se desarrollaban también las visitas que, durante las vacaciones, el hijo hacía a su madre: nada, ni la alegre visita del hijo ausente tanto tiempo logra sacar a la enferma de su ambiente de penumbra:

sa présence ne tirait pas sa mère de ses rêveries; elle l'apercevait à peine, ou le contemplait, pendant quelques secondes, avec un sourire presque douloureux, puis elle s'absorbait de nouveau dans la nuit factice dont les épais rideaux des croisées enveloppaient la chambre (Huysmans, 1978b: 62).

Abandono repetido del hijo por sus padres, quienes lo habrían engendrado por la natural continuidad del matrimonio. El niño, el individuo, en este contexto, se convierte en un mero símbolo, en la exudación de un humor de sus padres –cuya responsabilidad hacia el nuevo ser se completará exclusivamente con la crianza encomendada a una persona ajena a la familia–. El afecto necesario para el desarrollo de la persona brilla por su ausencia, puesto que el tiempo de progreso material y tecnológico tan sólo espera de las familias la reproducción de fuerza de trabajo útil para la sociedad. En medio del materialismo ambiente, el impulso individualizador de un Huysmans no puede ser tomado sino como un acto de rebeldía: una protesta contra el mundo de autómatas que estaban creando «les mœurs américaines», basado en el trabajo y la familia: «l'éloge de la force brutale, [...] l'apothéose du coffre-fort», como denuncia en *Là-bas* (Huysmans, 1961: 6).

La familia será por ello mismo blanco de las diatribas de Huysmans: como conformadora del espíritu moderno que vacía de alma al individuo. Con un vivo sentido de reproche, nuestro autor desgranará una serie de ataques que no hacen sino mostrar cuánto le debe su continua infelicidad al ser que sus padres hicieron de él. El niño abandonado se lamenta de su suerte, de la falta de afecto que recibió durante su infancia y que provocó esa frialdad, esa altivez de costumbres, esa negación de todo atisbo de fraternidad universal en su persona –salvo cuando, por necesidades del guion naturalista, se ponía a cantar las alabanzas de la gente pobre–. La crueldad de sus semejantes se hizo ya patente en su adolescencia, cuando hijo de una viuda y sin dinero (*En ménage*), por causa de sus carencias económicas,

les camarades riches me lâchaient à la porte du bahut, les jours de sortie, parce que je n'avais pas, comme eux, des cravates d'azur et des cols droits [...] C'est toute ma jeunesse, une jeunesse d'humiliation et de panne qui est là (Huysmans, 1975c : 73),

dice el narrador auto-diegético de *En ménage*. Y los reproches pasan tanto por el plano afectivo, «pas de compliments, quand j'étais premier, un air rogue lorsque j'étais troisième –méprisant et furieux si j'étais onzième», como por el económico –ya sea en función de una alimentación más que deficiente: «une bourse au lycée, un rabais à la pension, je ne pouvais réclamer quand la viande putridait et que des cafards submergés dansaient dans l'abondance»; ya en su vertiente vestimentaria:

des pièces et des béquets à toutes mes bottines. Des gilets taillés dans les vieux gilets qu'un oncle abandonnait à ma mère, pour moi, un uniforme de dimanche toujours fané, faute de pouvoir en renouveler les pièces (Huysmans, 1975c: 73).

Todas estas circunstancias hicieron del autor de *A rebours* un resentido personaje con el reproche siempre en la punta de los labios, dispuesto a salir disparado a la primera oportunidad. Como comenta Michel Raimond a propósito de las invectivas de *A rebours* contra la familia, Huysmans hace gala en este examen de su infancia de un parafreudismo bastante acertado al sugerir que «tout était joué dès l'enfance» (Raimond, 1987: 136).

Así, en el episodio del grillo metido en una jaula colgada del techo de su *boudoir* parisién, des Esseintes reacciona en base al odio y el desprecio que siente por su infancia. El pasaje es altamente revelador:

quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bousculaient devant lui [...] un tumulte s'élevait en son âme, un besoin de vengeance des tristesses endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles (Huysmans, 1978b: 70).

Este variado repertorio de diatribas deja bien a las claras la naturaleza del proyecto huysmansiano: recomponer en oscuro su historia personal para justificar su ruptura con la familia y con el mundo. En *En rade*, el narrador describe los terribles pensamientos que asaltan al protagonista cuando piensa en su familia; y la inspiración no le falta con la compañía de que disfrutaron en ese refugio que creyó encontrar en el castillo de Lourps: le *père* Antoine y su mujer, Norine, tíos de su mujer, entienden sizar todo lo posible a la pareja de parisinos: «un fils adorant ses parents n'aspire certes pas à être privé d'eux, mais songe, sans le vouloir, avec une certaine complaisance à l'instant de leur mort» (Huysmans 1984: 102). La familia aparece en esta novela co-

mo decorado de la explotación de los vínculos familiares –sobre todo en su versión campesina, de la que el narrador parece odiar el exacerbado sentido de la ambición–. En realidad, *En rade* es una crítica oscura al funcionalismo y el utilitarismo de la sociedad, que tan sólo encuentra su *motu* en el afán lucrativo y en la satisfacción de los instintos lúbricos. En oposición a toda esa sociedad, Jacques Marle, hombre frío, presa propiciatoria de la impotencia, aparece como un electrón libre en medio de tanta degeneración humana. Y es que la compañía que les toca frecuentar, a él y a Louise, en la zona de Lourps es de lo más florido que un espíritu hipersensible como el suyo pueda asumir.

La familia vuelve a ser vilipendiada en *En rade* mediante un extraño sueño que tiene Jacques en plena lectura de una revista científica. Subyugado por el descubrimiento de las «*ptomaines*» –que vendrían a ser los extractos concentrados de la carne y los huesos–, su imaginación onírica construye una curiosa ficción que pone en escena una familia nuclear, una escena primordial, un triángulo edípico. Un padre, una madre y un niño pequeño están sentados a la mesa y, llegados a los postres, nace un diálogo a propósito del extracto de abuelo con que iban a aromatizar una crema. Consiguientemente, se dora el recuerdo del viejo antes de proceder a la ingesta de su esencia. Preguntado el niño por si recuerda a su abuela –cuyas *ptomaines* exhalaban un ligero retufo a tabaco–, dice preferirla al abuelo porque el postre que aromatizaban con la esencia de abuela era más apetitoso. «Quelle délicieuse et touchante scène de famille!» –exclama, irónico, Jacques, al salir del marasmo en que estas ensoñaciones le habían sumido (Huysmans 1984: 186)–. El mismo odio contra la familia se puede observar en *Là-bas*, esta vez proyectado en el retrato que de Gilles de Rais hace el estudioso Durtal. Debido a los inmensos gastos en que incurría el caballero medieval para satisfacer sus excesos, su familia consiguió que el Rey Charles III promulgase un edicto que prohibiese la venta del patrimonio. Tan sólo el duque de Bretaña fue conocedor de esta noticia, que no hizo trascender y que aprovechó para adquirir a precios ínfimos gran parte de las posesiones del noble caído en desgracia.

Cela explique aussi la fureur de Gilles contre sa famille qui avait sollicité des lettres patentes du roi –et pourquoi il ne s'occupe plus, durant sa vie, ni de sa femme ni de sa fille qu'il relégua dans un fond de château, à Pouzauges (Huysmans, 1961: 48).

Como hemos podido ver, la pintura que el narrador hace de su situación familiar nuclear tiene como elementos formadores: infancia de abandono, padre inexistente o ausente, madre enfermiza. Esto es lo que hemos encontrado siguiendo las pautas del método psicocrítico de Charles Mauron: la superposición de elementos dispares hallados a lo largo de toda la obra del autor, que permite establecer sus mitos

personales y obsesivos (Mauron, 1966: 35)⁴. Cabe preguntarse si realmente se trata de una proyección de la vida del propio Huysmans en su obra o si es, por el contrario, tan sólo una fabulación inocente. Como continuación a la superposición –que arroja el mito personal huysmansiano de la familia– deberíamos proceder a su comparación con la biografía de nuestro autor. Sólo así nos aseguraremos de que nuestras hipótesis no son validadas *a priori*, sino tras contraste con la realidad. En caso de producirse coincidencia entre hipótesis formuladas al hilo de la lectura y los datos biográficos podrá establecerse una línea clara de mitología personal y obsesiva del autor en cuestión.

Siguiendo al gran biógrafo de Huysmans, Robert Baldick, así como a otros comentaristas de su obra –como por ejemplo Jean Borie–, descubrimos que el autor quedó huérfano de padre a la temprana edad de ocho años. Ese mismo año de 1856, el joven Georges entraría en un internado de nombre Institution Hortus –que será evocada más tarde en *En ménage*–. Su madre, Elisabeth, contrairía en 1857 matrimonio de nuevo con el protestante Jules Og. Un año después, su padre adoptivo invertiría su capital en un taller de imprenta sito en los bajos de su apartamento parisién, en el nº11 de la calle de Sèvres –que serviría como escenario a la trama de *Les Sœurs Vartard*–. La lectura que podemos extraer de estos esclarecedores datos es de gran valor, sobre todo teniendo en cuenta su coincidencia perfecta con las hipótesis construidas a partir de la lectura de la obra de Huysmans. Todo el arsenal que nuestro autor descarga sobre la institución familiar no es sino un feroz ajuste de cuentas. Al ser abandonado en manos de una institución infantil, la imaginación creadora de Huysmans elabora una extraña compensación mediante la cual culpa de su trayectoria vital, por una parte, a su madre, y por la otra, a su padre adoptivo. La sustitución de su padre por otro adoptivo a instancias de su madre desencadenaría una retahíla de consecuencias decisivas. El padre ficticio se convertiría en un verdadero intruso que impediría la liquidación del complejo de Edipo –que no haría sino actuar a lo largo de la acción compensatoria de su imaginación creadora–. Con la desaparición del padre biológico, el niño –que siempre desarrolla hostiles tendencias hacia su padre verdadero– se cree por un momento dueño absoluto de su madre; la irrupción del padre adoptivo en el escenario edípico no puede ser más inoportuna para el desarrollo anímico del infante.

Las consecuencias para el niño son nefastas. No sólo su resquemor al haber sido abandonado es enorme, sino que se siente ausente de un padre que le dé el afecto y la seguridad necesarias en todo desarrollo. El padre adoptivo parece adoptar para Huysmans la figura que Samuel Osherson (Oshershon, 1986: 102) nombra como

⁴ Sainte-Beuve ya afirmaba en 1855 en sus *Portraits contemporains*, a propósito de Sénancour, que «pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession» (Baudelaire, 2005: 365).

«padre herido», pues, incapaz de mostrar un afecto que no siente por un hijo que no es suyo, le priva de un modelo que le permita acceder a la escala afectiva. Como señala Elisabeth (Badinter, 1993: 181) al hilo de los argumentos de Osherson, el resultado de esto es que la imagen del padre oscila entre el «poder omnímodo ajeno» y una debilidad sin límites; los sentimientos del hijo se reparten entre el miedo (del odio y del rechazo del padre) y el desprecio. La profunda necesidad que siente el hijo de que su padre le reconozca y confirme como tal choca con la ley del silencio. Su masculinidad, que necesita un refuerzo constante, queda inacabada debido a la huida paterna.

El poeta Robert Bly –inspirador del movimiento mitopoético de recuperación de la importancia de la figura paterna (Bonino, 1998: 7-22)– dice que el padre ausente de la sociedad industrial es a menudo objeto de fantasmas para el niño, quien termina viendo en él una figura demoníaca. Jorge Belinsky, por su parte, observa que el lugar vacío de la función paterna desempeña una función semejante a la del asesinato del padre originario en el mito edípico, en cuyo caso la angustia ante el vacío conduce al surgimiento del espacio de lo religioso (Tubert, 2001: 197). El padre es sacralizado –y tanto más si su desaparición es real y mal cubierta por un intruso que no cumple su papel– y tan pronto es tratado como una figura negativa –diabólica– como positiva –padre sacralizado–. Como señala Silvia Tubert con Belinsky, «el padre es asesinado porque tiene que ser inmortal o, más bien, eterno»: de ahí que en la biografía novelada –o la «bioficción»– de Huysmans el padre haya sido muerto por intereses no sólo poéticos.

La negación del nombre del padre no es sino un complemento a esta intención negativizante de la figura paterna. Obsérvenos un pequeño detalle que parece tener poca importancia: la segunda novela de Huysmans, que se desarrolla en la imprenta que tuvo como modelo en la que el Sr. Og invirtió debajo de la casa familiar, lleva el sugerente título de «las hermanas *Vatard*». Una cercanía fonética demasiado evidente con el término '*bâtard*', que cobra pleno significado si se tiene en cuenta que dos eran las hermanastras que nuestro autor salió ganando en la unión de su madre con Og. Ese título, a la luz de esta sugerencia, puede leerse como «las hermanas del Bastardo» mediante una complementación del nombre muy frecuente en francés y que permite unir a un sustantivo con su complemento elidiendo la preposición (como en, por ejemplo, Bourg-la-Reine).

Así pues, el joven 'bastardo' debe hacer suyo un nombre paterno que no es el propio; una situación que para Lacan podría ser generadora de una potente y destructiva psicosis por la laguna en el lenguaje que crea para el joven niño. En su estudio del caso Schreber, Lacan insiste sobre el papel que puede representar en la iniciación de la psicosis la presencia real, en esta tercera posición, de un personaje paternal (Lacan, 1972: 123); el carácter destructor y devastador de esta presencia se debe al hecho de que haya surgido en lugar de una ausencia, de una falta. Seguramente, no de la au-

sencia real del personaje paterno en la infancia del paciente, pues sería evidente que eso no sería lo más frecuente en la psicosis, sino una forma de carencia menos perceptible inmediatamente. De esta manera, el nombre del nuevo padre es incapaz de entrar en la cadena de significantes que constituyen el inconsciente del niño, pues no pertenece a la ley del padre que había comenzado a construir. Esto crearía un verdadero agujero en la subjetividad del autor-paciente, una falta casi imposible de llenar – como se produce frecuentemente en los casos de esquizofrenia–.

Jean Laplanche, basándose en estas consideraciones lacanianas para su estudio sobre la carencia del «Nombre del Padre» que vanamente trata de encontrar Hölderlin en el poeta Schiller, estima que la falta de un significante, esa laguna del lenguaje, constituye la llave de la psicosis. Termina diciendo que en esa búsqueda casi desesperada, Hölderlin, frente a una *imago* materna castradora, intenta en vano encontrar una *imago* paterna que vendría a poner término a la relación dual aterradora con la madre, y pudiera servir de mediadora (Laplanche, 1961: 28).

Para otro psicoanalista, Charles Bernheimer, el nombre del padre, lejos de ser un privilegio fálico como postula Lacan, es una fuente potencial de angustia para el hombre (Bernheimer, 1992: 12). Para él, el problema no radica en la sustitución de un significante por otro, sino en el riesgo de que un pene haya sustituido a otro. En el caso de Huysmans, que se debió de ver en la necesidad legal de adoptar el nombre de su padre putativo, la negación del nombre de este era no sólo la manifestación de un deseo de mantener la memoria de su propio padre, sino también la de reivindicar su derecho de goce de su madre –que iba a ser detentado en lo sucesivo por el Sr.Og–. La misma existencia de ese nombre del padre recuerda al joven Huysmans la posibilidad de ser castrado. De ahí su negación militante.

Para resumir y simplificar, la llegada de un nuevo padre parece no servir para colmar la ausencia del padre biológico. La discontinuidad en la interiorización de la ley del padre, basada en el lenguaje, hace que el niño desarrolle una psicosis tendente a la esquizofrenia. La ausencia de padre en la ley que debe hacer suya el niño le enfrenta directamente a su madre, pues ya no hay barrera para sus deseos incestuosos. La figura paterna se sobrevalora como mediadora que podría ser entre la madre y el hijo, pues este corre el peligro de ser castrado por su propia madre. La consecuencia fantasmática de la atribución de un papel castrador a la madre pasa por su configuración como mujer fatal y peligrosa, dotada o no de un pene –que sería la solución edípica a la necesidad de mediación que siente el niño–. El pene materno se convertirá, con ello, en un fetiche que permita la sustitución perfecta del atributo paterno. Y las referencias a ambos elementos son numerosas en la obra de Huysmans.

La psicosis que los doctores presentados por Buvik quisieron ver en Huysmans queda claramente justificada en base a un conflicto edípico no liquidado. Su historia familiar es recreada de manera interesada por medio del ejercicio literario,

para que así sus grandes hitos, sus grandes datos, sean debidamente corregidos e integrados. Al hacerlo desde una ficticia distancia de narrador omnisciente, el escritor se convierte a sí mismo en objeto de su relato, objetivando y haciendo *más reales* sus conclusiones. El naturalismo queda, de esa manera, postergado como pintura fiel de las miserias de una sociedad complaciente: a Huysmans le interesará el naturalismo de su alma, utilizado como técnica para el estudio profundo de sus propias obsesiones vitales. Un proyecto así difícilmente podría tener cabida en la escuela de Médan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADINTER, Elisabeth (1993): *XY. La Identidad masculina*. Trad. de Montserrat Casals. Madrid, Alianza Editorial.
- BALDICK, Robert (1958): *La Vie de J.-K. Huysmans*. Trad. de M. Thomas. París, Denoël.
- BAUDELAIRE, Charles (1996): *Mon Cœur mis à nu*. París, Editions Arcadia.
- BAUDELAIRE, Charles (2005): *Écrits sur la littérature*. París, Le Livre de Poche.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *Le Deuxième Sexe*. París, Gallimard, 1949.
- BAGULEY, David (1990): *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BARTHES, Roland: *Plaisir du texte*. París, Seuil, 1982.
- BERNHEIMER, C. (1992): «Penile Reference in Phallic Theory», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 4, nº1.
- BETTELHEIM, Bruno (1995): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. Barcelona, Ed. Crítica, col. Drakontos.
- BONINO, Luis (1998): «Los varones frente al cambio de las mujeres», en *Lectora, Revista de Dones i textualitat*, 4: «Hombres y feminismo». Barcelona, Universidad Autónoma.
- BORIE, Jean (1991): *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*. París, Grasset.
- BOURDIEU, P. (1997): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- BUVIK, Per (1989): *La Luxure et la pureté. Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Oslo, Didier Erudition-Solum Forlag.
- CAMUS, Albert (1951): *L'Homme révolté*. París, Gallimard.
- COGNY, Pierre (1953): *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*. París, Nizet.
- COGNY, Pierre (1992): prefacio a *L'Oblat*. Edition de Denise Cogny. París, Piro.
- FINKIELKRAUT, Alain (1984): «La Nostalgie de l'épreuve», in *Le Genre humain*, nº10. París.
- FREUD, Sigmund (1972): *La novela familiar del neurótico* en *Obras Completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Edición de Jacobo Numhauser Tognola. Tomo IV. Madrid, Biblioteca Nueva.

- GOURMONT, Rémy de (1963): «M. Huysmans, écrivain pieux», *Promenades littéraires*. Vol.3. París, Mercure de France.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1908): *Croquis parisiens*. París, Plon.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1953): *Letres inédites à Emile Zola*. París, Droz.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1961): *Là-bas*. París, Plon-Le Livre de poche.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1972): *Sac au dos*, in *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*, vol. I. Ginebra, Slatkine Reprints.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975a): *Marthe, histoire d'une fille*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975b): *Les Sœurs Vatarad*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975c): *En Ménage*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978a): *Le Drageoir à épices*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978b): *À Rebours*. París, Garnier-Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1984): *En Rade*. París, Gallimard.
- JACQUINOT, Jacques (1951): «Louis-Alexis Orsat, un ami "perdu et retrouvé" de J.-K. Huysmans», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, nº 23, pp. 165-176.
- KNIBIEHLER, Yvonne (1996): «Madres y nodrizas», en TUBERT, Silvia (ed.) (1996): *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra Feminismos.
- LACAN, Jacques, (1972): *Escritos*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid, Siglo XXI Editores.
- LAPLANCHE, Jean (1961): *Hölderlin et la question du Père*. París, P.U.F.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil.
- MAURON, Charles (1966): *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. París, José Corti.
- OSHERSON, Samuel (1987): *Finding our father*. Nueva York, Fawcett Books.
- RAIMOND, Michel (1987): «Huysmans et le discours psychologique», en *Huysmans, Une esthétique de la décadence*. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar (novembre 1984). Ginebra-París, Editions Slatkine.
- ROBERT, Marthe (1972): *Roman des origines, origines du roman*. París, Grasset.
- SENNET, Richard (2000): *La Corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- TACIUM, David (1998): *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle: Huysmans, Pater, Dossi*. Université de Montréal (tesis consultada en línea: <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html>).
- TUBERT, Silvia (2001): «Sacralización y ocaso de la figura paterna» (pp.183-202), en Carolina Sánchez-Palencia y J. Carlos Hidalgo (2001): *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- WEBER, Max (2001): *La Ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

La traduction chez Schwob

María José Hernández Guerrero

Universidad de Málaga

mjhernandez@uma.es

Resumen

En su faceta como traductor, Marcel Schwob es prácticamente un desconocido, a pesar de la belleza de sus traducciones. Su punto de partida es el convencimiento de que toda obra literaria pierde parte de sus cualidades al ser traducida y, para compensar esas pérdidas, intenta reemplazarlas con su propio talento de escritor. Schwob crea un método que aplica en sus traducciones: «la analogía de las lenguas y las literaturas en su mismo grado de formación», que en teoría lleva al traductor a utilizar una lengua cercana a la de la época del texto original, partiendo del hecho de que las lenguas tienen etapas que se corresponden y que una lengua en un estadio de formación determinado presenta similitudes con otra lengua de la misma época. Este método lo aplica con éxito en sus traducciones de Shakespeare y Defoe.

Palabras clave: Marcel Schwob; traducción diacrónica; traducción literaria; Sha-

Abstract

Although Marcel Schwob produced works of great beauty, his facet as a translator is virtually unknown. He is aware that all literary work loses certain qualities in translation and seeks to replace these losses by using his talent as a writer and by applying the method he called the “analogy of languages and literatures at identical stages of formation”. According to this theory languages share similar stages of development and any one language will present analogies with another language of the same period. The translator must therefore revert to the language used when the original text was written. Schwob put this principle into practice with great success in his translations of Shakespeare and Defoe.

Key words: Marcel Schwob; diachronic translation; literary translation; Shakespeare; Defoe.

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 9/01/2007.

Shakespeare; Defoe.

0. Introduction

À l'image de sa vie, simple, privée, dans l'intimité de sa maison, entre lectures et travail, l'œuvre littéraire de Marcel Schwob est longtemps restée dans un discret second plan, d'où elle sort peu à peu, comme le prouve l'intérêt croissant qu'elle suscite (cf. Hernández, 2004). Dans sa facette de traducteur, en revanche, il est pratiquement inconnu. Il est pourtant l'auteur de travaux d'une grande beauté, au point de susciter l'admiration des foyers littéraires qu'il fréquentait à l'époque. Le trait le plus caractéristique de ces traductions, qui continuent à être rééditées, est un sceau très personnel; Schwob sait que toute œuvre littéraire se retrouve amoindrie au terme du processus de traduction et tente de compenser l'entropie inévitable en y apportant son propre génie d'écrivain. Dans le prologue de *Hamlet* il écrit: «Tout art est interprétation; et si la nature peut être interprétée, l'œuvre du poète ou du peintre sont-elles plus rebelles?». L'art du traducteur, donc, joue un rôle fondamental; l'œuvre traduite est simplement une interprétation, une reproduction des valeurs de l'original.

Marcel Schwob a su transmettre dans ses traductions la beauté formelle de toute création artistique et c'est bien pour cette raison que Pierre Champion les a incluses dans son édition des *Œuvres complètes*¹ (Schwob, 1985). Un double courant s'est très vite établi entre son activité d'écrivain et celle de traducteur. La traduction fut pour lui une activité enrichissante, qu'il menait à bien en même temps qu'il écrivait et qui, sans aucun doute, a été influencée par son style et ses idées esthétiques.

1. Traduction et écriture

Marcel Schwob s'initia à la traduction en même temps qu'il commença à écrire, et cela, très jeune. La première traduction qu'il réalisa date de 1883, c'est-à-dire quand il avait seize ans, mais elle ne nous est malheureusement pas parvenue. Il s'agissait d'une traduction de Catulle en français, qu'il entreprit aidé de son oncle, Léon Cahun. Si le texte a disparu, son prologue a eu plus de chance et Champion l'inclut dans son édition des *Œuvres Complètes* de Marcel Schwob, dans le volume intitulé *Écrits de jeunesse*. Nous reviendrons sur ce prologue lors de l'analyse de ses idées sur la traduction, car son contenu mérite qu'on s'y détienne.

¹ Champion explique dans sa préface: «Nous avons fait rentrer dans ses œuvres les belles traductions qu'il donna de Shakespeare et de Daniel Defoe. C'est qu'elles sont aussi des créations. Au même titre que ses œuvres d'imagination, elles lui appartiennent en quelque sorte». Même si Champion ne mentionne que Shakespeare et Defoe, il a inclus également toutes ses grandes traductions littéraires d'écrivains anglais.

Entre 1883 et 1886, il traduisit également un passage de Mark Twain intitulé *La Montre*, inclus également dans *Écrits de jeunesse*. Datant de sa jeunesse, nous avons encore la traduction de quelques poèmes de Walt Whitman comme *L'Enterrement* et *La Vision du vétéran*, ainsi que la rédaction d'un prologue pour *Feuilles d'herbes*. Dans la même période, il traduisit *Les Derniers jours d'Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey; nous n'en connaissons pas la date exacte mais Champion inclut cette version entre ses premiers écrits. Cependant, Schwob tardera beaucoup à la publier et elle ne verra le jour que le 4 avril 1899, date à laquelle elle parut dans la revue *La Vogue*.

La première de ses traductions à être publiée fut *Les Jeux des Grecs et des Romains* de l'Allemand Wilhelm Richter. Il réalisa ce travail en collaboration avec Auguste Bréal, et l'imprima la même année de la publication de sa première œuvre, *Cœur Double*, en 1891. Cette même année, le 27 décembre, apparaissait dans *l'Écho de Paris* le conte d'Oscar Wilde *Le Géant égoïste*, traduit par Marcel Schwob. Champion inclut ce conte dans les *Œuvres complètes*, dans le volume intitulé *Chroniques* (Schwob, 1985: 123-129), ainsi que Goudemare (Schwob, 2002: 640), dans son édition *Marcel Schwob. Œuvres*.

Toutes les traductions que nous venons d'énumérer nous sont parvenues grâce à l'ouvrage compilateur de Pierre Champion. Cependant, beaucoup d'autres restent inédites. Ainsi donc, certains de ses travaux comme traducteur ne nous sont pas parvenus, mais la plupart sont de moindre importance.

C'est entre 1890 et 1896 qu'il réalisa le gros de sa production littéraire. Lors de cette période, Marcel Schwob écrivit abondamment et publia ses principales œuvres. Il trouva cependant le temps de se consacrer à la traduction; pendant la seconde moitié de 1894, il traduisit une œuvre de Daniel Defoe qui l'avait fortement impressionné, *Moll Flanders*. «Ainsi débute Marcel Schwob comme traducteur», écrit Champion qui considère cette œuvre comme son premier grand travail de traduction.

Sa maladie, qui survint à la fin de 1895, tronqua définitivement sa carrière littéraire. Il réussit toutefois à achever le conte *L'Étoile de bois* en septembre 1897, pendant une de ses encourageantes améliorations. Conscient de son manque de forces et du «creux dans sa tête» que lui imposait son état de santé, Schwob orienta ses efforts vers d'autres centres d'intérêt où le travail était moins pénible. À partir de ce moment, il se consacra corps et âme à ses tâches d'érudit et à ses traductions.

En 1897, avec la collaboration du dramaturge Eugène Morand, Schwob traduisit *Hamlet* de Shakespeare. La version sera représentée en 1899 au Théâtre Sarah Bernhardt, avec cette célèbre actrice dans le rôle principal. En mars 1899, la revue *La Vogue* publia une traduction du récit de Stevenson *Will du moulin*, qui curieusement n'était pas signée. Champion n'inclut pas cette version parmi les œuvres de Schwob; cependant, tout semble indiquer que notre écrivain en est l'auteur. Le principal argument est un extrait d'une «Lettre à Angèle» que publia Gide dans *L'Ermitage* le 10 mai 1899: «De Stevenson (...) je préfère sûrement encore le petit conte *Will du mou-*

lin que votre ami Marcel Schwob vient de traduire dans *La Vogue*». Goudemare (2000: 239) signale que cette traduction est particulièrement réussie et que c'est la meilleure de toutes celles qui ont été publiées postérieurement.

Il faudra attendre 1901 pour que Schwob traduise de nouveau. Cet été-là, à Jersey, lors d'un de ses voyages pour raison de santé, il rencontra l'écrivain américain Marion Crawford. Un courant de sympathie s'établit tout de suite entre les deux hommes, et Schwob accepta de traduire une de ses œuvres, *Francesca da Rimini*. Ce drame fut représenté à Paris en 1902, une fois qu'il eût convaincu Sarah Bernhardt de jouer le rôle de Francesca.

Par contre, sa dernière grande traduction ne s'édita pas ni ne se représenta du vivant de Schwob. Il s'agit de *Macbeth*, le drame shakespearien, qu'il traduisit en 1902. Champion eut la bonne idée d'inclure cette traduction dans les *Œuvres Complètes*, et par la suite elle fut l'objet d'éditions successives.

Nous pouvons ainsi affirmer que la plupart de ses traductions, les plus représentatives en tout cas, nous est parvenue. Une partie de son travail reste donc encore inédite, répartie entre des publications périodiques de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle qui ont cessé d'être publiées. Quelques-unes de ses traductions ont vu le jour grâce à l'effort compilateur de John Alden Green. Dans son œuvre *Marcel Schwob: Chroniques* (1981), ce chercheur américain recueille de nombreux inédits de Schwob parmi lesquels se trouvent les traductions qu'il fit des deux sonnets du poète Aleister Crowley, intitulés *Rodin* et *Balzac*, publiés le 15 octobre 1903 dans le numéro 8 de la revue *Les Maîtres Artistes*. Malgré ces efforts, certaines de ses versions restent encore inconnues.

2. Littérature et traduction

Marcel Schwob centra ses efforts sur la traduction littéraire d'auteurs de langue anglaise. Dans la rapide révision que nous venons de faire de ses versions, on remarque que, exceptées une traduction perdue de Catulle qu'il fit dans sa jeunesse et une autre de l'Allemand Richter, *Les Jeux des Grecs et des Romains*, avec la collaboration d'Auguste Bréal, la plupart des traductions embrasse les œuvres d'écrivains anglais et américains. Le choix d'auteurs anglophones a, bien sûr, une explication très simple; comme disait Paul Dottin (1927: 371): «Peu d'écrivains français ont, mieux que Schwob, connu et apprécié les grandes œuvres de la littérature anglaise».

Cet intérêt pour la littérature anglaise traduit son admiration et, postérieurement, l'influence qu'elle exerça tout au long de sa trajectoire littéraire. Les contes de *Cœur Double* et *Le roi au masque d'or* laissent entrevoir, parmi d'autres influences, l'ironie de Marc Twain, l'empreinte narrative de Edgard A. Poe et le mystère d'Oscar Wilde. De cette manière, on peut parler d'un courant inverse: les auteurs et les œuvres qu'il a traduits ont influencé sa création littéraire. C'est le cas de Walt Whitman. Le lyrisme whitmanien réapparaît dans la prose poétique de Schwob car il s'est im-

prégné de ses idées esthétiques. Sans nul doute, on doit à Whitman le ton biblique des versets de Monelle et la cadence de psaume de ses phrases. Schwob l'avait traduit dans sa jeunesse et continuait à le lire en faisant partager à ses amis l'admiration qu'il lui portait. C'est ainsi que Champion (1927: 78) n'hésite pas à écrire dans sa biographie:

Quant à l'américain Walt Whitman, Marcel Schwob le portait dans sa poche, traduisant chez Goncourt, au courant de la lecture, *La Maison des Morts de la Cité*. Il lui doit non seulement une partie de son lyrisme, mais aussi les idées indiquées dans la préface de *Cœur Double*: «Mais la fin du siècle sera peut-être menée par la devise du poète Walt Whitman: Soi-même et en masse. La littérature célébrera les émotions violentes et actives».

Un fait semblable se produit également avec Thomas de Quincey. Parmi les œuvres de cet écrivain, Schwob traduisit dans sa jeunesse *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* et il connaissait à fond le reste de ses œuvres. La traduction de la biographie de Kant, aussi bien que les lectures de Boswell et d'Aubrey, ont influencé considérablement ses propres idées sur le genre biographique, idée qu'il exposera dans «L'art de la biographie», article servant de prologue à *Vies imaginaires*. Quincey reflétait parfaitement l'idéal biographique de notre écrivain; son œuvre sur Kant était parsemée de ces détails révélateurs du personnage dont Schwob défendra l'importance par la suite, détails qu'il tenta de reproduire dans *Vies imaginaires*.

Son admiration pour Shakespeare marque également son œuvre et ses idées esthétiques et le pousse à traduire deux de ses drames, *Hamlet* et *Macbeth*. Le premier d'entre eux fut, sans aucun doute, un modèle constant pour notre écrivain qui verra en lui le chef-d'œuvre par excellence. Il vit dans *Hamlet* l'explication d'une théorie qui lui était chère, exposée dans la préface de *Cœur Double*: l'homme a conscience de lui-même et des autres, et cette relation entre l'une et l'autre est à l'origine de ses actes; l'égoïsme correspond au premier type de conscience, la pitié au second. La relation entre ces deux sentiments est instable et l'individu passe de l'un à l'autre, en produisant ce que Schwob qualifie de «crise de la vie individuelle». Cependant, les événements extérieurs suivent également leur cours, produisant «des crises extérieures» chez l'individu. Lorsque la crise intérieure coïncide avec la crise extérieure, c'est là que surgit «l'aventure», c'est-à-dire, la rencontre momentanée de deux réalités différentes, qu'il nommait la synthèse. *Hamlet* est un parfait exemple d'œuvre d'art où s'opère cette synthèse. Cette œuvre, qu'il connaissait bien, toujours présente dans ses idées esthétiques, il la traduisit finalement en 1897.

C'est une fascination similaire qui l'attirait vers Daniel Defoe. *Robinson Crusoe* fut une de ses lectures favorites durant sa jeunesse, mais Schwob s'intéressait aussi à d'autres œuvres moins célèbres. Il découvrit *Moll Flanders*, et fut frappé par les coïncidences que ce roman présentait avec sa propre création. Il en fit la traduction en 1894; son héroïne, Moll Flanders, était issue des bas-fonds, un monde vers lequel il se sentait lui aussi attiré. Tout au long du roman défilent des criminels, des assas-

sins, des voleurs, des entremetteurs, des escrocs, tout un monde de marginaux et de hors-la-loi, ses personnages préférés. Et qui plus est, la protagoniste est une prostituée. Force est de constater que *Moll Flanders* possède tous les ingrédients des personnages favoris de notre écrivain. À cela s'ajoute la complexité spécifique de la protagoniste, puisque tout au long de sa vie, elle se voit entraînée dans des situations qui l'obligent à adopter toutes sortes de personnalités et à feindre pour survivre dans une société cruelle dont elle sortira finalement triomphante. Mais cette œuvre de Defoe ne fut pas son unique centre d'intérêt, vu que Champion (1927: 117) nous relate une scène surprenante pour illustrer, si besoin est, l'attirance de Schwob pour la production de cet auteur. Goncourt l'avait détaillée dans son journal et nous la reproduisons ici:

Ce soir, Schwob apporte chez Daudet, un volume de Daniel Defoe, qu'il nous traduit et qu'il nous interprète. C'est un traducteur très séduisant, avec son mot à mot, trouvant si bien l'expression propre, ses petites hésitations balbutiantes devant un terme archaïque ou un terme d'argot, avec son intonation à mezza voce qui, au bout de quelques temps, a le charme berçant d'une cantilène. Ce volume, je crois, s'appelle le *Capitaine Jack* et c'est l'histoire d'un voleur d'enfants écrite avec un sentiment d'observation moderne...

L'enthousiasme que Marcel Schwob montrait pour ses écrivains préférés et qu'il tentait de transmettre aux autres à travers des traductions improvisées est révélateur de l'influence que la littérature anglo-saxonne exerça sur sa production littéraire, renforcée de plus par ses traductions.

Les œuvres traduites laissent toujours leurs empreintes chez l'écrivain. Dans le cas de Schwob, il y a un volume dont nous n'avons, à dessein, pas encore parlé car il s'agit d'une traduction de l'allemand, *Les Jeux des Grecs et des Romains* de Richter. Le contenu de ce livre, traduit vers la même époque où il écrivait les contes de *Cœur Double*, lui permit d'enrichir sa perception du monde hellénique et romain. Champion (1927: 57) nous en confirme l'importance: «La publication de l'ouvrage de Richter n'est pas un accident spirituel dans la vie de Marcel Schwob. En traduisant ce petit livre, il est entré plus avant dans la connaissance de la vie privée des Anciens; il devrait en tirer bien des détails pour les contes qu'il porte déjà dans son esprit».

Ainsi, ces acquis se reflètent dans la multitude de récits situés au temps de l'antiquité classique, notamment *Cœur Double*, *Le Roi au masque d'or*, *Vies imaginaires*, et *Mimes* recréant le monde hellénique. Une double relation s'établira donc entre sa production littéraire et ses traductions, mais ce seront avant tout le style et le talent de Schwob qui marqueront les œuvres traduites.

Parmi les auteurs anglo-saxons vers lesquels il s'est approché comme traducteur, celui qui l'a certainement le plus influencé est l'Anglais Robert Louis Stevenson. Schwob ne tarissait pas d'éloges à son égard, et bien qu'il ne l'ait jamais rencontré, il a maintenu une correspondance intéressante avec lui. Il admirait son art de l'évocation,

son attitude face à la vie, son élan imaginatif et créateur, et, par dessus tout, sa structure narrative, à laquelle il s'identifiait. Il en connaissait toute l'œuvre, non pas seulement *L'Ile au trésor*, déjà traduite en français. La traduction de *L'Ile au trésor* d'André Laurie fut précisément le thème de sa première lettre à Stevenson, où il lui détaillait combien elle rendait peu l'original; le vocabulaire et le style lui semblaient défigurés, les couleurs perdues, il n'en restait plus que «l'enveloppe».

Malgré l'amitié et les affinités qu'ils laissaient transparaître dans leurs échanges épistolaires, bien qu'il connût à fond l'œuvre de Stevenson, notre écrivain ne parvint pas à traduire un seul de ses romans, si ce n'est un récit, *Will du moulin*; ils en discutèrent et Schwob en envisagea la possibilité², mais ce ne furent que des projets.

Il est donc évident que chez Schwob il y a eu une étroite relation entre littérature et traduction, au point que ces deux activités ont agi comme des vases communicants.

3. La méthode schwobienne

Depuis ses débuts en tant que traducteur, Marcel Schwob refléta par écrit ses idées sur l'art de traduire, de la même façon qu'il exprimait ses théories esthétiques (cf. Hernández, 2002). Il établit une méthode de traduction dont il fit bon usage dans ses versions. Bien qu'il ait exposé ses idées et ses théories dans de nombreux écrits, elles restent cependant dans un discret second plan.

Ses traductions présentent une grande uniformité quant à leur forme d'où leur fidélité à la langue du texte original et au style de l'auteur traduit. L'intention manifeste du traducteur est de reproduire fidèlement un style déterminé pour que le lecteur puisse apprécier dans sa propre langue les qualités et les traits de l'écrivain du texte original. De cette façon, le fin connaisseur des œuvres de Shakespeare, par exemple, est capable de discerner dans la traduction de Schwob les principales caractéristiques du dramaturge anglais. Notre traducteur ne cache pas cette intention, au contraire, il la manifeste explicitement dans ses prologues comme une des qualités de sa version. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des traducteurs défendant par ce biais le rapprochement du lecteur à la langue de l'auteur.

Dans ses prologues, en effet, il prend la parole pour expliquer la méthode poursuivie, une méthode qu'il appelait l'«analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation». Il écrit (Schwob, 1985: 85) dans sa préface à une traduction de Catulle, malheureusement perdue:

Je n'ai pas eu cette raison seulement pour traduire Catulle dans la langue du XVI^{ème} siècle, mais il m'a semblé qu'à l'époque de Catulle la langue latine

² Dans l'une de ses lettres Stevenson écrivait (Champion, 1926: 534): «Vous désirez traduire *La Flèche Noire!* cher Monsieur, la présente vous y autorise; mais je vous avertis que je n'aime pas cet ouvrage. Ah! vous qui connaissez si bien les deux langues et qui avez du goût et des lettres, si vous vouliez avoir seulement la fantaisie de traduire un livre de moi que j'admirerais! –car nous admirons parfois nos propres ouvrages, ou moi du moins– avec quelle satisfaction l'autorisation serait accordée!».

était formée au même degré à peu près que chez nous la langue française sous Henri IV. J'ai suivi le raisonnement de Littré qui traduisait Homère en langue romane. On ne saurait croire combien les expressions et les tournures ont d'analogie dans deux langues arrivées au même degré de formation. Du reste cette analogie, dans le cas, est fort explicable: au XVI^{ème} siècle, comme sous César, la langue de la littérature grecque a fait invasion: on retrouve du grec dans les mots et les idées.

Cette méthode en théorie pousse le traducteur à faire reculer la langue utilisée à l'époque du texte original, en partant du fait que les langues atteignent des étapes qui se correspondent, et qu'une langue à un stade de formation déterminé, présente des similitudes avec une autre langue qui se trouve au même stade (cf. Hernández, 1999). Il est à souligner l'influence de la linguistique historique dans l'origine de cette théorie, notamment sous l'influence d'Émile Littré puisque lui-même avait essayé quelque chose de semblable dans ses traductions d'Homère et de Dante. Schwob applique judicieusement ce principe dans les œuvres où il existe un saut temporel entre l'auteur et le traducteur. Nous en avons deux merveilleux exemples dans *Moll Flanders* de Defoe et *Hamlet* de Shakespeare. Dans la première de ces traductions, Schwob récupère la langue des romanciers du XVIII^{ème} siècle français pour traduire la prose de Defoe, dans la seconde il revient au français du XVI^{ème} siècle pour rapprocher sa langue de l'époque à laquelle Shakespeare avait écrit. En ce qui concerne cette dernière traduction, une étude de Jean-Claude Noël (1962) révèle son procédé: il prétend ressusciter l'âme du texte, sa précision, son originalité et son énergie à travers un rétablissement du style. Schwob force la langue française à s'adapter à des tournures et des structures qui avaient déjà été oubliées, et à un vocabulaire qui ne s'employait plus, dans son désir de la rendre plus proche de la manière dont Shakespeare écrivait. Il s'agit donc de redécouvrir le français du XVI^{ème}, et de traduire *Hamlet* dans ce français-là, puisque la flexibilité de l'anglais se conjugait beaucoup mieux avec une plus grande liberté de la langue «française» à cette époque.

Aidé par son érudition, il réussit ce qui paraissait une tâche impossible, que «l'analogie des langues» prenne corps et se montre effective. Son but n'était pas seulement de restituer l'âme de l'original, son sens, mais aussi de lui trouver un langage le plus proche possible de l'époque de l'auteur du texte. En définitive, il s'agit de l'idée d'un érudit, d'un profond connaisseur du langage.

4. Conclusion

Ses traductions ont reçu de nombreux éloges; ce sont des textes qui présentent des qualités formelles importantes. Schwob a compensé les pertes qui se produisent lors du passage d'une langue à une autre par la beauté de ses versions. Elles sont, en même temps, l'œuvre d'un écrivain et d'un érudit, car sans cette fusion de talents cela n'aurait pas été possible. Comme dans la littérature, il suit dans la traduction ses propres goûts et sa propre esthétique. Ses traductions ont été le fruit de l'intérêt et de la

passion pour les œuvres et les auteurs qu'il a traduits. Il avait l'habitude de vanter les mérites des auteurs qu'il traduisait, et quand il s'agissait d'auteurs peu connus, il concentrait ses efforts afin de les faire sortir de l'anonymat en traduisant leurs œuvres.

Qu'il s'agisse de son œuvre littéraire ou de ses traductions, une lecture de ses textes nous révèle la personnalité complexe de cet auteur, son «cœur double» où l'érudition se fond avec la sensibilité du poète. Ses traductions sont toujours d'actualité plus d'un siècle après leur publication. Toutes ont continué à se rééditer jusqu'à nos jours. Nous devons reconnaître qu'il s'agit de textes dépurés qui touchent encore les lecteurs actuels, comme le prouve leur présence prolongée sur le marché éditorial. Leur succès réside dans la beauté qu'il a su transmettre, grâce à ses qualités d'artiste et aussi à son originalité, puisqu'il a été capable de saisir et de reproduire l'esprit de l'auteur du texte original.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHAMPION, Pierre (1926): «Marcel Schwob et Stevenson». *La Revue Universelle*, nº 27 (1 déc.), pp. 528-541.
- CHAMPION, Pierre (1927): *Marcel Schwob et son temps*. Paris, Bernard Grasset.
- DOTTIN, P. (1927): «Marcel Schwob et la littérature anglaise». *La Revue de France*, nº 2 (mars-avril), pp. 371-377.
- GOUEMARE, Sylvain (2000): *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Paris, Le Cherche Midi.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, M^a José (1999): «Marcel Schwob y el problema de la temporalidad en traducción». *Quaderns. Revista de Traducció*, nº 3, pp. 39-48.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, M^a José (2002): *Marcel Schwob. Escritor y traductor*, Sevilla, Ed. Alfar.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, M^a José (2004): «Marcel Schwob cent ans après». *Thélème*, nº 19, pp. 45-55.
- NOËL, Jean-Claude (1969): «L'Art de la traduction chez Schwob et chez Gide à partir de leurs traductions de l'*Hamlet* de Shakespeare». *Revue de l'Université d'Ottawa*, pp. 173-211.
- SCHWOB, Marcel (1985): *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob* (Fac-simile de l'édition de 1927-1930, publiée par Pierre Champion). 5 vol., Genève-Paris, Slatkine Reprints.
- SCHWOB, Marcel (2002): *Marcel Schwob. Œuvres* (Édition établie et présentée par Sylvain Gouemare), Paris, Phébus.



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Miscelánea

Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos

Montserrat López Mújica

UNED

mlmujica@msn.com

Resumen

La ecocrítica o crítica literaria ecológica está abriéndose camino poco a poco en el mundo académico universitario europeo. Sus seguidores están convencidos de los beneficios que, en estos momentos de crisis ambiental, puede aportar la ecocrítica en la enseñanza de la literatura, ya que además de dar una nueva visión de los textos estudiados contribuye, a su manera, a la recuperación del respeto por el medio ambiente que nos rodea, a restablecer nuestro vínculo con la tierra y con sus habitantes, y a tener una relación más estrecha con nuestro planeta. En este artículo se intentará acercar esa mirada ecocrítica a los estudios francófonos.

Palabras clave: Ecocrítica; Naturaleza; Medio ambiente; Francofonía; Literatura.

Abstract

Ecocriticism or ecological literary criticism is slowly making its way into the European academic world. Its followers are convinced that, in this era of environmental crisis, Ecocriticism can provide a new look at literary texts and, in a manner, contribute to increasing the respect for the environment, a renewing of our ties with the earth and its inhabitants, and strengthening our relationships with our planet. This article will present the status of this ecocritical view in francophone studies.

Key words: Ecocriticism; Nature; Environment; French-Speaking Community; Literature.

* Artículo recibido el 20/02/2007, aceptado el 10/03/2007.

1. La teoría ecocrítica: inicios y desarrollo

En su introducción a *The Ecocriticism Reader*, hasta ahora el texto canónico sobre el tema, Cheryll Glotfelty define la ecocrítica como «el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente». Así, la ecocrítica se caracteriza por su perspectiva ecológica, que concibe la naturaleza como un conjunto de conexiones, y por su perspectiva literaria, que concibe la naturaleza como un producto de las estructuras lingüísticas. Este campo, cuyo estudio se ha visto extraordinariamente ampliado durante esta última década, apareció en los años ochenta en Estados Unidos, pero según Michael Branch (1999: 4), profesor de la Universidad de Nevada (EEUU), su entrada oficial en la Modern Language Association (MLA) sólo se hace oficial el 29 de diciembre de 1988. Atrás quedaban los seis años de duras campañas realizadas por Cheryll Glotfelty, anterior Presidente de la ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) para conseguir la aprobación de la MLA e incluir en dos de sus sesiones la crítica literaria ambiental. La primera fue titulada *Ecocrítica: su trayectoria teórica y práctica*. Uno de sus portavoces fue Scott Slovic, redactor de *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* y autor de la obra *Seeking Awareness in American Nature Writing*. Su discurso puede servirnos como útil introducción a la ecocrítica (Slovic, 2000: 160), ya que nos aclara dos cuestiones importantes sobre esta teoría. Para ello se apoya en dos conocidas citas: la primera de la obra *Canto a mí mismo*, un famoso poema del autor americano Walt Whitman (1819-1892): «Yo soy inmenso y contengo multitudes» (Whitman, 1855: 105). Utiliza este verso cada vez que alguien le pregunta algo sobre ASLE, para contestar que la asociación acoge a toda clase de gentes y tendencias del mundo académico. No existe aún una opinión dominante que oriente la práctica ecocrítica. Tampoco existen estrategias de trabajo basadas en ejemplos de escritura ecocrítica. La definición de Scott Slovic sobre la ecocrítica se puede resumir así: «the study of ecological implications and human-nature relationships in any literary texts that seem, at first glance, oblivious of the nonhuman world» (Slovic, 1999: 1102-3). Aunque precisa también que es muy difícil dar una única definición a la ecocrítica ya que ésta, al menos en su forma contemporánea, se caracteriza ante todo por su multiplicidad— una multiplicidad de métodos, de teorías y de análisis.

Scott Slovic cree que a pesar de los esfuerzos realizados por parte de los ecocríticos, todavía existen muchas personas que continúan manteniendo una actitud algo rígida y cerrada hacia la ecocrítica y hacia la literatura ambiental, como si la ecocrítica respondiera de cierta manera a un simple capricho nostálgico de resucitar y de reexplicar una tradición limitada a la literatura pastoril o a los textos sobre la naturaleza salvaje americana. La ecocrítica va más allá del estudio de una parte de la literatura americana del siglo XIX o XX. La preocupación por el medioambiente no es algo que afecta únicamente al entorno americano, es una cuestión más global. El esfuerzo que se lleva a cabo para recopilar estudios de literatura medioambiental internacional es impresionante. Por eso Scott Slovic insiste en que la ecocrítica y la literatura me-

dioambiental son «inmensas y contienen multitudes». La teoría ecocrítica se redefine diariamente con la práctica real de los investigadores y estudiosos literarios de todo el mundo.

La segunda cita proviene de la novela escrita por Edward Abbey en 1975 *The Monkey Wrench Gang*:

Do we know what we're doing and why?

No.

Do we care?

We'll work it out as we go along. Let our practice form our doctrine, thus assuring precise theoretical coherence [Abbey, 1975: 69].

Existen muchos trabajos ecocríticos que ayudan a perfilar esta nueva teoría y práctica de la ecocrítica. Otros están aún buscando una retórica del discurso geográfico, del lugar, de los conceptos biológicos, ecológicos en la literatura. Quizás la característica más relevante de la teoría ecocrítica es que casi siempre está unida a una accesible y útil aplicación, siendo por ello a veces casi irreconocible como teoría. Muchos son los investigadores y estudiantes que aplican, por ejemplo, las perspectivas de Jacques Lacan o Michel Foucault a los textos «verdes». Si se busca una teoría ecocrítica, hay que encontrarla en su práctica.

Las características principales de la ecocrítica son el uso de conceptos de la ecología aplicados a las composiciones literarias y el compromiso de incitar una conciencia ecológica a través de la literatura. Centenares de críticos están hoy trabajando en esta línea forzosamente interdisciplinar, fieles a la premisa ecológica de Barry Communer de que todo está conectado a todo. Así pues, para ellos la literatura no es sólo algo estético que flota sobre el mundo material sino que forma parte de un sistema global, complejo, en el cual la energía, la materia, y las ideas obran conjuntamente. Por ello, el profesor Thomas K. Dean¹ cree que la ecocrítica es, en estos momentos de crisis medioambiental, la única respuesta que nos podría ayudar a comprender la relación que el hombre mantiene con el mundo natural. En gran medida, las crisis ambientales son el resultado del alejamiento de la humanidad con el medio ambiente, debido no sólo a un empleo excesivo de la tecnología, sino también al exagerado individualismo del hombre; es decir, esa forma de pensar tan especializada que deja de reconocer la relación (la interconexión) que se establece entre los elementos o las cosas. Traducido en términos más académicos, la ecocrítica se convierte en una respuesta a esa especialización de nuestros estudiantes que hoy por hoy está fuera de control. La ecocrítica intenta reunir a todas las especialidades para estudiar las verdaderas preocupaciones del mundo.

¹ Léase al respecto el artículo « What is Eco-Criticism ? » de Thomas D. Dean, publicado en el portal de ASLE (http://www.asle.umn.edu/con/other_conf/wla/1994/dean.html).

Por eso decimos que es interdisciplinaria. Para entender esa conexión de los elementos, debemos establecer de nuevo lazos entre esas disciplinas que se han especializado excesivamente. La ecocrítica tiene que convertirse en una «entidad envolvente». Cada trabajo ecocrítico es como la pieza de un gran puzzle, por ello los enfoques ecocríticos pueden ser teóricos, históricos, pedagógicos, analíticos, psicológicos, retóricos e incluso, una combinación de todos ellos a la vez. El ecocrítico tiene que ser un poco geógrafo, historiador, lector de paisajes y conocedor del mundo material. Al incluir un planteamiento interdisciplinario, el ecocrítico recontextualizará la literatura dentro de unas situaciones físicas, basadas en la vida, en el pensamiento y en la acción. Y es que después de tantos años de primacía de la forma, se comienza a replantear el papel de la literatura como vehículo de ideas y sobre todo de valores. Desde hace varias décadas, no pocas voces se han oído entre los críticos literarios clamando que hay algo «fuera del texto». Como por ejemplo :

Ce qui, à mes yeux, justifie une étude de l'effet-valeur produit par la fiction, c'est l'importance de la dimension idéologique dans l'interaction texte/lecteur. D'une part, tout texte suppose un point de vue (qui est, forcément, toujours orienté), d'autre part, le lecteur ne peut élaborer un sens sans identifier et hiérarchiser des jugements [Jouve; 2001: 9].

La razón de ser de la literatura es crear, fijar, instruir, educar, entretener, acompañar e indagar en la representación de todas las realidades posibles; transmitir valores, reflexionar acerca de la condición humana, la vida, la muerte y nuestro paso por el mundo. El libro es el mejor medio para compartir con el lector los valores de un mundo real o ficticio, para interpretar la realidad representada, dar a conocer formas de pensamiento, expresar contenidos mentales o espirituales, relativos al mundo, la sociedad, la persona o cualquier tipo de relación. La literatura no debería reducirse a un artículo de consumo para confundir y llenar la mente del lector con fábulas que no le despierten o no le inviten a desear una realidad mejor o más bella. No se pretende con esto menospreciar la importancia del esparcimiento, sino realzar la labor educativa que la lectura debe ejercer. El libro así se convertiría en una guía que orientase e iluminase nuestra adolescencia y juventud con modelos estimulantes, valores ejemplares a imitar o admirar. En la quietud y el silencio, el ser humano encuentra el reposo necesario para leer y meditar, para acallar su alma y ordenar su casa (el oikos).

A través de los estudios literarios, la ecocrítica pretende acercarnos a la tierra y enseñarnos cómo mejorar nuestra relación con el medio ambiente. En una palabra, nos ayuda a restablecer nuestro vínculo con la tierra y con sus habitantes, y a tener una relación más estrecha con nuestro planeta. Ese es su objetivo más importante.

Aunque va más allá de la simple teoría literaria que examina las relaciones entre los textos de los escritores y el mundo. En la teoría literaria «el mundo» es frecuentemente sinónimo de sociedad, es la esfera social. La ecocrítica amplía la noción «del mundo» para incluir toda la ecosfera. Una gran parte del trabajo ecocrítico

comparte una motivación común: el conocimiento preocupante de que hemos alcanzado la edad de los límites ambientales, una época en que las consecuencias de las acciones humanas están dañando los sistemas de ayuda de vida básicos del planeta. Este conocimiento anima un deseo sincero de contribuir a la recuperación ambiental, no sólo en nuestro tiempo libre, sino dentro de nuestra capacidad como profesores de literatura.

La teoría ecocrítica formula un planteamiento que explica las conexiones existentes entre la obra literaria, el autor y la ecoesfera, extendiéndose su significado a todos los seres que forman la cadena de vida, la cual otorga, por derecho inalienable, una posición igualitaria a todos sus componentes. Basada en este principio natural, la ecocrítica denuncia toda forma de dominio que la sociedad antropocéntrica ha impuesto sobre todo aquello que la misma sociedad define como el Otro, es decir: la naturaleza, la mujer, los grupos étnicos y demás construcciones periféricas. Voz y poder han sido ejercicio del hombre y su discurso ha sido legitimado por la ciencia o la lógica de la razón. En este proceso de legitimación, el Otro ha perdido voz e identidad. Es esta misma lógica la que ha permitido al hombre explotar o destruir la naturaleza, según su conveniencia. La ecocrítica al denunciar a aquél, defiende al Otro.

Según Cheryll Glotfelty, el desarrollo de la ecocrítica ha seguido (o seguirá) las mismas etapas señaladas por Elaine Showalter en la evolución del feminismo. Al comienzo, se van buscando imágenes de la naturaleza en la literatura canónica, identificando estereotipos (Edén, Arcadia, etc.) y ausencias significativas; en un segundo momento, se rescata la tradición marginada de textos escritos desde la naturaleza; por último, sigue una fase teórica, preocupada por las construcciones literarias del ser humano en relación con su entorno natural, y de ahí el interés por poéticas ligadas a movimientos como la ecología profunda o el ecofeminismo.

Lawrence Buell, profesor de la universidad de Harvard, cree que gracias a este campo interdisciplinar es posible proporcionar en el aula un conocimiento más grande del mundo exterior. En su libro *The Environmental Imagination*, probablemente el trabajo sobre ecocrítica más ambicioso escrito hasta la fecha, Lawrence Buell nos recuerda que los seres humanos somos responsables del medio ambiente. Valida esta tesis con el análisis de *Walden*², de Henry David Thoreau, un clásico de la literatura americana que celebra las virtudes de la vida sencilla y de la búsqueda de la libertad política. Buell traza un mapa del desarrollo de las éticas medioambientales y de la influencia duradera que Thoreau ha tenido en muchos escritores, entre ellos, James Lovelock, Gary Snyder, Rachel Carson y Aldo Leopold. Buell pasa revista a la vida de Thoreau, recordando a sus lectores que aunque Thoreau se identifique con ese pequeño lago de Massachusetts, no hay que olvidar que fue además un gran viajero y un inquieto pensador.

² En este relato Thoreau evoca su experiencia vivida durante dos años y dos meses en una cabaña de madera a la orilla del lago de Walden en Massachusetts.

En su obra, Laurence Buell se interesa por los caminos que llevan desde el antropocentrismo y el egocentrismo modernos hacia un «ecocentrismo»³, y estudia obras en las cuales el entorno «natural» ha dejado de ser un simple marco y se ha convertido de algún modo en protagonista. Estudia el *place-sense*, la conciencia que tienen los seres humanos –narradores, personajes o sujetos líricos– de pertenecer a un lugar específico que determina, en gran manera, sus formas de ser y actuar. Hay muchos textos «ecológicos» que vuelven a insistir en la importancia de una mirada atenta, nueva, hacia el lugar; por otra parte, una escritura sobre la morada o el *oikos* (la raíz etimológica latente en *ecología*) respondería a la alienación que sigue, tal vez, definiendo nuestra existencia. Al reformular las relaciones entre el yo y su entorno, Buell propone una «estética de la renuncia» que consiste a veces en una «literatura de la sencillez voluntaria», en que el narrador o el hablante –personajes en la obra– renuncia a los bienes materiales. Pero también, de manera más radical, puede conducir a una renuncia del yo a la autonomía individual y un dejarse absorber por lo otro o un metamorfosearse en otros Yos; a una personificación de los seres no-humanos que borraría el abismo jerárquico entre *homo sapiens* y las demás especies; a una representación de los intereses y deseos de plantas y animales, y a un retorno a las formas míticas y animistas del pasado.

Otro ecocrítico importante es Jonathan Bate. Bate opina que la casa y la morada son importantes para los seres humanos porque sabemos lo que es el desarraigo (el estar sin casa) y la alienación, mientras que otras especies moran perpetuamente y siempre están en casa, en su ecosistema, en su territorio. El ser enajenado busca los efectos catárticos desde siempre en el arte –el arte es el lugar del exilio donde lamentamos nuestro hogar perdido sobre la tierra. Defiende, además, la representación de mundos ideales como la respuesta a una necesidad inherente del ser humano, y como un mecanismo de admonición y de supervivencia frente a la pérdida provocada por la degradación ecológica:

Idealization of the supposed organic communities of the past, like idolization of the aboriginal peoples who have supposedly escaped the ills of modernity, may often serve as mask for the oppressions of the present. But the myth of a better life that has gone is no less important for being myth rather

³ El ecocentrismo es un concepto basado en una visión global del mundo que rechaza el enfoque reduccionista de la ciencia moderna y el antropocentrismo: «Según esta concepción de la realidad, el mundo es una red intrínsecamente dinámica e interconectada de relaciones en la que no hay entidades separadas ni líneas divisorias entre lo vivo y lo que carece de vida» (*Environmentalism and Political Theory: Towards an Ecocentric Approach*, Albany, Nueva York, State University of New York Press, 1992; Londres, UCL Press, 1992). El ecocentrismo trata de ir más allá del preservacionismo, ya que lo que quiere es proteger las especies, las poblaciones, los hábitats y los ecosistemas dondequiera que estén situados e independientemente de su valor para la especie humana. El ecocentrismo hace hincapié en las interrelaciones entre organismos y su entorno, y se basa en el conocimiento y la aceptación de los límites naturales al crecimiento económico.

than history. Myths are necessary imaginings, exemplary stories which help our species to make sense of its place in the world (Bate, 2000: 25).

En fin, son muchos los caminos que se abren para el crítico y el lector. Esperemos que algunos de ellos funcionen no sólo a nivel social, para despertar nuestras conciencias todavía adormecidas en cuestiones ecológicas, sino también para enriquecer nuestras lecturas. De todos modos, los notables estudios de críticos como Buell y Bate son la mejor garantía para el futuro inmediato de la ecocrítica, al menos para los angloparlantes. El campo de investigación en los países francófonos es muy grande y permanece por ahora casi virgen.

2. Una mirada ecocrítica a los estudios francófonos

Conocer algunos de los escritores más relevantes de la literatura romántica anglosajona de los siglos XVIII y XIX resulta indispensable para comprender la ecocrítica, ya que sus obras son el origen de la «tradición ambiental» que surge a partir de William Wordsworth (1770-1850). Estos autores forman parte de lo que el profesor Jonathan Bate ha designado como «ecología romántica» y podemos considerarlos en cierto modo como los verdaderos pioneros del pensamiento ecológico moderno. Por ejemplo, William Wordsworth es considerado como el primer precursor de la ecología humana⁴; John Clare (1793-1864), el primer autor ecológico de la tradición literaria inglesa; Mary Shelley (1797-1851) y Jane Austen (1775-1817), las primeras defensoras del ecofeminismo⁵; Ralph Waldo Emerson (1803-1882) inventa el concepto de la ecolinguística⁶ y Henri Thoreau ocupa el lugar privilegiado de primer ecologista de América. *Walden*, escrito en 1854, explica su relación robinsoniana con la naturaleza, su radical alejamiento del sistema de vida imperante y la desesperada búsqueda de su identidad. Su pensamiento es muy rico, pero sobre todo nos interesa destacar su papel como fundador del movimiento y su tesis de que la vida natural se contrapone al materialismo utilitarista de la civilización industrial americana. Si cito la literatura anglosajona no es por casualidad. El concepto de naturaleza en estado puro o salvaje, sin modificación por la intervención humana—conocido bajo el concepto de *Wilderness*—, el amor hacia la tierra, el agua, las plantas y los animales, es un

⁴ La ecología humana es el estudio científico de las relaciones, en tiempo y espacio, entre la especie humana (*homo sapiens*) y otros componentes y procesos de los ecosistemas de los cuales forma parte. Su objetivo es conocer la forma en que las sociedades humanas conciben y usan el ambiente, lo afectan, incluyendo sus respuestas a cambios en tal ambiente, a los niveles biológico, social y cultural.

⁵ El ecofeminismo nace con el feminismo romántico. Destaca las conexiones históricas, biológicas y sociales entre la naturaleza y las mujeres y considera que la explotación y opresión de ambas es consecuencia del dominio del hombre y del orden patriarcal.

⁶ La ecolinguística es una nueva rama de la lingüística que investiga el rol del lenguaje en el desarrollo y en las posibles soluciones de problemas ecológicos y medioambientales. Los ecolinguistas critican el lenguaje a nivel de la lengua y la palabra, y señalan usos del lenguaje no ecológicos y antropocéntricos que representan la naturaleza desde el punto de vista de su uso por los humanos.

tema aún poco analizado en la historia de la literatura francófona. ¡Y no es por falta de escritores! Existen autores de lengua francesa que hacen vivir en sus obras tanto la flora como la fauna de sus países. Sin ninguna intención de exhaustividad me referiré a continuación a alguno de esos autores francófonos estudiados a partir de mis lecturas personales. Numerosos son, al contrario, los estudios realizados en la literatura anglosajona. Tradicionalmente, la percepción de la naturaleza en los Estados Unidos y en Europa ha sido muy distinta, lo que explica en parte este fenómeno. En Estados Unidos el pensamiento ecológico y de defensa del medio ambiente está muy desarrollado, paradójicamente en abierto contraste con algunas posiciones oficiales de la administración que gobierna actualmente.

En Europa el panorama era muy distinto, y la fuerza de la revolución industrial y de las revoluciones burguesas arrasaban con los residuos de naturaleza salvaje que podían quedar. No olvidemos que Marx, en su *Manifiesto Comunista*, no se recataba en considerar reaccionario cualquier pensamiento ecologista y naturalista. Sin embargo, en este páramo naturalista existieron grandes autores. Entre ellos rescatamos a Elisée Reclus (1830-1907)⁷, eminente geógrafo (compañero de Kropotkin y discípulo de Karl Ritter), teórico y practicante acérrimo del anarquismo, que vivió todos los grandes acontecimientos de su época en primera línea. Destaca por su idealismo, coherencia radical y perenne lucha por la igualdad social y la justicia. Pero lo que ahora interesa destacar es la publicación en 1873 de su libro *Histoire d'une Montagne*. En un momento difícil de su vida, Reclus se refugia en la naturaleza para descansar y reencontrarse consigo mismo. Queda prendado de la montaña y se dedica a estudiarla desde un punto de vista geográfico, naturalista, geológico y faunístico, con una prosa sobria, elegante, densa, con iluminadoras imágenes poéticas. En el último capítulo realiza un encendido elogio de la influencia moral de la montaña en el hombre, vaticina con una clarividencia pasmosa el deterioro de la pureza de la alta montaña europea, critica la necedad humana de destrucción de su espacio natural con un mal entendido progreso y reivindica que «la véritable école doit être la nature libre, avec ses beaux paysages que l'on contemple, ses lois que l'on étudie sur le vif, mais aussi avec ses obstacles qu'il faut surmonter» (Reclus, 1873: 223). Propugna el valor formativo y educativo de la naturaleza, pero también su valor moral, el valor de ese espacio para vivir la soledad, la dificultad y para «retremper leur pensée» (Reclus, 1873: 225). Para Reclus la montaña terminará siendo un santuario para aquel que quiera «s'écarter du monde frivole et se retrouver dans la vérité de sa pensée» (Reclus, 1873: 225).

Otro autor sorprendente es Paul Claudel. Descubrimos en su obra los acerbados juicios que este escritor emitía ya por los años veinte, sobre la época en la que vivía y sobre los daños que la sociedad industrial inflingía al medio ambiente, igno-

⁷ Su hermano fue Onésime Reclus (1837-1916), prestigioso geógrafo e inventor de la palabra «francofonía».

rando la función vicarial que la Biblia asigna al hombre en la naturaleza. Tanto al principio como al final de estas consideraciones ecológicas, existe una teología cósmica que enseña la indisoluble relación que une al hombre con la naturaleza, de la que depende la salvación común de toda la creación. En seis textos extraídos de la obra *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (1929), Claudel afirma que el hombre no nace sólo, sino que está acompañado por todo un universo. Por ejemplo, en *L'Envahissement par le ciment armé* Claudel nos describe este nuevo material que no simboliza nada, que no nos dirige hacia ninguna realidad estética o religiosa. Todo tiende hacia la similitud en este mundo «comme toutes les termitières sont pareilles, toutes les hommières se ressemblent». La confusión se produce con el mismo material, en el que los elementos utilizados (agua, arena y cal) ya no están vivos, se endurecen unos con otros, acaban inmóviles y muertos. El cemento armado se convierte entonces a su vez en símbolo que como el cuerpo y el espíritu «ne sont plus qu'un bloc compact maintenu par des tenons de metal», «amalgamés en une seule volonté de refus, en un indestructible parpaing». Critica el dinero en *L'Alchimie maudite de l'argent*, diálogo que se establece entre un padre y una hija sobre un pasaje del Apocalipsis y que muestra la realidad de ese Becerro de Oro que se adora en la actualidad como jamás se había hecho antes. Sin olvidar la naturaleza en *Les Animaux malades de l'homme*: Claudel consideraba a los animales como hermanos cuyo destino era crear «l'alliance entre la terre et l'homme». En este campo como en el referente al paisaje, lo vivo deja paso a lo mórbido: «L'habitant des grandes villes ne voit plus les animaux que sous l'aspect de la chair morte qu'on lui vend chez le boucher». Los animales se han convertido en maquinaria útil o en materias primas. El hombre ha creado el dinero y las máquinas, y en ellos ha encerrado su alma. Desde entonces vive de rodillas, adorando ambas cosas y supeditado a ellas.

Jean Giono es otro de esos autores cuya lectura ecocrítica resulta muy interesante. Giono solía pasar sus vacaciones en la Provenza, compartiendo su tiempo con los pastores del lugar. De ahí proviene su culto por esa naturaleza salvaje, a veces acogedora y otras hostil, naturaleza que se convertirá en el marco de muchas de sus obras. Giono es partidario de un retorno a la naturaleza, como se refleja en su obra *Regain*, escrita en 1930. *Regain* es la última novela de una trilogía titulada *Pan* –las dos novelas anteriores son *Colline* y *Un des Baumugnes*. Estas tres novelas comenzaron a dibujar una imagen del Giono poeta, contador y cantador de una vida en armonía con la naturaleza. Algunos incluso van más allá y ven en Giono los signos de una predicación social (autarcía de la comunidad viviente en relativa armonía con la naturaleza) que se está construyendo y que tomará forma en sus obras posteriores.

En *Regain*, historia enmarcada en un pueblecito de la Provenza prácticamente deshabitado, Aubignagne, viven Panturle, un colosal cazador y la Mamèche, una anciana viuda que lo ha perdido todo. Ellos son los últimos habitantes de este lugar. Ambos lucharán para que la vida vuelva al pueblo. Gracias a esta anciana, Panturle

encuentra a Arsule, una mujer maltratada por su compañero, el afilador Gémèdus. Comienza una nueva vida para él. Decide volver a la tierra y se pone a cultivar trigo, pero no un trigo cualquiera, sino el trigo de su país, «le blé de notre race, du blé habitué à la fantasie de notre terre et de notre saison», para que resista a las tormentas de la zona. Giono, por boca de uno de sus personajes, nos brinda esta bella lección ecológica. Es partidario de lo autóctono, porque esas plantas del terruño están acostumbradas al clima y al terreno de la región, y desconfía de las novedades que intenta introducir el progreso:

Tu sais, l'orage couche le blé; bon, une fois. Faut pas croire que la plante ne raisonne pas. Ça se dit : bon, on va se renforcer, et, petit á petit, ça se durcit la tige et ça tient debout à la fin, malgré les orages. Ça s'est mis au pas. Mais, si tu vas chercher des choses de l'autre côté de la terre, mais si tu écoutes ces beaux messieurs avec les livres : «Mettez de ci, mettez de ça; ah! Ne faites pas ça!» En galère, voilà ce qui t'arrive! (Giono, 1930: 140-141).

El trigo que cosecha Panturle es de excelente calidad: «C'est lourd comme du plomb et doré, et propre comme on ne fait plus propre; pas une balle»[Giono, 1930: 149], y obtiene tal éxito en el mercado, que lo vende prácticamente todo. Y lo más importante, hace hablar del pueblo. La novela acaba con la esperanza de un nuevo renacer de Aubignagne: una familia con niños viene a instalarse y Arsule espera su primer bebé.

Otra de estas escenas que podemos rescatar se encuentra al comienzo de su novela *Colline*. Uno de los protagonistas, Gondran, mata un lagarto que lo ha asustado mientras hacía la siesta en su huerto. El acto parece ser algo rutinario, pero de repente Gondran se siente avergonzado y, mientras se amontona la suciedad sobre el cuerpo aplastado del lagarto, imagina la afinidad entre la sangre del lagarto y la suya propia: «Du sang, des nerfs, de la souffrance. Il a fait souffrir de la chair rouge, de la chair pareille à la sienne. Ainsi, autour de lui, sur cette terre, tous ses gestes font souffrir?» (Giono, 1929: 50).

De repente todo parece transformarse para Gondran: se da cuenta del daño que el hombre hace a su alrededor: «Il ne peut donc pas couper un arbre sans tuer? Il tue, quand il coupe un arbre. Il tue, quand il fauche... Alors, comme ça, il tue tout le temps? Il vit comme une grosse barrique qui roule, en écrasant tout autour de lui? C'est donc tout vivant? (Giono, 1929: 51).

Los animales, las plantas, el agua, la tierra entera, parecen cobrar un nuevo significado para él:

Cette terre!

Cette terre qui s'étend, large de chaque côté, grasse, lourde, avec sa charge d'arbres et d'eaux, ses fleuves, ses ruisseaux, ses forêts, ses monts et ses collines, et ses villes rondes qui tournent au milieu des éclairs, ses hordes d'hommes cramponés à ses poils, si c'était une créature vivante, un corps? (Giono, 1929: 53).

Giono denuncia en sus obras el mundo occidental y la sociedad progresista, y acusa a la burguesía de haber desnaturalizado la naturaleza bajo el pretexto de dominarla. A esta teoría se le da el nombre de *Gionisme*⁸. Para Giono, las verdaderas riquezas nacen de la tierra y de sus obras. Por eso el hombre tiene que respetar el orden natural del planeta. En su relato *L'homme qui plantait des arbres* (1953), obra traducida en trece lenguas, difundida y apreciada en el mundo entero, Giono nos acerca al reencuentro con la naturaleza y la madre Tierra. Por medio de la figura de un pastor, tenaz repoblador de montes, hace un canto a la vida de la única manera que merece ser vivida, desde el respeto y la armonía con la naturaleza. El objetivo es, como él mismo escribe, «faire aimer l'arbre, ou plus exactement faire aimer à planter des arbres (ce qui est depuis toujours une des mes idées les plus chères)». Giono cederá sus derechos de autor para conseguir tal fin: «C'est un des mes textes dont je suis le plus fier. Il ne me rapporte pas un centime et c'est pourquoi il accomplit ce pour quoi il a été écrit»⁹.

Más cercano en el tiempo, *L'arbre qui chante* de Bernard Clavel, relata la historia de Isabel y Gerard, dos niños que viven al ritmo de las estaciones en la pequeña casa de sus abuelos, a las afueras de la aldea, junto al bosque que se encuentra al pie de la montaña. Una mañana de invierno, aparece un curioso visitante, el señor Vincendon, un viejo amigo del abuelo. El hombre promete hacer cantar el viejo arce que el abuelo contaba abatir porque lo creía muerto desde hacía dos años. ¿Cómo conseguirá el señor Vincendon hacer cantar el árbol?. El relato basa toda su acción sobre este misterio, que sólo será desvelado en la última página, cuando el lector descubre que el hombre es un fabricante de instrumentos musicales de cuerda. Con la madera del viejo arce ha construido un violín. *L'arbre qui chante* forma parte de ese conjunto de obras centradas sobre los valores ecológicos y morales de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, con una focalización particular sobre la relación entre el hombre y el árbol.

Con respecto al mundo animal rescatamos a una de las escritoras más importantes del panorama literario francés. Nos referimos por supuesto a la inigualable Colette. Esta escritora conservará de su infancia vivida en el campo un amor y una comprensión casi instintiva por los animales y la naturaleza. Sus imágenes literarias y sus comparaciones giran (casi) siempre entorno a la fauna y a la flora. Colette no busca las imágenes como lo haría cualquier escritor en un diccionario de sinónimos, sino más bien en los libros de botánica, creando así su propio estilo de escritura y de imá-

⁸ La teoría del *Gionisme* nos recuerda en cierto modo los propósitos que Rousseau presentaba en su discurso sobre *Les Origines des Inégalités parmi les hommes*, y la actitud de filósofos del Siglo de la Luz, como Diderot o Voltaire.

⁹ Fragmento de la carta dirigida por Jean Giono al Conservateur des Eaux et Forêts de Digne, Monsieur Valdeyron, en 1957. Se puede leer en: <http://www.onpeutlefaire.com/articles/a-homme-qui-plantait-des-arbres.php>.

genes. Su imaginario surge espontáneamente y siempre está formado por animales y vegetales. En ese mundo, las mujeres, los hombres, las plantas y los animales viven en perfecta armonía y todas sus fuerzas se unen naturalmente para responderse y asociarse.

Colette fue siempre una gran defensora de los animales: cuentan como anécdota que solía bajar por las noches a reñir a los cocheros que maltrataban a sus caballos. Cuando el ser humano ignora el sufrimiento de los animales, se degrada y se envilece. Colette lo comprendió enseguida, y por eso escribió: «C'est une bête comme vous, et moi»; o «Toutes trois nous rentrons poudrées, moi, la petite bull et la bergère flamande [...] Il a neigé dans les plis de nos robes [...] Loin de tous les yeux, nous avons galopé, aboyé, happé la neige au vol, goûté sa suavité de sorbet vanillé et poussiéreux» (Colette, 1908: 91-96). Colette no consideró nunca a los animales como seres inferiores al hombre. Al contrario, en *Dialogues des bêtes* (1904), Toby-le chien y Kiki-la-doucette tienen el poder de la palabra. Observan a los humanos con una cierta ironía, juzgando a la sociedad a través de sus dueños, *Elle* y *Lui*, una pareja de escritores. En este texto poético y a la vez autobiográfico, Colette encontró todo un mundo imaginario basado en su relación personal con la naturaleza y el mundo animal. Estos animales viven también en armonía con la naturaleza y han guardado por ello una misteriosa relación con las fuerzas arcaicas que animan el universo. Así el perro adora el fuego como a una divinidad a la que teme :

Feu! Feu divin! Te revoici! Je suis bien jeune encore, mais je me souviens de ma terreur respectueuse, la première fois que sa main, à Elle, t'éveilla dans cette même cheminée. La vue d'un dieu aussi mystérieux que toi a de quoi frapper un chien-enfant, à peine sorti de l'écurie maternelle (Colette, 1904: 61-62).

Colette nos muestra que los animales poseen una fuerza misteriosa. El gato tiene también un carácter sagrado. Es el animal mítico que adoraban, por ejemplo, los egipcios. Habla de un modo «mystérieux, les yeux presque fermés»(Colette, 1904: 55), como si tuviera que realizar una profecía o revelar un misterio. Kiki-la-doucette sabe perfectamente que pertenece a una raza sagrada y que de ello ha guardado algo:

C'est en de tels moments irrités que je sens, à n'en pas douter, l'humiliante situation qui nous est faite, à moi et à tous ceux de ma race. Je me souviens d'un temps où des prêtres en longues tuniques de lin nous parlaient courbés et tentaient, timides, de comprendre notre parole chantée! (Colette, 1904: 55).

La domesticación, como la civilización tiene pues poco poder sobre la naturaleza que puede surgir con toda su fuerza.

Colette ve el mundo de forma muy diferente, buscando la esencia de las cosas, haciendo coexistir en sí misma lo animal, lo humano y lo divino. Es una forma de alcanzar el placer de la vida. Este placer de existir, de disfrutar del mundo y de sí mismo es una de las características que mejor conocen los lectores de Colette. El gato,

con un elogio exaltado, lo manifiesta a menudo; por ejemplo, cuando describe el placer de una buena siesta:

Et puis, je ne sais comment, tout languit à mes yeux, se voile et s'éloigne...
Je veux me relever, gagner mon coussin, mais déjà mes rêves me séparent du monde... C'est l'heure bienheureuse où tu disparais avec Elle, où la maison se repose et respire lentement. Je gis au fond d'un noir et doux sommeil (Colette, 1904: 99).

Colette habló mucho de ese silencio necesario para el viaje imaginario y la creación.

Escribió también una serie de novelas de gran sensibilidad: *Prisons et Paradis*, 1932; *la Chatte*, 1933; *Chats*, 1936; *Julie de Carneilhan*, 1941, en las que oponía la cortesía y la gracia natural de los animales domésticos a la vulgaridad y lo absurdo de los humanos.

Otro de los escritores que me gustaría destacar sobre este tema de los animales es Maurice Genevoix (1890-1980), escritor que celebró también en su obra la fauna, además de los paisajes y los habitantes de su Loira natal. Nadie como él ha comprendido y amado tanto estos seres. Aunque no hay que olvidar que también fue un gran poeta del bosque. *Rrouù* (1931) y *La dernière Harde* (1938) serán las primeras manifestaciones de la pasión que el escritor sentía por los animales, aunque no debemos olvidar la publicación de sus famosos *Bestiaires* (1969-1971). Entre los libros de la naturaleza de M. Genevoix, *Rrouù* ocupa un lugar importante. Aparentemente sólo se trata de la historia de un gato. Sin embargo, el lector enseguida percibe que se encuentra ante una obra de indefinidas repercusiones, en la que los estilos se mezclan y se armonizan, en la que el contador se encuentra con el poeta, en la que el hombre pasa por encima del escritor para establecer un «compromiso» entusiasta, en el que la experiencia anima a la reflexión, en el que se reúne el poder del instinto y la inteligencia de la intuición.

La dernière Harde nos cuenta la historia de un ciervo. La novela tiene pues el bosque como decorado. En él nace el protagonista de esta novela, «El Rojo», un cervatillo que pierde en una cacería a su madre. «El Rojo» crece junto a *Dix Cornes*, un viejo y sabio macho, pero será capturado. Vive prisionero del hombre durante algún tiempo, pero consigue escaparse, convirtiéndose después en el jefe de la manada. Tanto en la caza como en el amor, lleva esa prodigiosa existencia que los hombres desconocen. Los humanos son sólo comparsas en esta historia pura de animales. El *piqueur* y el *tueur* por ejemplo, aunque aparecen vigorosamente perfilados, no consiguen borrar de ese primer plano al señor de las patas finas, cuyos cuernos se enganchan en las ramas de los árboles, cuando alza orgulloso su cabeza. Poesía de la grandiosidad, unas veces sobria, otras repleta de verdor, en la que palpita la vida. Magnificencia de la naturaleza en el momento mismo en el que arroja hacia la tumba a sus ejemplares más bellos.

Las etiquetas de escritor regionalista y animalista, empleadas muy a menudo para designar a este autor, son pues desmerecedoras, ya que el amor de la naturaleza y de los habitantes de su tierra es ante todo de un profundo humanismo.

Para Henri Pourrat (1887-1959), la región de Auvernia es el lugar ideal para descubrir y comprender la naturaleza y el alma campesina, y de ese modo, alcanzar lo universal. Destacamos aquí dos de sus obras: *Le blé de Noël* (1942) y *Toucher Terre* (1936). La primera es un libro compuesto de una serie de artículos que tratan sobre cierta costumbre popular: «Autrefois, dans les campagnes, à l'approche de Noël, les enfants mettaient à germer dans un peu d'eau, sur une assiette, une poignée de blé, témoignage de l'épi qui viendra, des moissons sous les monts... et de ce Pain qui est la vie». Nos habla de la Navidad y del invierno, la casa, la mujer, la amistad, el hombre del campo, la fiesta, los cuentos y las canciones populares. En la segunda obra, Henri Pourrat hace una reflexión sobre el mundo desequilibrado que está creando el progreso industrial y la era mecánica. Su mensaje es claro: el hombre tiene que volver de nuevo a sus orígenes y comprender que nunca debió olvidar la tierra. Pourrat nos invita a descubrir las raíces de nuestra civilización y, como su título indica, a «tocar tierra» para volver a nacer.

En la Suiza de expresión francesa, nos encontramos con otro escritor C.F. Ramuz que denuncia también en su obra *Questions* (1935), las consecuencias que los crecientes progresos del hombre iban a traer a la maltrecha naturaleza: «Il s'agirait de voir jusqu'à quel point vont aller nos pouvoirs, à nous les hommes, car ils augmentent sans cesse, tandis que ceux de la nature diminuent. Voilà la grande question» (Ramuz, 1936: 96). La lectura ecocrítica de la obra de Charles Ferdinand Ramuz revela que este escritor suizo fue un precoz ecologista, preocupado por la conservación y preservación de la naturaleza de su país y de su montaña, con los que mantiene un vínculo muy especial; muestra que las descripciones de sus majestuosos paisajes simbolizan para este autor algo más que un simple decorado para poner en escena el destino de sus personajes. No sólo el hombre, con todas sus penas, representaba para él el centro de todo; la naturaleza también desempeñaba un papel relevante. Ramuz pretende transmitirnos un mensaje bien preciso: la naturaleza es un ente con vida, que padece, que tiene sentimientos y que debemos respetar por encima de todo. Cuando el hombre rompe ese equilibrio las consecuencias son devastadoras (*La Grande Peur dans la Montagne*, 1926; *Derborence*, 1934; *Si le soleil ne revient pas*, 1937).

Ramuz nos da una lección de humildad al tratar la naturaleza de igual a igual, con el mismo respeto con el que trataría a otro ser semejante. Presta su voz a todos aquellos elementos que la componen para que puedan tener un espacio a través del cual puedan expresar y transmitir su fuerza, su belleza, y sentimientos tan humanos como la cólera o la alegría. La montaña, el río Ródano, el bosque, los animales, los seres animados e inanimados que forman parte de ese mundo natural que nos

rodea se encuentran representados a lo largo de toda su obra, participando y creando la propia acción de sus novelas.

Los sentidos cobran también una especial importancia. Ramuz nos enseña a observar las cosas que nos rodean, no sólo a ver, sino a mirar con atención y cuidado, sintiendo al mismo tiempo la brisa, oliendo el perfume que desprenden las flores, la hierba, el rocío de la mañana...; saboreando la frescura del agua pura que mana del manantial y dejándose impregnar por todo aquello que vive a nuestro alrededor. Sólo así podremos comprender, respetar y reintegrar ese mundo natural del que venimos. Sólo así podremos preservarlo y defenderlo. Sólo así podrá continuar siendo tan hermoso y bello como en sus novelas.

Anteriormente a Ramuz, su compatriota Edouard Rod había publicado en 1897 su novela *Là-Haut*, en la que denuncia los abusos que la montaña suiza sufre con la explotación turística. Por aquella época, en la región del Valais se comenzaba a transformar el universo alpino, destruyendo con ello la belleza natural de los paisajes y las formas de vida ancestrales. Otro poeta más cercano en el tiempo, Maurice Chappaz (1916-), comprometido activista de la protección de la naturaleza suiza, retoma casi un siglo después la misma causa. Denuncia la destrucción de los bosques de *Finges* y de otros espacios saqueados por el ejército, pero sobre todo defiende sus queridas montañas amenazadas por los promotores y la siempre creciente industria turística. En 1976 escribe *Les Maquereaux des cimes blanches*, una enérgica y muy dura acusación contra los políticos corruptos y los constructores que provocará gran escándalo. Los escritos de este visionario y adelantado ecologista, desencadenan una terrible campaña de prensa contra su obra, que sólo se verá compensada por la admiración y el apoyo recibido de sus estudiantes de Saint-Maurice. Los años no han conseguido borrar el enorme «Vive Chappaz» que escribieron sobre una roca, todavía bien visible en esta ciudad.

Pero quizás el personaje suizo más emblemático en la lucha por la defensa de la naturaleza sea Robert Hainard (1906-1999). Uno de los artistas suizos más conocidos y admirados del siglo XX. Robert Hainard era un artista completo: pintor, grabador de madera y escultor de animales. Era también un naturalista que conocía perfectamente la fauna europea, especialmente de los mamíferos. Apasionado desde su infancia por la vida del animal salvaje y libre, poeta de la imagen y del texto, infatigable merodeador de los bosques y admirable artesano de taller, inventor de una técnica única en el mundo del grabado en madera, Robert Hainard era autor de una obra excepcional: cientos de estampas a color y esculturas, en las que los animales y las plantas eran verdaderamente captados en vivo y en su medio, muestran las decenas de miles de horas de observación sobre el terreno. Este defensor de la naturaleza fue uno de los inspiradores de la toma de conciencia en favor de la naturaleza, un precursor del pensamiento ecológico, incluso antes de que la ecología estuviese de moda. Forma parte de la tradición naturalista y científica ginebrina. Varias décadas antes del auge

de la ecología y dotado de una increíble originalidad, desarrolló en una veintena de libros y cerca de 550 artículos de revistas, ideas capitales sobre las causas de la destrucción de la naturaleza: la carrera del poder, la expansión económica y demográfica, antropocentrismo judeo-cristiano y culto narcisista del arte abstracto. Filósofo del arte y de la ecología ciertamente, pero también del conocimiento y de la libertad, Robert Hainard ha puesto toda su existencia al servicio de la naturaleza. Cuando en nuestros días se nos permite preguntar sobre la evolución de la cultura occidental, este espíritu radicalmente innovador, original y siempre vivo es la garantía de los valores más profundos de la vida y de una autenticidad absoluta en la lucha por la protección de la naturaleza.

3. Conclusión

Podríamos continuar este artículo completando esta larga lista con otros autores francófonos, algunos de ellos más conocidos que otros: Joseph d'Arbaud (1874-1950), Paul Arène (1843-1896), Max Philippe Delavouët (1920-1990), Henri Bosco (1888-1976), Alphonse Daudet (1840-1897), etc. La ecocrítica sirve también para sacar del olvido a aquellos autores relegados a un segundo plano y poco reconocidos en nuestros días; desempolvar sus obras de las estanterías y realizar una lectura ecocrítica podría ser también un ejercicio muy interesante y enriquecedor para nosotros, profesores, y un gran descubrimiento para nuestros alumnos. Como la propia Cheryl Glotfley nos dice, una crítica enfocada desde un punto de vista ecológico es un proyecto noble, principalmente porque consigue que centremos nuestra atención en asuntos importantes sobre los que tenemos que reflexionar. El estudio de estas cuestiones es su tarea más importante. ¿Cómo podemos solucionar los problemas ambientales que sufrimos si no comenzamos a reflexionar sobre ellos? Deberíamos invitar y animar a nuestros estudiantes a reflexionar seriamente sobre la relación que el hombre mantiene con la naturaleza, sobre los dilemas éticos y estéticos planteados por la crisis ambiental y sobre el papel que desempeña la lengua y la literatura a la hora de transmitir valores con implicaciones ecológicas importantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBEY, Edward (1975): *The Monkey Wrench Gang*, Londres, Perennial (HarperCollins), 2000
- BATE, Jonathan (1991): *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londres, Routledge.
- BATE, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Londres, Picador.
- BRANCH, Michael P. (1999): «Introductory Remarks to Ecocriticism at the MLA: A Roundtable», *ASLE News*, 11(1).

- BUELL, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA., The Belknap Press.
- CHAPPAZ, Maurice (1976): *Les Maquereaux des cimes blanches*, Ginebra, Zoé, 1994.
- CHERYLL GLOTFELTY & Harold FROMM [eds.] (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press.
- CLAUDEL, Paul (1929): *Au Milieux des vitraux de l'Apocalypse*, París, Gallimard, 1966.
- CLAVEL, Bernard (1997): *L'arbre qui chante*, París, Pocket Jeunesse, 2002.
- COLETTE (1904): *Dialogues des bêtes*, París, Gallimard, 2004.
- COLETTE (1908): «Rêverie de Nouvel An», *Les Vrilles de la vigne*, París, Le livre de poche, 1967, pp. 91-96.
- COUPE, Laurence (2000): *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism*. Londres y Nueva York, Routledge.
- GIONO, Jean (1929): *Colline*, París, Bernard Grasset.
- GIONO, Jean (1930): *Regain*, París, Bernard Grasset.
- GIONO, Jean (1953): *L'Homme qui plantait des arbres*, París, Gallimard, 1996.
- GENEVOIX, Maurice (1931): *Rrôu*, París, Flammarion, 1999.
- GENEVOIX, Maurice (1938): *La Dernière Harde*, París, «J'ai lu», 1972.
- JOUBE, V. (2001): *Poétique des valeurs*, París, PUF.
- POURRAT, Henri (1936): *Toucher Terre*, Uzès, Editions de la Cigale.
- POURRAT, Henri (1998): *Le blé de Noël*, París, Sand de la Terre.
- RAMUZ, C. F. (1925): *La Grande Peur dans la montagne*, París, Bernard Grasset.
- RAMUZ, C. F. (1936a): *Questions*, París, Coll. Les écrits.
- RAMUZ, C. F. (1936b): *Derborence*, París, Bernard Grasset.
- RAMUZ, C. F. (1937): *Si le soleil ne revenait pas*, Mazenod, Gallimard, 1968.
- RECLUS, Elisée (1880): *Histoire d'une montagne*, Ed. Actes Sud, Collection Babel, 1999.
- ROD, Edouard (1897): *Là-Haut*, Lausana, L'Age d'Homme, 1997.
- SLOVIC, Scott (1992): *Seeking Awareness in American Nature Writing*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- SLOVIC, Scott (1999): «Forum on Literatures of the Environment», *Letter, PMLA*.
- SLOVIC, Scott (2000): «Ecocriticism: Containing Multitudes, Practising Doctrine», in Laurence Coupe, *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism*. Londres y Nueva York, Routledge.
- THOREAU, Henry David (1854): *Walden o la vida en los bosques*, Barcelona, Libros de la frontera, 2002. Traducción de Jorge Lobato.
- WHITMAN, Walt (1855): *Canto a mí mismo*, Barcelona, Oceano, 1998. Traducción de León Felipe.

Estudio del conector *au fort* en textos de los siglos XVI y XVII

M^a Jesús Saló Galán

Universidad Complutense de Madrid

jesegal@filol.ucm.es

Résumé

Nous voudrions présenter une description du fonctionnement sémantique et pragmatique du connecteur *au fort* en français préclassique et classique. Ayant formulé l'hypothèse de départ que ce connecteur s'inscrit principalement dans la catégorie des connecteurs reformulateurs, nous nous interrogeons sur les types possibles d'opérations de reformulation qu'il introduit, ce que nous étudions à travers les traces de différentes opérations laissées dans le discours par ce connecteur polyvalent.

Mots clés: reformulation paraphrastique; connecteur conclusif; récapitulatif; temporel.

Abstract

We would like to present in this essay a description of the semantic and pragmatic function of the connector *au fort* in pre-classic and classic French.

Once the starting hypothesis is formulated, this connector is mainly registered within the category of reformulative connectors, we asked ourselves what kind of reformulation operations it introduced, and we studied them through the signs the different operations of this multipurpose connector leaves in speech.

Key words: paraphrastic reformulation; conclusive connector; recapitulative; temporal.

0. Introducción

Comenzamos el estudio¹ del conector/marcador *au fort* en los siglos XVI y XVII, buscando qué tipo de operación realiza para ver en qué categoría podemos circunscribirlo.

Si consultamos los principales diccionarios de la época, obtenemos los siguientes resultados:

GODEFROY

Locution, *enfin, au fait*: «*Au fort* quelq'un s'en recompense, Qui est remply sur les chantiers» (Villon, *Grand Testament*, xxv, Jouaust, p. 29). Suivi d'un participe présent, *tout au moins*: «Je pensois me sauver de toz en quelque sorte, *au fort* m'esloignant d'elle» (La Boetie, *Sonnet XXI*, Feugère).

HUGUET

À la fin: «Quittez...ces fantaisies judiciaires qui *au fort* ne vous pourroient que ronger la cervelle» (Choilières, *7^e Matinée*, p. 245).

Après tout, au surplus: «*Au fort*, la mort, que je sens proche, me délivrera de ceste anxiété» (*Amadis*, II, 8).

Au moins, au pis aller: «Mais quoy! *au fort* par loyaulment servir Je tascheroye à bien le desservir» (Marot, *Epistres*, 6).

Au fort aller. A la fin: «La dame, qui faisoit de l'estroite, ne s'y vouloit consentir, et, *au fort aller*, après plusieurs devises entre eux deux [...] elle luy dit qu'il ne coucheroit point avec elle s'il ne luy bailloit xxx escus» (Nicolas de Troyes, *le Grand Parangon*, 31).

LA CURNE

Finalelement, sous l'empire de la nécessité: «Quant cil de le ville de Bisto virent que il ne poroient autrement venir as pès, *au fort* il s'y accorderent et ouvrerent les portes» (Froissart II, 76).

A tout prendre, en somme: «*Au fort*, mieux vaurroit que il demorast dus de Bretagne (Id.t.VII, 67).

DICIONNAIRE DU MOYEN FRANÇAIS

Enfin, en fin de compte: «Il fut *au fort* content de saillir par la porte de devant» [D'un homme dont on retarde le départ d'une maison] (*Cent Nouvelles Nouvelles*, c.1456-1467, 27).

¹ Este trabajo ha sido llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación HUM 2004-00321/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del Plan Nacional de I+D (2004-2007).

En la fin: «...a pou s'il pouvoit ou savoit respondre, tant le contrainoient ses folles larmes. Il parla *au fort*, et dist...» (*Cent Nouvelles Nouvelles*, c. 1456-1467, 137).

En fin: «... au fort elle fut ad ce menée» (*Cent Nouvelles Nouvelles*, c. 1456-1467, 69).

Loc. adv. *À la fin, en fin de compte*: «Et ne me vueilles estrangier De toute joye, car, *au fort* Je ne pourroye avoir confort Pour nul honneur, n'or, ne argent Se je veoye ainsi ma gent Perir et prendre laide fin! (Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de la Fortune*, II, 1400-1403, 269).

Las traducciones son más limitadas que en el francés que estudiamos. El corpus que hemos elaborado está sacado del conjunto de textos del XVI y XVII presentado en la base de datos FRANTEXT.

La incidencia de este conector a lo largo de estos siglos va disminuyendo hasta desaparecer en el siglo XVIII. En el siglo XVI, de 139 textos consultados, aparece 35 veces *au fort*, de las que 16 es conector. En el siglo XVII, en 570 textos solo aparece 211 veces y 15 como conector.

Respecto al francés medio, consultado en la base de datos FRANTEXT, en 218 textos seleccionados, aparece 173 veces *au fort*, de las cuales 129 es conector. Así tenemos un panorama de su evolución, a lo largo de este periodo, en constante decadencia hasta su desaparición.

Como hipótesis de partida consideramos que *au fort* es un conector de reformulación no parafrástico. Constatamos que los diferentes valores de este conector están en gran medida en el repertorio analizado por Rossari (1994) en su estudio sobre las operaciones de reformulación.

Según Rossari (1994: 8), una operación de reformulación necesita la presencia de un marcador que la desencadene, pero solo el análisis del funcionamiento semántico pragmático de esos marcadores permitirá describir las operaciones de reformulación.

Roulet (1987: 117-118) añade a las dos funciones interactivas –argumentativa y ritual– una tercera, llamada reformulativa, caracterizada por una operación de cambio de perspectiva enunciativa que deriva de una retrointerpretación del movimiento discursivo precedente. El locutor, tras una primera formulación presentada como autónoma, y que forma un primer movimiento discursivo, añade una segunda formulación que engloba a la primera y la subordina retroactivamente. El cambio de perspectiva enunciativa efectuada varía según el conector reformulativo utilizado, como se puede apreciar en este ejemplo tomado de Roulet: «Je crois sincèrement qu'on ira vers

une révolution de ce genre d'érotisme. *En tout cas*, je ne vois pas d'autre façon d'en finir avec le sexe qui tue».

El punto de vista introducido por el conector *es*, pues, presentado como una nueva manera de considerar el punto de vista de movimiento discursivo anterior (al que remite el conector), según apunta Rossari (1994: 9).

Esta propiedad hace que este tipo de conectores sea frecuente en los interviús, diálogos, escritos científicos o políticos. En el francés que nos ocupa donde mejor se refleja este tipo de función es en el teatro, por su semejanza con el discurso oral; de hecho la incidencia de este conector se encuentra localizada casi en su totalidad en la literatura dramática.

Dentro de la categoría general de los reformulativos, Gülich y Kotschi (1983) estudian dos operaciones de reformulación diferentes: la parafrástica y la no parafrástica. La parafrástica pone de relieve una equivalencia semántica entre enunciados o una predicación de identidad, hecho que, como veremos a lo largo de nuestro estudio, no se produce con nuestro conector, por lo que lo clasificamos como desencadenante de una reformulación no parafrástica.

La reformulación no parafrástica, que es la que nos interesa en este trabajo, opera un cambio de perspectiva enunciativa que da lugar a un distanciamiento más o menos fuerte por parte del locutor respecto al punto de vista al que remite y según el conector utilizado. Si condensa la primera formulación, utiliza conectores como *en somme*, *bref*; si por el contrario la pone en cuestión, utilizará otros, como *enfin*, *au moins*, *après tout*, *au fond*.

Considerado *au fort* como un marcador de reformulación no parafrástica, nuestro trabajo estudia las funciones interactivas que desencadena este conector entre los diferentes constituyentes de una intervención, apoyándonos en estudios teóricos aplicados al francés moderno como los de Rossari, Roulet, Gülich y Kotschi.

De este estudio deducimos que puede ser un estructurador disgresor, como *au fait*, o un marcador de distanciamiento, como *en tout cas*, o un recapitulativo, como *tout bien considéré* y *après tout*, o un correctivo conclusivo, como *enfin*. También puede ser un marcador temporal en *enfin*, *finale*ment, *à la fin*.

Nos interesamos por las diferentes funciones interactivas que desencadena *au fort* para señalar el cambio que este marcador permite operar sobre el punto de vista al que envía, según la nueva perspectiva enunciativa anunciada por las instrucciones semántico-pragmáticas de este conector tan multifuncional.

Especial dificultad presenta *au fort* cuando tiene el valor de *enfin*, *finale*ment y *à la fin*, ya que puede priorizar su empleo temporal, marcando la última instancia de un discurso con el consiguiente cambio de perspectiva enunciativa o, como dice

Franckel (1987), un final en perspectiva, o puede ser un reformulador correctivo o conclusivo, como mencionábamos anteriormente.

1. Conectores de reformulación.

1.1 Conector disgresor. Es un estructurador que introduce una nueva consideración que se relaciona con el tópico del discurso.

En el siguiente fragmento, un pobre hombre que está harto de la vida miserable que lleva decide forzar su suerte para salir de la pobreza. No le importa morir ahorcado, como muchos de los que lo intentaron antes, ya que la vida que lleva es otra forma de muerte. Mira a su alrededor y ve un mundo lleno de ladrones, generalmente sorprendidos en su intento de mitigar su pobreza. Hechas todas estas consideraciones, no encuentra que sea más ridícula la muerte de un ladrón ahorcado que la vida de un muerto de hambre:

Texto 1 (Schelandre, 1628. *Tyr et Sidon: 225-226* [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

C'est pourquoy je resouls, quoi qu'il en reüssisse
De busquer ma fortune à quelque autre exercice,
Je veux devenir riche en quelque bon hazard,
Y deussé-je encourir le danger de la hard :
Ou sur terre, ou dans l'air, que m'importe où je meure
Pourveu que la misere avec moy ne demeure?
Aussi sont-ce badaux, et non pas beaux esprits,
Qui sont dans leurs desseins facilement surpris
Qu'ainsi ne soit, le monde est plein de voleries,
Les larrecins couverts tournent en railleries :
Ne vous en fâchez-pas, Messieurs, és environs,
Quand j'ay tout regardé je voy bien des larrons.
Au fort, je ne croy pas qu'un bon tireur de laine
Puisse avoir, au gibet, posture plus vilaine
Que moy nud comme un ver, aussi pauvre qu'un rat,
Et tousjours affamé comme un maigre verrat

El locutor, a través del conector, señala que establece un nuevo punto de vista (retrointerpretación del enunciado al que remite). El conector *au fort* permite introducir una nueva intervención, «je ne crois pas qu'un voleur au gibet soit plus ridicule qu'un homme pauvre et affamé», que se relaciona con el tópico del discurso: la situación de miseria en que se encuentra y de la que está dispuesto a salir a cualquier precio. Bosque llama a este tipo de conector disgresor: «Los disgresores introducen un comentario que se distancia del asunto propio del discurso, este comentario se presen-

ta como pertinente y, por lo general, se relaciona con algún elemento del primer miembro» (Bosque y Demonte, 1999: 4091).

Texto 2 (Amboise, 1584. *Les Napolitaines*: comedie Françoise Facecieuse: 230 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Puis que mon Espagnol s'en va, je pers en luy une de mes meilleures vaches à laict. Je le sçavois dextrement manier, et le pincer sans rire, je sçavais bien manger la poule sans faire crier le coq. *Au fort*, il est vrai que les derniers venus demeurent toujours les maistres. Je m'en vay chez Madame Angelique luy faire sçavoir des nouvelles de son amy, qui s'en va [...]

En este ejemplo, Gaster, criado de Dieghos, lamenta la boda de su señor, ya que perderá las ventajas de que disfrutaba en su anterior situación. El marcador *au fort* introduce una intervención que, según Roulet (1987: 123), marca la ruptura y denuncia el enunciado precedente como superficial, incompleto e ilusorio: «puis que mon Espagnol s'en va, je pers en luy une de mes meilleures vaches à laict». Por eso el enunciado introducido por *en fait* aparece cargado de un fuerte valor informativo: «il est vrai que les derniers venus demeurent toujours les maistres».

1.2 Conector de distanciamiento.

Texto 3 (Jean-Pierre Camus, 1625. *Palombe ou la Femme honorable*: 329 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Il est bien vray que de ces deux aimans Cantidiane estoit le plus fort; d'autant que son genereux courage regardoit plustost à l' honneur d'une belle et riche alliance, et aux vertus qui paroissoient plus grandes en Cantidiane, qu'à la beauté, qui estoit moindre en elle qu'en Ericlée; *Au fort* ayant ces deux cordes en son arc, et les aimant quoy que differemment des autres, indifferemment entre elles, il s'imaginait que s'il descheoit de ses voeux vers Cantidiane il trouveroit assez de faveur vers le comte pour acquerir Ericlée, qui estoit la cousine et la favorite de Palombe.

En *p* «de ces deux aimans Cantidiane estoit le plus fort», argumento que explica a continuación por contraposición a Ericlée, después de presentar los pros y los contras de cada opción amorosa, el locutor se inclina por Cantidiane (la menos guapa, pero de mayor fortuna y virtud) frente a Ericlée (cuya belleza es superior). Con el conector de distanciamiento el locutor adopta un nuevo punto de vista en *q*, «il s'imaginait qu'il trouveroit assez de faveurs vers le comte pour acquerir Ericlée», aunque mediante *au fort*, *q* no invalida la pertinencia de *p*.

En efecto, se le plantea una difícil elección: *au fort* teniendo dos cuerdas en su arco, si le falla una siempre puede recurrir a la otra, lo que no anula la pertinencia del enunciado de la primera aserción. *Q* presenta al locutor en el momento de su enunciación, buscando otra salida, diferente de *p* por si su primera opción fallara. *Q* se

distancia de *p* en tanto en cuanto el locutor se imagina tener resuelto el problema si no llega a buen término su elección.

Siguiendo los planteamientos que respecto a este conector hace García Negroni (2002), la lectura podría ser: Se siente más atraído por uno de los imanes (Candidiane). Si no puede elegir, al menos se imagina tener el beneplácito del conde para conquistar a Ericlée.

El reformulador puede presentar el segmento que introduce como una restricción atenuante con valor concesiva o como un argumento más débil destinado a evitar posibles objeciones y reproches a la enunciación de la primera formulación. Así el segmento *Q* supone siempre una atenuación respecto a este primer miembro y su introducción (García Negroni, 2002: 116).

Texto 4 (Rivaudeau, 1566. *Tragédie sainte*: 67 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Pour contenter un peu son ame furieuse,
 Jusqu'à loisir il empetre du Roy
 Les testes en un jour de mes freres et moy.
 Mais Dieu dispose tout, une humble patience
 Peut surmonter d'Aman la raide violence:
Au fort, s'il faut ployer soubz nos persecuteurs,
 Je ne suis pas meilleur que mes predecesseurs

Este conector presenta la intervención principal que introduce como independiente de la perspectiva enunciativa implicada por el movimiento discursivo anterior implicando incertidumbre: «pour contenter [...] mes frères et moi», «mais Dieu dispose tout[...] raide violence».

1.3 Conectores recapitulativos.

Texto 5 (Anonyme, 1530. *Six pièces polémiques du recueil La Vallière*: 69-70 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

L'EGLISE
 Au temps present chascun veult estre maistre,
 Par quoy bon droict ne pouroyt dominer
 COMMUN
 Le temps
 Chascun veult gouverner
 Comme y luy plaist, sans supporter aucun. [...]
 L'EGLISE
 J'en ay esté mise en deport
 Et dechassée de force et fait
 Hors de mon bien, à bien grand tort.

COMMUN
 Et moy! J'ay, pour tout reconfort:
 Paine, douleur, calamité.
 L'EGLISE
 Je te diray, Commun, *au fort*
 Endurer nous fault ce traicté
 Y n'y a plus de charité,
 Tous estas sont disimulés.

El marcador presenta la nueva perspectiva enunciativa, «il nous faut supporter cette situation», como el resultado de la toma en consideración de la totalidad de los elementos examinados anteriormente, tanto si tienen la misma orientación argumentativa, como es aquí el caso, como si la tienen diferente: «j'en ay esté mise en deport et dechassee de force et faict hors de mon bien, à bien grand tort. Et moy! J'ay, pour tout reconfort: paine, douleur, calamité».

Texto 6 (*L'Estoile*, 1582. Registre-journal du regne de Henri III: 145 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Si quelcun mesdit, ce n'est que par envie :
 Tel, peut-estre, autrefois brigua mon amitié.
 Mais j'ay des biens assés, puisque je me contente ;
 Et qui sçait si j'ay point une meilleure attente ?
Au fort, l'envie encor' vault mieux que la pitié.

El valor de este reformulador es el de reinterpretar la intervención que introduce, «après tout la jalousie vaut mieux que la pitié», como un argumento de apoyo a la intervención precedente. Subordina retroactivamente la primera intervención e introduce una intervención principal, presentada como la reformulación del punto de vista del autor, resultado de un examen de todos los elementos, positivos y negativos enfocados con anterioridad:

Las razones que aduce el locutor para denigrar la envidia (la maledicencia y el engaño) tienen menos fuerza que el argumento, «al fin y al cabo la envidia es mejor que la compasión».

1.4 Conector correctivo.

Rossari dice que el conector *enfin* puede tener un efecto correctivo si se refiere al contenido proposicional

Texto 7 (Maurice Scève, 1544. *Délie, object de plus haulte vertu*: 218 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Je sens par fresche, et dure souvenance
 Ce mien souhaict à ma fin s'aiguiser,

Jettant au vent le sens, et l'esperance,
 Lesquelz je voy d'avec moy diviser,
 Et mon project si loing ailleurs viser,
 Que plus m'asseure, et moins me certifie.
Au fort mon coeur en sa douleur se fie, [...]
 Du grand desir, qui tout se vivifie

En este texto se trata de las quejas del amante de Délie que piensa que la suerte de los enamorados es desgraciada ya que se encuentra solo ante su pesar.

Hay una serie de enunciados que determinan las actitudes espirituales del locutor: «je sens par fresche, et dure souvenance ce mien souhaict à ma fin s'aiguiser, jettant au vent le sens, et l'esperance, lesquelz je voy d'avec moy diviser, et mon project si loing ailleurs viser, que plus m'asseure, et moins me certifie».

El funcionamiento del conector opera la retrointerpretación sobre el conjunto del punto de vista reformulado e indica que este proceso desencadenado por *au fort* concierne a la globalidad del punto de vista al que se refiere, sin proceder a una reconsideración sucesiva de cada uno de ellos: «*Au fort* mon coeur en sa douleur se fie».

Texto 8 (La Taille, 1573. *Alexandre*: 34 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Est-ce icy le guerdon que tu me reservois?
 Est-ce la trahison que pieça tu révois?
 Et toy qui t'es tousjours monstré blanc au dehors,
 As tu le cuer de pourpre au dedans de ton corps?
 Mais *au fort* ton offense en sera bien punie,
 Si mon pere du tout sa grace ne me nie.
 Que tes fils et nepveus, que toute ta lignee
 Par guerre et trahison on voye ruinee,

Hay dos segmentos discursivos (preguntas retóricas que son aserciones subyacentes). Los segmentos son «est-ce icy le guerdon que tu me reservois? Est-ce la trahison que pieça tu révois» y «et toy qui t'es tousjours monstré blanc au dehors, as-tu le cuer de pourpre au-dedans de ton corps?» Aserciones que están diciendo «eres un traidor, eres un falso».

En este ejemplo el locutor deja entender que reinterpreta sucesivamente los diferentes estados de cosas relativos al punto de vista al que remite; como consecuencia de esta retrointerpretación, enuncia la reformulación introducida por *au fort*: «ton offense en sera bien punie».

1.5 Conector conclusivo.

Para Rossari el conector *enfin* es conclusivo cuando el proceso de retrointerpretación de renuncia que desencadena incide sobre el acto de enunciación o sobre el acto elocutivo.

Texto 9 (Du Fail Noùl, 1548. *Les Baliverneries d'Eutrapel*: 688- 689 consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Somme c'estoit une merveilleuse debausche, une desesperée furie, une tragedie; puis disoient: «Ma cousine, m'amie mettez moy cecy, s'il vous plaist, en vostre faisceau! Ma commere, mananda, depeschons nous, car si ces gendarmes nous vont une fois trouver nous serons tant hallebottées, *au fort* nous n'en mourrions pas, ce croy-je». –«Vous (disoit une à quartier, qui emballoit une faucille de Quintin) en avez vous veu beaucoup mourir en vostre temps?».

En este fragmento se cuentan las fechorías perpetradas por un grupo de mujeres a unos soldados y el castigo que pueden recibir si las descubren: «Ma commère, paysanne, dépêchons-nous, car si les gendarmes nous trouvent, nous serons raflées, enfin nous n'en mourrions pas, je pense».

Se opera un cambio en la perspectiva enunciativa inducida por el proceso de renuncia y presenta la intervención principal que introduce «nous n'en mourrions pas, ce croy-je» como independiente de la perspectiva enunciativa implicada por el movimiento discursivo anterior, «nous serons tant hallebottées», lo que le acerca a la interpretación de conectores como *de toute manière, de toute façon* (Roulet 1987: 121).

2. Conectores temporales.

En los textos que estudiamos a continuación, no aparece el referente temporal de una manera explícita, aunque sí sugerida, de tal forma que hay una carga de información al respecto que no está presente en memoria discursiva y que el conector es capaz de crear.

Texto 10 (Anonyme, 1530. *Six pièces polémiques du recueil La Vallière* : 216-17) [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr./frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

MAGISTER
 A grand puissance!
 Pencés qu'ilz n'ont perdu leur temps.
 LA MERE
 A, Magister!
 MAGISTER
 Je les entens.
 Vous pourés voir bien tost *au fort*
 Comme j'en ay faict mon effort.
 LA MERE
 De leur bien Dieu soyt mercÿé.

Au fort establece la relación de temporalidad entre dos actos discursivos. Marca el fin de un proceso y transmite, implícitamente, la idea de espera.

En este enunciado está sugerida la idea de espera en dos momentos: en el futuro «pourrez» y en el adverbio «bientôt», *topoi* ambos que argumentan en la idea de espera: la madre quiere ver el resultado de las clases de sus hijos y espera la llegada de éstos para poder constatar sus adelantos. El profesor, por su parte, anuncia que finalmente ella va a poder hacer esta verificación. El esquema es el siguiente: en *p* = *je veux savoir s'ils ont perdu leur temps*, *q* = *vous allez constater leurs progrès*, donde *p* = *el locutor espera q*. En *p* se sugiere la espera para comprobar la verificación, *enfin q* donde se pone fin a la espera con la llegada de los niños. Aquí el enunciador actualiza un final temporal (fin de la espera) al mismo tiempo que lo enuncia.

Texto 11 (Aubigné, 1630. *Confession catholique du sieur de Sancy*: 373) [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

La crainte de conscience est qu'une fièvre chaude me pourmeine, et trompe, comme elle fit Morlas: *au fort* peut estre que Dieu me pardonnera, si je puis, à l'exemple de ce bon compagnon, donner des coups de pieds au Crucifix, en signe de repentance.

En *à la fin*, *fin* funciona como un término de relación que se inserta en la secuencia *fin de X*. Es *X* quien constituye el soporte sobre el que se permite fundar una discontinuidad fuera del plano temporal o una relación efectiva en el tiempo.

El último punto de *X* puede permanecer construido fuera del tiempo, la actualización del final parece disociada de su enunciación. Existe un desfase entre la actualización efectiva de *X* y la del último punto de *X* que sólo está concebido como un proyecto (Franckel, 1987: 49-50).

El final marca una frontera temporal que puede corresponder a la muerte, que es una materialidad física que se concibe independiente del tiempo, o a consumir los días de que dispone para vivir. En este caso *fin* anula la distancia entre la frontera nociónal y su actualización en el tiempo.

Pero también puede el marcador *fin* remitir a un momento puntual en el tiempo como en el ejemplo siguiente:

Texto 12 (Vigneulles, 1515. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*: 175-177) [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

Si se advence et se boutte parmei les aultres et fist tant qu'elle ne fut point des dernieres. Mais quant il la veit venir, Dieu sceit s'il fut aise et quelle contenance il faisoit, car à peine se pouvoit tenir de rire. *Au fort* il eust le florin, et luy fut delivrez par celuy qui l'eust en main.

Se cuenta el desenlace de una apuesta con la obtención de un florín para el ganador. El final introducido por el marcador es fácilmente definible. En este caso se produce un anclaje efectivo en el tiempo, el último punto de *X* se construye directamente a través de su actualización: «À la fin, il obtint le florin de celui qui l'avait à la main».

3. Locución *au fort aller*.

En esta secuencia, por el contrario, la relación temporal que apuntábamos en (10) y (11) como fin de *X*, no es primordial:

Texto 13 (La Chesnaye, 1508. *La Condamnation de Banquet*: 266-267 [consulta en línea: <<http://www.frantext.fr/frtcategpass.htm>>; 20-07-2006]):

DIETTE
 Je vueil dresser de ce costé
 Mon eschelle pour monter hault.
 Entends cy ung peu, desgousté!
 LE FOL
 Quoy! Me veult tu livrer l'assault?
 J'ayme mieulx faire un petit sault
 Comme fait maistre Triboulet.
 DIETTE
 Tu ne scez que c'est qu'il te fault,
 Par ma foy, tu ne es que ung follet!
Au fort aller mon cas est prest :
 J'ay gens, cordelles et cordons.

El marcador introduce un nuevo elemento que rompe con el discurso de Le Fol: «Diette: tu ne sais pas ce qu'il te faut, ma foi, tu n'es qu'un étourdi! À la fin, ma chute est préparée: j'ai des gens, des cordes et des cordons».

No es una relación de tiempo lo que le interesa al locutor. Lo que propone su interlocutor, tras una valoración personal («tu ne scez que c'est qu'il te fault, par ma foy, tu ne es que ung follet!»), no es tenido en cuenta –porque no dice más que tonte-rías– y, pasándolo por alto, retoma su propia intervención en la que va a enumerar sus preparativos. Introduce un orden de progresión que se asocia a una serie de in-formaciones que se habían iniciado en su anterior intervención.

4. Conclusión.

Estamos ante un conector polivalente con valor reformulativo y temporal no siempre fácil de definir, especialmente en lo que respecta a *enfin*. No en vano Rossari

(1994) justifica el estudio especial del adverbial *enfin* por ser particularmente polifuncional.

Pero quizás sea precisamente esa versatilidad la que le hizo poco estable y le llevó a no poder competir con otros conectores que fueron tomando cuerpo a lo largo de los siglos, en detrimento de *au fort*, hasta su total desaparición.

De las dieciséis interpretaciones que nos ofrecen los diccionarios arriba mencionados, todas las que marcan temporalidad (*enfin, finalement, à la fin*) están ampliamente representadas en nuestro corpus. Sin embargo, las que responden a determinados conectores de reformulación, como *à tout prendre, à la rigueur, au surplus, au pis aller*, no tienen incidencia y se ven sustituidos por *au fait, après tout* y especialmente por *en tout cas, y tout bien considéré*, cuyos valores son más afines a *enfin* reformulativo.

Como marcador de temporalidad prioriza los valores de fin en espera, también señala la última instancia introduciendo un nuevo elemento que rompe con lo anteriormente expuesto, o selecciona una opción no predeterminada tras su evaluación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSCOMBRE, J.Cl. (1983): *L'argumentation dans la langue*. Lieja, Mardaga.
- BOSQUE, I. & V. DEMONTE (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe.
- CADIOT, A. et al. (1985): «*Enfin, marqueur métalinguistique*». *Journal of Pragmatics*, 9, nº 2/3, pp. 199-239.
- Dictionnaire du Moyen Français* [consulta en línea: <http://atilf.fr/scripts/mep/exe?HT-M=mep_mf.txt>; 15-02-2007].
- FRANCKEL, J.J. (1987): «Fin en perspective: *finalement, enfin, à la fin*». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 8, pp. 43-69.
- FUCHS, C. (1994): *Paraphrase et énonciation*. París, Ophrys.
- GARCÍA NEGRONI, M^a.M. (2002): «*En todo caso: atténuation, politesse et évidentialité*», in M. Carel (eds.), *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*. París, Kimé, pp.109-128.
- GÜLICH E. & Th. KOSTSCHI. (1983): «Les marqueurs de la reformulation paraphrastique». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 5, pp. 305-351.
- LUSCHER, J. M. & J. MOESCHLER. (1990): «Approches dérivationnelles et procédurales, les exemples de *et* et de *enfin*». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 11, pp. 77-104.

- OLIVARES, Mª A. (2001): «Marcadores de reformulación en francés y construcción de sentido» en H. Ferre & Pons (eds.), *La pragmática de los conectores y partículas modales, Quaderns de Filologia, Estudis Linguistics*. vol. VI, pp. 149-174.
- PORTOLÉS, J. (1998): *Marcadores del discurso*. Barcelona, Ariel.
- ROSSARI, C. (1990): «Projet pour une typologie des opérations de reformulation». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 11, pp. 345-359.
- ROSSARI, C. (1994): *Opérations de reformulation*. Berna, Peter Lang.
- ROULET, J.J. (1987): «Complétude et connecteurs reformulatifs». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 8, pp. 111-140.
- SALÓ, Mª J. (2006): «Combinación de conectores en textos del siglo XVIII (II parte)». *Thélème, Revista complutense de estudios franceses*, nº 20, pp. 183-193.
- SHELLING, M. (1982): «Finalement, en somme, au fond, de toute façon». *Cahiers de Linguistique Française*, nº 4, pp. 63-107.



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Notas digitales

Comment citer un texte d'Internet?

Mercedes Sanz Gil

Universitat Jaume I

sanzg@fil.uji.es

Resumen

Los sitios Web que hemos seleccionado en esta nota digital pretenden dar respuesta a la necesidad de normalizar la referenciación bibliográfica de los documentos electrónicos, particularmente de los procedentes de Internet, utilizados cada vez con más frecuencia como fuente de información.

Palabras clave: bibliografía; referencias bibliográficas; documentos electrónicos; citas bibliográficas; norma ISO.

Abstract

The websites that we have selected in this digital note attempt to respond to the necessity of normalising citation of electronic documents, particularly those from the Internet, which are more and more frequently used as source of information.

Key words: references; electronic documents; quotes; norm ISO.

0. Introduction

N'oublions pas que «la propriété intellectuelle est un droit, sur Internet comme ailleurs: citez TOUJOURS vos sources d'information» (Berten, 1998).

Les documents électroniques, notamment ceux tirés d'Internet, sont de plus en plus reconnus comme un moyen privilégié de diffusion de l'information. Les références bibliographiques doivent permettre, sans aucune ambiguïté, l'identification et

* Artículo recibido el 20/02/2007. Aceptado el 27/02/2007.

ensuite la localisation des documents. Il est, donc, nécessaire d'utiliser une méthode appropriée, adaptée aux nouvelles technologies, pour les citer correctement afin de les décrire avec exactitude et de permettre au lecteur de les retrouver facilement.

Les sites que nous avons recensés essayent de répondre à ce besoin de normalisation dans les bibliographies qui contiennent des sources électroniques dans des textes écrits. Dans cette sélection de sites nous avons inclus des sites créés par des institutions canadiennes, belges, françaises et espagnoles.

1. *Comment citer un document électronique?*

<http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/doelec25.html>

Cette ressource, publiée dans le site de la bibliothèque de l'Université de Laval, au Canada, a été créée à l'origine par Rosaire Caron et est actuellement mise à jour par Robert Blanchet; actualisée régulièrement, la dernière modification date du 26-07-2006.

Ce texte fournit une méthode simple de citer des documents électroniques destinée à toutes les personnes (bibliothécaires, documentalistes, éditeurs, étudiants, professeurs, chercheurs, etc.) appelées à citer des documents électroniques dans le cadre de leurs activités. Cette méthode respecte les normes bibliographiques reconnues (ordre des éléments, ponctuation, utilisation des majuscules et des minuscules, etc.) et fournit en plus les éléments propres à la description des documents électroniques. Elle s'inspire des ouvrages suivants: Li, Xia, et Nancy B. Crane. *Electronic style: a guide to citing electronic information*; Turabian, Kate L. *A Manual for writers of term papers, theses, and dissertations*.

Étant donné que trop fréquemment l'on trouve sur Internet des documents manquant de référence à leur créateur, l'auteur de ce guide décrit de manière précise comment peut-on s'en sortir dans le référencement bibliographique tant si les informations requises sont présentes ou pas dans le document, telles que l'auteur, la date, le lieu de publication, le volume, la pagination, etc.

2. *Commission «Français et informatique»*

<http://users.skynet.be/ameurant/francinfo/validite/renseigner.html>

Dépendant de la Fédération de l'Enseignement Secondaire Catholique Belge, le site de la Commission «Français et informatique» est consacré à l'intégration de l'informatique dans l'enseignement du français. Dans ce site l'on trouve une page destinée à donner des indications sur le référencement bibliographique. Ce site prend les normes de la bibliothèque de l'université de Laval pour référencer les sites Web mais il ajoute quelques indications pour citer d'autres ressources provenant d'Internet telles que le groupe de News, les messages dans les groupes de News ou les messages de courrier électronique. La navigation dans ce site permet de consulter d'autres informations très utiles en rapport avec l'Internet comme source d'information no-

tamment des critères d'analyse et évaluation des sites web pour tester la fiabilité et validité des contenus.

Dernière modification de ce site en novembre 2003.

3. Guide de gestion des références bibliographiques. Rédaction et citation

<http://docinsa.insa-lyon.fr/refbibli/index.php?rub=01>

Site créé par Dalila Boudia et Fatima Nadji de l'INSA de Lyon prétend aider les étudiants de troisième cycle dans la rédaction de leurs mémoires de DEA et de Thèse.

Les références bibliographiques sont rédigées conformément à la norme NF Z-44-005 de décembre 1987 concernant les publications imprimées, livres et publications en série, leurs parties composantes (chapitres, articles) et conformément à la norme NF ISO 690-2 (Z 44-005-2) de février 1998 pour les documents électroniques, documents complets ou parties de documents.

Site très complet, il donne accès à d'autres guides de rédaction de citations de références bibliographiques sur le Web et à une liste de sites ou portails qui recensent les abréviations des titres de périodiques dans tous les domaines: sciences sociales, arts, humanités, mathématiques, biomédecine, sciences de la vie, ingénieurs, etc. Le lecteur y trouvera les liens directs à ces portails.

Dernière mise à jour de ce site en septembre 2004.

De nombreuses universités françaises offrent ce type de ressources à leurs étudiants de 3^{ème} cycle:

- Université de Tours: <http://www.scd.univ-tours.fr/bibli-web/bibli-lettres7-ref.asp>,
- Université Paris Sorbonne-Paris IV: www.e-cursus.univ-paris4.fr/fr/-IMG/doc/EXEMPLES_DE_PRESENTATION_DE_LA_BIBLIOGRAPHIE.doc,
- Université de Lille 3: http://www.scd.univ-lille3.fr/methodoc/Notices/plan_notices.htm
- Université de Lille 1: <http://www.univ-lille1.fr/bustl/index.php?idSection=2&idPartie=2&idTopic=4&idPage=6>
- Université Catholique de l'Ouest: http://australie.uco.fr/info/biblio-info/menu3/menu3_1/bus_normes_bibliographie.php ,
- Université de Bretagne-Sud: www.univ-ubs.fr/servlet/com.univ.utils.-LectureFichierJoint?CODE=1120058611290&LANGUE=0, etc.

4. Comment présenter des références bibliographiques

http://www-bu.univ-paris8.fr/web/bibliotheque/supports_formation/RefBiblio.html

Dans ce site l'on trouvera un cours créé par Dominique Filippi comme support de formation pour apprendre à présenter des références, à mettre en forme une bibliographie, à citer correctement des documents dans un rapport, un mémoire, une thèse, etc.

L'auteur donne réponse aux nombreuses questions posées par les jeunes chercheurs sur les principes de l'établissement des listes de références bibliographiques, et en particulier l'identification des éléments d'information à recueillir lors de l'exploitation d'un document; sur la rédaction des références bibliographiques pour les principaux types de document, tant imprimés comme électroniques.

5. ¿Cómo citar bibliografía?

<http://www.uc3m.es/biblioteca/GUIA/citasbibliograficas.html#textoselectronicos>

Nous considérons intéressant aussi de retenir une ressource en espagnol sur les citations électroniques qui pourrait être utile pour le lecteur de Cédille. L'université Carlos III de Madrid présente dans cette page quelques indications pour aider à l'élaboration et présentation des citations et des références bibliographiques des textes électroniques, des bases de données, logiciels informatiques, parties de textes, publications périodiques, bulletins de nouvelles, listes de discussion, et messages électroniques.

6. Extraits de la norme internationale ISO 690-2

<http://www.collectionscanada.ca/iso/tc46sc9/standard/690-2f.htm> (texte en français)

<http://www.ine.gob.mx/ueajei/publicaciones/download/criterios1.pdf> (texte en espagnol)

Cette partie de la norme ISO 690-2 énonce les éléments ainsi que l'ordre qui leur est prescrit dans les références bibliographiques relatives aux documents électroniques. . La Norme internationale ISO 690-2 a été élaborée par le comité technique ISO/TC 46, sous-comité SC 9 qui élabore les Normes internationales relatives à l'identification et la description des documents. Le texte complet de cette Norme peut être acheté des membres de l'ISO

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERTEN, Fernand *et al.* (1998): «Le référencement des informations Citer les ressources utilisées», in *Comment évaluer de manière critique les ressources issues de l'Internet*. [Consulté en ligne: <http://users.skynet.be/ameurant/francinfo/validite/renseigner.html>; 23/02/2007].

- BOUDIA, Dalila et NADJI Fatima (2001): «Guide de gestion des références bibliographiques. Rédaction et citation», in Doc'INSA. [Consulté en ligne: <http://docinsa.insa-lyon.fr/refbibli/index.php?rub=01>; 23/02/2007].
- CARON, Rosaire (2000?) «Comment citer un document électronique?» in Université Laval. Bibliothèque. *Site de la Bibliothèque de l'Université Laval*. [Consulté en ligne: <http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/citedoce.html>; 23/02/2007].
- FILIPPI, Dominique (1999): «Comment présenter des références bibliographiques», in Université Paris 8. Bibliothèque, (Consulté en ligne: http://www-bu.univ-paris8.fr/web/bibliotheque/supports_formation/RefBiblio.html; 23/02/2007].
- RASERO, Victoria (sans date): «¿Cómo citar bibliografía? », in Universidad Carlos III. Biblioteca. (Consulté en ligne: <http://www.uc3m.es/biblioteca/GUIA/citas-bibliograficas.html#textoselectronicos>; 23/02/2007].



ISSN: 1699-4949

n° 3, abril de 2007

Notas digitales

Recherches et expériences dans les blogs du *Campus Virtuel FLE*

Mario Tomé

Universidad de León

dfmmttd@unileon.es

Les weblogs, carnets web, cybercarnets ou blogs, en français «journal du web», constituent une alternative à la publication de pages web et ils ont été utilisés par les internautes comme un moyen d'expression de leurs idées, opinions ou créations. Un carnet web (weblog) est, littéralement, un journal de bord (*log*) sur la toile (*web*), organisé chronologiquement et permettant les réactions au contenu publié, grâce à la fonction «Commentaries».

L'utilisation des blogs en éducation a été favorisée par leurs remarquables potentiels didactiques, comme les suivants:

- Ils sont faciles à intégrer dans la pratique pédagogique par leur simplicité et flexibilité (édition et publication de contenus: textes, commentaires, images, discussion).
- Ils développent la communication, comme espace de dialogue libre, motivant et interactif.
- Le travail collaboratif et la construction de projets coopératifs sont renforcés.
- Les weblogs permettent le tutorat, l'évaluation et la mise en commun en transformant la relation entre l'enseignant et les étudiants.

* Artículo recibido el 20/02/2007. Aceptado el 1/03/2007.

Les carnets web ouvrent à de multiples applications pédagogiques dans l'enseignement des langues, et pour la classe de français langue étrangère (FLE) nous notons les suivantes:

- Ils intègrent des outils d'édition et de publication bien adaptés pour la pratique d'une langue étrangère: interface dans cette langue, élaboration de textes écrits, liens hypertextuels et lecteurs audio ou vidéo, enregistrement de séquences orales dans les blogs audio.
- Ils permettent la réalisation de différentes activités pédagogiques (tâches, scénarios ou projets individuels et collectifs) en relation avec la compréhension et la production écrite et orale.
- Ils ouvrent la classe et les enseignants vers des nouvelles dimensions et rôles (sélection et création des ressources, accompagnement et tutorat en présentiel ou à distance, évaluation et travail collaboratif).
- Les blogs audio, podcast et vidéoblogs renforcent les compétences communicatives langagières (compréhension et production orales) si importantes pour l'enseignement d'une langue étrangère.

Image 1: Tâche vidéo dans le blog *Campus Virtuel FLE*

Nos premières expériences d'utilisation de blogs de classe ont commencé en 2004 (*EDUfrançais2004* ou *Carnet FLE 2004*) et elles se poursuivent actuellement dans l'expérimentation avec les audioblogs et vidéoblogs (*Blog Audio Campus Virtuel FLE* ou *Audio Blog FLE 2007*). Nous remarquons les suivants:

- Le blog *Campus Virtuel FLE* (<http://www3.unileon.es/personal/wdfmmttd/blogFLE/>) rassemble les activités pédagogiques les plus significatives, ainsi que les commentaires et réalisations des étudiants des différents blogs du Campus Virtuel FLE pendant la période 2005-2007.
- Le blog *Audio Campus Virtuel FLE* (<http://www3.unileon.es/personal/wdfmmttd/LoudblogFLE/>) présente notamment les activités pédagogiques de compréhension et production orales, ainsi que les commentaires audio des étudiants qui ont été réalisés pendant la période 2005-2007.

Dans *Carnet FLE 2004*, weblog des étudiants faux débutants du cours *Segunda Lengua y su Literatura [Francés I]* (<http://www.blogg.org/blog-584.html>), les activités ont porté sur la compréhension et production écrites, autour de tâches de rédaction (présentation des étudiants, présentation de la ville ou région, raconter ses goûts), réalisation d'un scénario pédagogique (cyberallye) et des exercices de grammaire autocorrectifs; occasionnellement on a réalisé des tâches de compréhension orale (d'identification de phonèmes et dictées).

Dans *EDUfrançais2005*, weblog des étudiants de niveau avancé du cours *Lengua extranjera [Francés] y su didáctica III* (<http://edufle.canalblog.com>), les activités ont porté sur la compréhension et production écrites (consultation de ressources Internet avec des questions, scénarios pédagogiques –cyberallyes–, tâches sur la grammaire et l'orthographe) ainsi que sur la compréhension orale (dictées autocorrectives, écoute de chansons).

Le blog *Audio Blog FLE 2006* (<http://campus6.podomatic.com>) présente de nombreuses activités pédagogiques de compréhension et production orales réalisées par des étudiants du cours *Segunda Lengua y su Literatura [Francés I]*. Ce blog s'est poursuivi dans les blogs individuels audio des étudiants qu'on peut consulter dans les références bibliographiques du dossier *Blogs et Enseignement* du Projet FLENET (<http://flenet.rediris.es/blog/actiblog4.html>).

Le blog *Erasmus Campus FLE 2007* (<http://erasmus07.canalblog.com>) explore des outils et des tâches audio (compréhension et production orales) réalisées par des étudiants du programme Erasmus inscrits dans le cours *Lengua extranjera [Francés] y su didáctica III*: tâches vidéo (compréhension, rédaction et enregistrement audio); utilisation de «Jamglue» (communauté en ligne autour de la musique: création / mixage / partage); activités audio («A la découverte de la chanson française»).

L'intérêt et l'originalité de ce type d'expériences pédagogiques encore peu répandues s'appuient sur les aspects suivants:

- Activités, ressources, consignes et commentaires ouverts et consultables sur internet et non dans des espaces privés.

- Découverte des dimensions communicatives des weblogs dans des contextes réels et créatifs, dépassant la classe traditionnelle.
- Intégration des outils audio et vidéo pour favoriser la compréhension et la production orales chez les étudiants, si souvent oubliées ou remplacées par la pratique écrite.
- Mise en pratique des pédagogies constructivistes renforcées par les potentiels des TICE dans la nouvelle société de l'information et de la communication.

L'intégration des weblogs dans l'enseignement des langues favorise la communication réelle, le travail collaboratif entre les enseignants et les étudiants et le développement de contacts interculturels. Les blogs du Campus FLE (<http://fle-net.rediris.es/weblogs/blogsCV.htm>) actualisent plusieurs expériences à la recherche de la conjonction entre les pratiques langagières (compréhension et production orales et écrites) et les nouveaux outils multimédia (logiciels audio et vidéo, weblogs, podcasting, vidéoblogs, communautés de partage et collaboration).



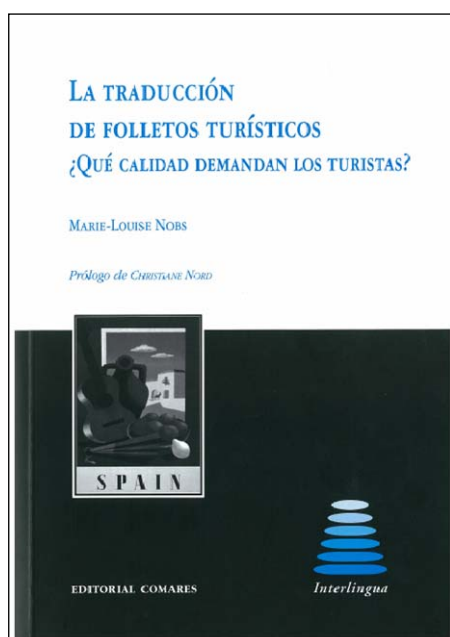
Image 2: Web des Blogs du *Campus Virtuel FLE*

Traduction des dépliants touristiques et qualité*

Marie-Ange Bugnot

Universidad de Málaga

mabugnot@uma.es



Le livre de Marie-Louise Nobs, intitulé *La traducción de los folletos turísticos. ¿Qué calidad demandan los turistas?* répond enfin à une question restée longtemps sans réponse dans le domaine de la traductologie. En effet, celle-ci concerne l'horizon d'attente, réel et non conjectural, du récepteur d'un texte-cible de dépliant touristique. Cette étude rigoureuse est donc d'un intérêt majeur pour les décideurs des régions d'accueil du tourisme, chargés de l'adéquation de la promotion touristique aux besoins des visiteurs, et bien sûr, pour les formateurs des futurs traducteurs.

En développant le besoin d'interdisciplinarité qui, depuis un certain nombre d'années, éveille un intérêt de plus en plus considérable aussi bien en traductologie que

dans les études de traduction, l'auteur a réalisé un travail empirique dont la méthode est empruntée aux Sciences sociales. Tout en étant la conséquence naturelle de

* A propos de l'oeuvre de Marie-Louise Nobs, *La traducción de los folletos turísticos. ¿Qué calidad demandan los turistas?* (Granada, Editorial Comares, coll. Interlingua, nº 54, 2005, 176 pág. ISBN: 8498360153).

l'approche théorique de la traduction comme action sociale, celui-ci a pour but l'appréciation impartiale et pertinente de la portée de la traduction dans le domaine promotionnel.

Pour cela, Nobs tient compte de cinq principes d'évaluation énoncés par des théoriciens éminents comme Beaugrande & Dressler, Nord ou Larose, parmi lesquels le "degré nécessaire de différenciation", emprunté à Hönig et Kussmaul, nous semble particulièrement décisif dans le contexte touristique. Ces principes sont suivis de l'analyse des paramètres d'évaluation qui répondent à des critères essentiels d'efficacité, de compréhension et de vérification.

Le chapitre quatre offre un aperçu des études théoriques et pratiques consacrées à la traduction des textes publicitaires publiées à ce jour, étant donné que l'auteur assimile *a priori* la nature des textes touristiques à celles des textes publicitaires sur la base de leur fonction dominante commune¹.

Dans les deux chapitres suivants, on trouve une exposition détaillée du processus d'élaboration du sondage. Les difficultés rencontrées et les limites perçues dans l'application de la méthode empirique, méthode dont le choix est également amplement justifié, concernent notamment les objectifs et hypothèses de base, la définition des concepts retenus, les paramètres de qualité, le type de visiteurs ciblé ainsi que leurs caractéristiques socioculturelles.

Il fallait bien sûr en venir aux résultats et à l'analyse des éléments recueillis, afin de pouvoir déterminer l'horizon d'attente d'un visiteur allemand concret (non résident, en visite de courte durée à Grenade, dont la langue maternelle est l'allemand, ayant lu un corpus particulier sur la ville). La validité de l'effet produit sur le récepteur par les divers codes et les autres composantes du texte-cible, tout autant que celle des conclusions qui en découlent, ne se limitent toutefois pas au contexte de référence. L'importance de cette étude réside dans le fait qu'elle servira de point de repère incontournable à d'autres travaux qui continueront la recherche dans le sens que Marie-Louise Nobs a déjà initié.

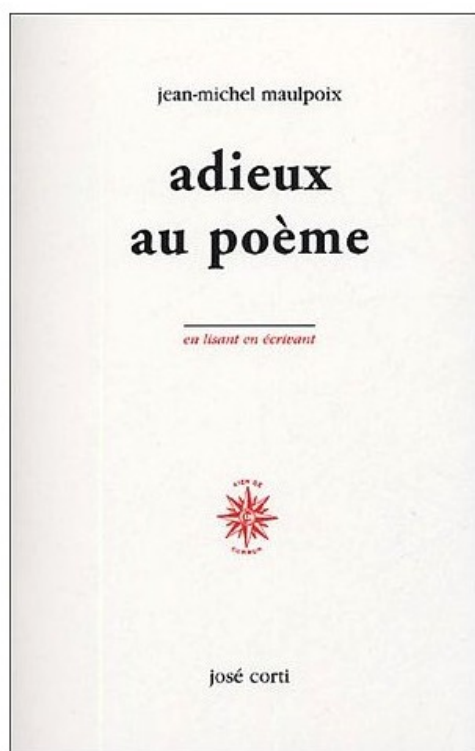
¹ Ma thèse, *Texto turístico y traducción especializada* (Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006), apporte des conclusions différentes à ce sujet.

Adioses que no son tales:
Adieux au poème de Jean-Michel Maulpoix

Evelio Miñano Martínez

Universitat de València

Evelio.Minano@uv.es



Con un título desalentador a primera vista para los amantes de la poesía, *Adieux au poème*, Jean-Michel Maulpoix (1952) consolida su trayectoria de ensayista y estudioso del género, después de, entre otros, trabajos sobre Michaux (1985), Réda (1986) y recopilaciones de ensayos e investigaciones como, por citar únicamente los más recientes, *Du lyrisme* (2000) y *Le Poète perplexe* (2002), que tienen una continuación en la obra aquí reseñada. Es imprescindible además recordar que Jean-Michel Maulpoix es también autor de una veintena de poemarios –y así los llamaremos pese al título de su último ensayo– desde *Locturnes* (1978) hasta *Pas sur la neige* (2004), que lo confirman como una de las voces originales de la poesía francesa actual, llamado incluso por Sara Druet (2002: 112) «chef de file du

nouveau lyrisme français», con la notoriedad editorial que supone para un poeta en vida, y relativamente joven, la reciente publicación de unas sus obras, *Une histoire de bleu* (2005) reeditada en la prestigiosa colección de bolsillo *Poésie/Gallimard*. Esta

trayectoria de Jean-Michel Maulpoix recuerda la de importantes poetas francófonos actuales que han desarrollado paralelamente a su poesía una labor de investigadores o ensayistas sobre la poesía y otras artes como Yves Bonnefoy o Philippe Jaccottet con los que, con una diferencia de edad significativa, comparte importantes características y sobre los que ha reflexionado en algunos trabajos. Con *Adieux au poème* (2005) y *Pas sur la neige* (2004) Jean-Michel Maulpoix se consolida pues, en nuestra opinión, como un claro referente tanto de la creación como de la reflexión sobre la poesía francesa en estos comienzos de milenio tan negativos para el género, si aceptamos literalmente el título de su último ensayo.

Jean-Michel Maulpoix comienza en el prólogo pintando un paisaje desolador para la poesía de comienzos del siglo XXI, aunque rápidamente matiza *qué tipo de poema* es el que toca a su fin: «*le poème, tissage de figures, objet de beauté, densité de faits de langue, respiration accélérée ou très lente*» (2005: 9). Precisamente, el prólogo y otros capítulos de la obra detallan el tipo de poema que ya se ha perdido, aunque también las posibilidades que siguen abriéndose a la poesía en el futuro. Porque, a fin de cuentas, *Adieux au poème* si algo intenta es recuperar un lugar para una poesía que no se resigna a la tumba que, paradójicamente, su propia modernidad poética le ha cavado limpiando al poema de sus faltas, liberándolo de la música y la imagen, sospechando de sí misma y del lenguaje cuando no rechazándose y abandonando antiguas razones de ser, como la belleza o la esperanza (2000: 11). Maulpoix no da nombres en su prólogo pero parece evidente que hace de algún modo responsable de ese desaliento a lo que, de modo general, podríamos llamar la «anti-poesía» –no se confunda con las «vanguardias»– aquella que, paradójicamente, pretende liberar la poesía de lo que, tal vez a fin de cuentas, es lo que realmente la constituye, por encima de las diferencias de épocas, culturas y estilos. Sin embargo, Maulpoix, en ese mismo prólogo anuncia ya uno de los vectores de ese renacimiento lírico que cree posible. No se trata de ningún modo de volver al «canto», a la palabra contundente, al poeta visionario que arrastra las masas hacia uno u otro destino porque es capaz de ver lo que otros no ven. No han pasado en vano ni la modernidad ni la llamada «postmodernidad» para este nuevo lirismo de que habla Maulpoix. En el prólogo se anuncia lo que constituye tal vez el pilar básico de las demás características de este planteamiento, desarrolladas en los capítulos siguientes. Acabado el universo con sentido y finalidad claros, ya sea por la muerte de Dios o de las abstracciones que lo han sustituido, asumiendo la finitud de lo real y por tanto, nuestra radical insatisfacción vital, Maulpoix convierte paradójicamente esa debilidad en fuente de energía con unas llamativas palabras: «*nous sommes doués d'un manque*» (2000: 13). Hemos recibido de algún modo pues la dádiva de una carencia que es nuestro más preciado bien y puede ser la fuente de nuestra creatividad –tanto poética como vital, añadiríamos:

Ce défaut est pourtant notre bien le plus précieux. Loin de nous y attarder tristement comme sur la marque indélébile de notre incomplétude et de no-

tre impuissance, il s'agit de l'accepter enfin sans amertume: le *négatif* ne nous prive pas du chant, il nous en révèle plutôt la beauté (2005: 13).

Así pues el prólogo de *Adieux au poème* sienta las bases del posible poema futuro, muy ligado al nuevo lirismo en que se busca Maulpoix y que desarrolla de algún modo en los capítulos siguientes. La idea básica radica no tanto en negar los límites de la poesía y del lenguaje, en un mundo descentrado donde nada asegura que la aventura humana tenga futuro, como en convertir esos límites mismos en un trampolín, un resorte que dé otra vez confianza en la poesía, pero eso sí conscientes siempre de esos límites y alertas para no caer en las mistificaciones del «Canto» mayúsculo. Maulpoix manifiesta también su deseo de que la esperanza, la belleza y la responsabilidad, cuyo declive ha verificado inexorablemente la modernidad poética, retornen al debate sobre la poesía.

Los capítulos de *Adieux au poème* tratan de lo que, al parecer irremediablemente, ha perdido la poesía, con una aproximación a la cronología de ese desastre en el ámbito francés, y de los pasos adelante que aún puede dar el género. Las reflexiones de Maulpoix, ya sean compartidas o no, apoyadas implícitamente en su propia escritura de poeta, constituyen en nuestra opinión un poderoso estímulo para todos los que, como creadores, estudiosos o docentes, se interesan por la poesía y en particular sobre la poesía francesa de fines del XX y principios del XXI, sobre la que, seguramente por la falta de perspectiva histórica, no abundan los estudios de conjunto. Y es que esas reflexiones nos permiten indagar en las diferencias, aunque también los ecos a veces, entre las corrientes que podríamos denominar *grosso modo* una «anti-poética» –rechazo de la belleza y la armonía, difracción o destrucción del sujeto lírico, explotación de las insuficiencias y contradicciones del lenguaje, etc.– y otra, sin volver como antes decíamos al «Canto» mayúsculo y la fe absoluta en la belleza o la armonía, «poética con reservas», en la que situamos al propio Maulpoix.

El capítulo «Il se fait tard» expone el proceso por el que se ha llegado a la situación actual, percibida como crisis por el autor. La actual falta de confianza en la poesía tiene su origen en la crisis del ideal poético romántico aunque, a pesar de ello, no es el siglo XIX sino la segunda mitad del XX quien ha puesto en tela de juicio el poema. Maulpoix liga esa crisis no tanto a un problema de escritura en su origen como a una nueva percepción de las relaciones entre el hombre y el universo. Así, en un universo sin orden y privado de trascendencia, el poeta pasa de ser el que «liga» las cosas a algo muy diferente:

Depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, qui vit naître la poésie moderne, le poème est ainsi devenu cet objet de la langue qui montre la *coupure*, ou qui insiste sur cette blessure, en ne cessant de rappeler la perte du divin et l'extrême solitude de la créature. Le poète n'est plus celui qui relie, traduit et relit inlassablement, tel un grand « herméneute », la Création. Il devient plutôt celui qui délie, transgresse et obscurcit (2005: 35).

Maulpoix muestra cómo a partir de esa situación, pasando por diversos poetas y no siempre en línea recta, se ha llegado a una escritura consistente en un trabajo «de déconstruction ou de destruction à la fois radical et violent où l'on voit la poésie se retourner contre son ancienne vocation à "arranger les choses"» (2005: 43), a la vez que, liberada de la moral, la pasión o la enseñanza, ha cundido poderosamente en el género el sentimiento de su inutilidad y soledad, tendiendo a replegarse en un territorio autónomo. Así, la poesía habría invertido su antiguo poder de «celebración» en poder de «destrucción». Sin embargo, pese a su visión crítica de este proceso, Maulpoix concluye proponiendo que el poeta incorpore, al menos en parte, una lección de la modernidad poética a su quehacer:

Sans doute est-il bienvenu qu'au lieu de larmoyer ou d'arranger les choses, il sache durcir le ton: qu'il aggrave le désenchantement et aiguise la lucidité, pourvu qu'il ne s'en tienne pas à la répétition mécanique du désastre mais trouve des fenêtres à ouvrir (2005: 51).

Los lectores de Maulpoix ensayista no pueden sino reconocer en estas palabras al poeta Maulpoix: poeta del desencanto de la realidad, de la finitud aceptada, pero que, como esas ventanas abiertas de que habla, acoge los breves momentos de plenitud, por precarios que sean, que la humilde realidad puede brindar y reconoce en él un impulso hacia lo absoluto, bajo diversas figuraciones, aun consciente de que nada definitivo alcanzará de este modo.

La postura de Jean-Michel Maulpoix podría parecer a algunos extemporánea, nostálgica de los grandes tiempos de la poesía –si es que los hubo alguna vez–, ignorante de tanta machacada *modernidad* y *postmodernidad*, en particular por la recuperación sin complejos que hace del término «lirismo» tan denostado después de los excesos lacrimógenos románticos. En el capítulo «Dans le tunnel de l'époque» responde a ello Maulpoix, apoyándose en Mallarmé o Michaux, con una concepción de lo contemporáneo como «un temps gigogne, un temps à tiroirs, déjà une mémoire», considerándose contemporáneo «de tout ce qui insiste en moi» (2005: 55). Un capítulo pues sumamente atractivo para los que piensan que, a fin de cuentas, tal vez la *postmodernidad*, e incluso *la modernidad*, tienen poco sentido como nociones universales ya que cada obra, en función de sus raíces y sus perspectivas, tiene su propia contemporaneidad y cronología de referencia. Por experiencia, podemos afirmar que, por ejemplo, es asombrosa la cantidad de personas, que siguen escribiendo sonetos «clásicos» por su forma en los foros de Internet.

También nos ha llamado la atención la fina reflexión de Maulpoix en el capítulo «Les pas du poète» sobre la incertidumbre y los interrogantes como parte sustancial de la poesía en albores del siglo XXI:

Moins chantante qu'interrogative, moins inspirée que questionneuse, la poésie moderne est un tissage de mots dans la perplexité. Par la précision de ses figures, elle entrouvre un peu la langue sur notre ignorance. Peut être dit

poète celui qui nous rappelle, dans le vif du langage, que ce monde n'est pas maîtrisé (2000: 83).

Como ya indicábamos, el nuevo lirismo de que habla Maulpoix no es ajeno a aportaciones sustanciales de la modernidad poética: entre ellas la incertidumbre y esas preguntas sin respuestas tan frecuentes cada vez que la poesía se pregunta por los enigmas de nuestra condición. Tal vez lo más original en Maulpoix sea precisamente no esa constatación, que podrían compartir muchos escritores, sino la paradójica tarea encomendada sobre esa base al poeta:

Faites en sorte que cette vie soit un peu moins absurde, voilà ce qu'on pourrait demander au poète. Ne l'embellissez pas artificiellement, ne nous trompez pas sur la vérité des choses, mais montrez-nous plutôt de quelle pâte nous sommes faits et combien il entre de rêve et de désir dans la compositions de nos jours (2005: 87).

En otras palabras, aunque el poeta no pueda aportar certidumbres ni respuestas y no deba deformar nuestra realidad embelleciéndola, los sueños y los deseos que forman parte del ser humano, aun cuando no puedan ser plenamente satisfechos, pueden entrar en su escritura. Así pues, tanto la finitud como la sed innata, sin posible satisfacción, por escapar de ella, ya sea en el Azul, el Todo, Dios o cualquier otra figuración de lo absoluto, pueden ser acogidas por el poeta. Otra vez nos encontramos con unas reflexiones que describen implícitamente el propio universo poético de Maulpoix.

Capítulos siguientes, como «La main à la plume», «Le savoir du poème» y «Un devoir à chercher» entran de lleno en la técnica misma de escritura, a la que se suman consideraciones incluso éticas, de esa poesía acorde con nuestro tiempo. De nuevo se produce una clara vinculación entre el Maulpoix ensayista y el Maulpoix poeta, pues en numerosas ocasiones la escritura es un tema de sus poemarios, objeto tanto de reflexión como de indagación analógica e imaginaria; es el caso, en particular, de *Chute de pluies fines* (2002) y de *Pas sur la neige* (2004). Las agudas reflexiones sobre este tema que desgrana Maulpoix no caben en esta breve reseña, por lo que señalaremos tan solo algunas de ellas. En primer lugar, es posible que no hayamos insistido suficientemente en que las propuestas de Maulpoix no son un retorno ni al pasado ni a la «pureza» de la poesía: al contrario, la poesía, impura, vive de cruzamientos y mestizajes al tiempo que es acogida por la prosa en el siglo XX (2005: 119). El ensayista considera que la poesía se aleja de la música en la medida en que, en el universo de la finitud, ya no es «un espace de conciliation ou de résolution mélodieuse des conflits». La armonía formal sedienta de música y perfección cuadra mal con una poesía que ya no pretende poder «charmer les monstres infernaux», una poesía en suma incierta e indagadora (2005: 120). Los lectores de la poesía de Maulpoix encuentran aquí la base teórica sobre la que se apoya el tipo de escritura que ha adop-

tado preferentemente en sus obras: una escritura que cruzando las fronteras del verso métrico, del verso libre y del poema en prosa se sitúa a menudo en la línea de demarcación entre poesía y prosa: «J'appelle poésie ce travail rythmé du langage qui s'inquiète du contenu et des possibilités de la prose» (2005: 121). Un buen ejemplo de ello lo constituye el último poemario de Maulpoix, *Pas sur la neige* (2005), donde el verso, sin métrica regular además, sólo aparece en la breve sección «Giboulées».

En conclusión, hay, según entendemos, varias razones para dedicarle atención a esta obra reciente de Jean-Michel Maulpoix. Por una parte, los lectores encontrarán aquí ideas esclarecedoras de los fundamentos, conflictos o desafíos, de una obra poética que ya tiene su lugar propio en las letras francesas. Además, encontrarán en esta reflexión ecos de los grandes poetas de la finitud, como Yves Bonnefoy o Philippe Jaccottet, y pistas para una parcial filiación entre estos y Maulpoix. Y no sólo eso: Jean-Michel Maulpoix, al tiempo que indaga en las causas de ese «adiós al poema», está aportando ideas para entender como una amplia corriente de la poesía francesa del último tercio del siglo XX y principio del XXI, las obras basadas en un reconocimiento de la finitud humana pero que no renuncian a cierta esperanza tanto vital como poética, aunque siempre como decíamos dentro de unos límites y con cierta desconfianza del artefacto formal poético. Y finalmente, el amante de la poesía –ya sea como lector, creador o investigador– encuentra reflexiones de hondo calado sobre la crisis del género, su panorama general y, en particular, razones para animarse pensando que esos «adieux», menos en realidad que un «au revoir», no son tales y que la poesía puede seguir evolucionando y sorprendiendo sin renunciar a ser poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

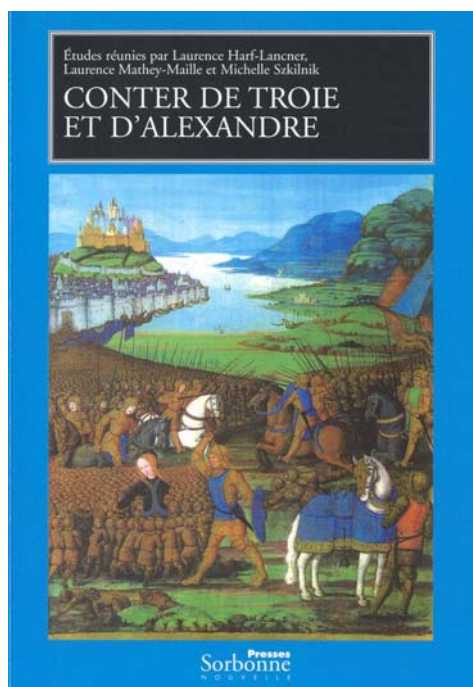
- DRUET, S. (2002) «Jean-Michel Maulpoix dans le domaine public de la poésie: une nouvelle quête d'impersonnalité», in Michael Bishop y Christopher Elson (eds.), *Contemporary French poetics*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp. 113-114.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1978): *Locturnes*, París, Maurice Nadeau.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000): *Le poète perplexe*, París, Corti.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2002): *Le poète perplexe*, París, Corti.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2004): *Pas sur la neige*, París, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2005): *Adieux au poème*, París, Corti.

Actualités en *matière antique*: pour Emmanuèle Baumgartner*

Carlos Pérez Varela

Universidade de Santiago de Compostela

fivarela@usc.es



Monmouth (...) Ce n'est pas une histoire romancée, ni un roman historique, comme les romans "antiques", c'est un roman déguisé en histoire»¹. Il ne s'agirait pas, en

Si la matière de Bretagne s'apparaît à nous, assez nettement, en tant que discours mythique justifiant la légitimité du pouvoir normand en Angleterre, il est vrai que la *matière antique* –celle de la guerre de Troie et d'Alexandre le Grand– a été souvent présentée par nos manuels scolaires comme littérature initiale, presque hésitante, une sorte de petit sentier vite remplacé, abandonné pour les attraits des grandes allées arthuriennes. L'*Histoire de la littérature française* de Roger et Payen n'arrive pas à la mettre en valeur: «Si le roman est une *histoire feinte*, le premier romancier occidental n'est pas l'auteur de *Thèbes*, ou ceux d'*Alexandre*, d'*Eneas* et de Troie, qui croient raconter des histoires vraies, mais bien Geoffroy de

* À propos de l'œuvre de Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik (2006): *Conter de Troie et d'Alexandre: pour Emmanuèle Baumgartner* (Paris, Editions Presses Sorbonne Nouvelle, 308 pp., 12 pl., ISBN 2878543599).

aucun cas, de «minimiser l'importance que les «romans antiques» ont pu exercer sur la formation du roman, mais il faut reconnaître que, si la première branche de *l'Alexandre* et les «romans» de *Thèbes* et d'*Enéas* sont antérieurs à l'œuvre de Chrétien de Troyes, il n'est pas prouvé qu'ils le soient au *Brut* de Wace².

D'une façon parallèle à celle du procès de mythification arthurienne, l'histoire de Troie servit aussi à la cause légitimiste anglo-normande. Comme nous le rappellent les mots d'introduction d'Emmanuèle Baumgartner, qui a abordé en profondeur cette question, Benoît de Sainte-Maure emprunta à Dudon de Saint-Martin l'idée des origines troyennes des Normands:

Dans son *Roman de Brut*, adaptation du texte de Geoffroy de Monmouth, Wace a repris et amplement traité le motif de l'origine troyenne des Bretons, descendants de Brutus, petit neveu d'Énée et «inventeur» de la (Grande-) Bretagne. En revanche, il ne signale nulle part dans son *Roman de Rou* l'origine troyenne des Danois-Normands, bien qu'elle lui soit indiquée par les sources qu'il partage, on l'a dit, avec Benoît. Lui paraissait-il difficile ou dommageable d'utiliser ainsi à tout-va la «filiation» troyenne? Suggérera-t-on alors que Benoît, quant à lui, a trouvé dans cette filiation une magnifique occasion, qui a échappé à son rival, de récupérer au profit de son patron et des Plantagenêt l'héritage troyen, annexé par les Bretons, en faisant le détour par les Danois-Normands? Et ce précisément à une époque où Henri II est en train d'asseoir son autorité sur l'Angleterre?³

Pour ce qui est de la forme, la *mise en roman* (Harf-Lancner) de cette *matière*, partant du texte latin de Julius Valère –lui-même traducteur du Pseudo-Callisthène– va demander un travail d'expérimentation très important. La recherche, de la part des auteurs, des ressources littéraires adéquates à ce récit héroïque, les amène d'abord à entremêler roman en vers et chanson de geste, au XII^e; le siècle suivant les verra, par contre, se pencher sur les techniques du roman en prose.

Face à Charlemagne et Roland, à Tristan et Perceval, la question se pose sur la fortune médiévale d'Alexandre le Grand comme héros littéraire. Il ne sera d'aucun point négligeable son caractère païen, qui rendrait difficile le recours à ses exploits comme modèle guerrier ou chevaleresque.

Emmanuèle Baumgartner nous rassure, cependant, sur ce que le Macédonien incarnait aux yeux de son public. Une éducation telle que la sienne, dirigée par Aristote lui-même, combinée avec ses réussites militaires, composait un ensemble suffisamment attirant, un véritable «miroir du prince».

¹ Jacques Roger et Jean-Charles Payen (1969), *Histoire de la littérature française, T. I. Du moyen âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin (Collection U), p. 43.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Emmanuèle Baumgartner, «Les Danois dans l'*Histoire des Ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure», *Le Moyen Age*, 3-4, t. CVIII, 2002, p. 493.

L'Orient comme destin d'Hercule, Babylone symbole de l'orgueil – confondue avec Babel–, l'expédition en Inde, la guerre évitée contre les Amazones... autant d'images exotiques incitatrices de l'imagination des lecteurs de l'époque.

Une analyse de l'intertextualité entre la matière troyenne et les *Métamorphoses* ovidiennes (Anna-Maria Barbi) sert aussi à nous introduire dans l'actualité des études, de plus en plus nombreuses et profondes, sur l'*Ovide moralisé*, texte en vers d'auteur incertain qui vient d'être brillamment expliqué par Marylène Possamaï-Pérez⁴.



fig.6 : Alexandre réchauffe un soldat malade (fol.44r), sans rubrique, Chantilly, Musée Condé, © RMN, © René-Gabriel Ojéda

De la même manière, Christiane Veyrard-Cosme nous montre l'*Alexandre* inspireur du discours théologique en latin au XII^e siècle, au temps qu'elle traduit et commente l'*Homélie XVI* de Godefroid d'Admont.

La lecture des images a aussi sa place dans le volume: Maud Perez-Simon met en rapport discours politique et représentation du corps (*v. fig.*), nous montrant sur un manuscrit enluminé du *Roman d'Alexandre* –daté vers 1470-1475–, la finesse avec laquelle les nouveaux motifs des illustrations engagent le lecteur vers une interprétation idéologique voulue, celle de l'opposition des bons et des mauvais gouvernants;

⁴ Marylène Possamaï-Pérez (2006), *L'Ovide moralisé: Essai d'interprétation*, Paris, H. Champion. Ce relevant ouvrage, qui mériterait bel et bien d'un compte-rendu à part, nous montre comment les *Métamorphoses* ovidiennes, traduites en français par un auteur possiblement franciscain, furent adaptées aux buts de la prédication en langue vulgaire.

Marie Jacob, de sa part, nous découvre l'iconographie du manuscrit 24920 de la BNF.

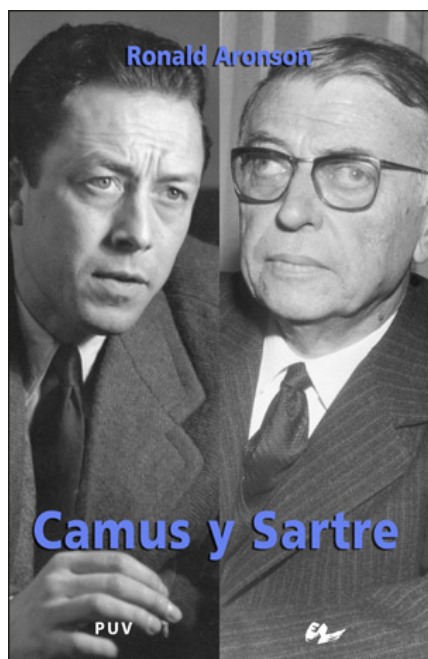
Dédié à la mémoire d'Emmanuèle Baumgartner, la publication de *Conter de Troie et d'Alexandre* a précédé de très peu le Colloque *Des Tristan en vers au Tristan en prose- Hommage à Emmanuèle Baumgartner* tenu à Paris les 8, 9 et 10 mars 2007.

¿Un «Camus-Sartre»? : una pregunta mantenida*

Guillermo Quintás Alonso

Universitat de València

Guillermo.Quintas@uv.es



La cultura académica de nuestras facultades de filosofía ha respetado la autobiografía. Es más, ha singularizado en la formación de sus alumnos esos escritos en los que se traza “un itinerario filosófico” y se razona una propuesta; no podía ser de otro modo si evocamos nombres como los de R. Descartes, R.G. Collingwood, o bien otros más próximos, pero menos conocidos en razón de sus autobiografías, como es el caso de José Gaos (*Confesiones profesionales*) o Fernando Montero (*Caminos sobre la mar*). Ahora bien, esa misma cultura no ha favorecido estudios de textura biográfica; ha primado estudios académicos de formas más indefinidas, más tolerantes con la erudición y, por supuesto, que no guardan conexión alguna con la lógica del relato:

estudios sin protagonistas y con sólo autoridades; estudios sin tiempos y con sólo fechas; estudios que se encostran sobre los textos originales y llegan a generar que la

* A propósito de la obra de Ronald Aronson, *Camus y Sartre* (Traducción de Juan Pérez Moreno. Valencia, Publicacions de la Universitat de València y Editorial de la Universidad de Granada, 2006, 340 págs. ISBN: 8437064333).

acogida de esos textos originales sea difícil o nunca llegue a tener lugar fuera de los círculos profesionales. Por ello es doblemente significativo que el estudio de Ronald Aronson, *Camus y Sartre*, haya sido editado y, lo haya sido, formando parte de la colección “Biografías”, verdadero alarde de conocimiento, buen gusto y buen hacer editorial.

Esta ausencia de estudios biográficos me ha resultado más perceptible, ilustradoramente llamativa, al progresar en la lectura del estudio de R. Aronson por cuanto evidencia la pertinencia de la lógica narrativa para articular desde “el complejo y trágico relato de una amistad y de su fin” una historia llena de contenido doctrinal y que, superando el dato personal al integrarlo en una estructura narrativa, nos traslada los problemas con los que la teoría y praxis de izquierdas se sigue enfrentando en nuestros días. Por ello, el relato que ha diseñado Aronson nos parece que no es excluyente de otros en los que, por ejemplo, se ha pretendido analizar “el proyecto común de crear una izquierda independiente”, dar “cuenta de una disputa nacional” (R. Aron) o someter a nuestra consideración “los asuntos candentes de nuestro tiempo” (F. Jeanson). El relato de unas relaciones y una ruptura, tal y como ha sido construido por Aronson, no nos parece que se defina frente a otros¹, ni se reduzca a un conjunto de anécdotas en torno a esa ruptura; esos otros relatos cabe integrarlos dentro de la historia que Aronson, conocido el final de una relación Camus-Sartre y otros relatos que han hecho tema de esa relación, califica como “la historia real con sus detalles fascinantes y dolorosos” (p. 18). Es más, ha de reconocerse que el uso que Aronson hace de las fuentes primarias y secundarias (¡hay hasta siete biografías y todas básicas!) es verdaderamente ejemplar; consigue algo de muy difícil factura: no ahogar el relato en erudición y, a la vez, facilitar la liberación de los textos de Camus y Sartre de la literatura secundaria. Por ello, se hace justicia al texto al afirmar del mismo que lleva a término una labor de liberación, de replanteamiento de los problemas asumidos por Sartre y Camus. Así pues, todo un ejemplo a seguir.

Para quienes abrimos las páginas de *L'être et le néant* dentro de una universidad ubicada fuera de “su tiempo”, sólo podemos lamentar haber considerado las obras de Sartre y las de Camus de conformidad con la jerarquización² que de las mismas hizo la cultura académica. La lectura del estudio de Aronson hace inevitable la censura de esta jerarquización que supuso tanto el haber primado una lectura de Sartre que obedecía al deseo de analizar cómo se lleva a término “la reducción del

¹ Así, por ejemplo, es complementaria de la de R. Aronson la lectura de *Memorias* de Raymond Aron (Madrid, Alianza Editorial, 1985. Traducción de Amanda Foros y Javier Setó de la edición original de 1983).

² La opinión de Aronson es clara a este respecto y, por supuesto, permite apreciar el inmenso error de nuestra “academia”: “No se puede hacer ninguna distinción entre la obra literaria, filosófica y política de Sartre y la de Camus; las ideas más profundas se fusionan con la política, derivan de ella y la alimentan” (pp. 315-316).

existente a la serie de las apariciones que lo manifiestan”, como el haber relegado a un segundo puesto a un Camus que fue abandonado por los filósofos en la proximidad de los literatos³ y, por ello, no fue retenido con especial entusiasmo por la filosofía académica. Aronson, corrigiendo tal jerarquización y restableciendo la igualdad entre Camus y Sartre, nos devuelve a un pensamiento que se desarrolló con pasión y lucidez al hacer cuestión de aspectos verdaderamente sustantivos para ellos y para todos nosotros: “Los asuntos más profundos que motivaron y dividieron a los dos escritores todavía se hallan entre nosotros” (p. 317). El lector de esta biografía se verá obligado a juzgar acerca de la veracidad de esta afirmación.

Asimismo, el lector de Aronson acordará con él que “el argumento de su biografía está fundado”, basado “en pruebas consistentes” (p. 13). Al lector de esta referencia no le desvelaremos ese argumento porque deseamos que llegue a ser lector de *Camus y Sartre*. Nos basta con acentuar que la biografía posee un argumento y que lo verdaderamente ejemplar es la opción que Aronson adopta para indagar y construir esas “pruebas” sobre las que articula el relato, pues no “asume que la clave del relato” (p. 20) surja de otras biografías, memorias o incluso de los propios testimonios que Sartre o Camus pudieron emitir de sus relaciones. La clave del relato la arranca de “una fuente primaria en la que no se ha reparado...: los textos publicados de Sartre y Camus” (p. 20). La razón de esta opción es clara: “Sartre y Camus vivieron en sus escritos, y los escritos son la fuente principal de la historia de la relación” (p. 20). Una triple consecuencia se articula con esta opción fundamental del biógrafo que sólo nos cabe compartir. Por una parte, siendo esta la forma de articular las pruebas, se sigue la misma necesidad de esta biografía, pues es en este momento cuando disponemos de unas fuentes primarias completas y, además, no estamos “ubicados” donde lo estuvieron Sartre y Camus, la Guerra Fría. Por otra parte, los personajes de esta biografía (R. Aron, A. Gide, F. Jeanson, A. Breton, R. Char, A. Koestler, M. Merleau-Ponty, S. Beauvoir, etc.), sea cual fuere su proximidad a Sartre o Camus y sea cual fuere su activa presencia en la vida social de Francia⁴, sólo ganan una presencia marginal; sus

³ Hay autores que, en modo alguno, se comparten con los literatos. Recuérdese la obra de Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo* (Madrid, Gredos, 1961). El volumen I se abre con la exposición de Camus. Por otra parte, si se recuerda el trabajo de José Ferrater, *La filosofía en el mundo de Hoy* (Madrid, Revista de Occidente, 1963, 2ª ed.). Se apreciará que en el capítulo II, “Las tres filosofías”, recoge el nombre de Sartre como uno de los nombres que un filósofo de París, Roma o Bonn consideraría que goza de “crédito” en nuestra materia. Camus, por supuesto, no figura en tal lugar; es más, no está incluido en el Índice de Nombres de la obra que, por otra parte, es prolijo.

⁴ El protagonismo de Camus y Sartre es reiteradamente marcado o sugerido. Como significativa cabe recoger la siguiente afirmación: “Cualquier intelectual político francés, al intentar encontrar una dirección entre 1944 y 1951, se hubiera enfrentado con Sartre y Camus... Nadie de este ámbito podía pensar en los asuntos contemporáneos sin considerar a estos escritores” (p. 180). Del existencialismo llega a afirmar que “se había convertido en la primera moda mediática de la posguerra” (p. 73).

opiniones y comentarios se ven afectados en igual forma y en razón del argumento que Aronson despliega⁵. En sentido propio no son personajes de esta biografía porque su actividad y testimonios en ningún momento tienen la virtud de invertir, dirigir o modificar la acción; aparecen y reaparecen con discreción, son llamados a escena de modo que se sepan como algo que sobrevino en un diálogo, cordial o acre, que Sartre y Camus mantuvieron. La anécdota no tiene lugar en esta biografía y “la historia real” no sólo incluye la amistad entre Camus y Sartre, sino también y sobre todo la interacción de Camus o Sartre con la resistencia, el comunismo, el colonialismo, etc. Ello explica los desarrollos que Aronson despliega y que son pautados por las argumentaciones de uno u otro texto. Finalmente, por haber tomado la opción de fundar el análisis de la relación Camus Sartre a partir de sus textos, momentos fundamentales de esta biografía ganan la categoría de otros tantos estudios monográficos de una u otra obra de Camus o de Sartre. Este es el caso, por ejemplo, del análisis realizado de *L’homme revolté* que merece ser destacado (pp. 175 y ss.) por abundar en motivos de reflexión para nosotros y por afirmar que pretende responder a una pregunta que también Sartre enfrentaría en *Critique de la raison dialectique*: “¿Cómo una revolución que apunta a la emancipación humana provoca el infierno en la tierra?” (p. 311). Quizás por haber desplegado una lectura tan sugerente y ajustada a las realidades de aquellos años, Aronson hubiera debido evitar la manifestación en la que nos traslada su pretensión de contar la historia “sin posicionarse” (p. 19) y, por supuesto, tampoco debiera haber cerrado su prólogo trazando el siguiente horizonte de actividad para su lector: “Ahora es el momento de escuchar” (p. 20). No puede requerir tal actitud del lector cuando, por otra parte, ese mismo lector está siendo testigo del modo en que construye esta biografía que, según el mismo decir de Aronson, lo hace con “comprensión, simpatía y crítica” (p. 16); el lector debe compartir con Aronson, al menos, esas actitudes y modo de proceder. No cabe limitarse a escuchar cuando se pasa a ser lector.

La tarea de reconducir a posibles lectores de esta referencia a la lectura de *Sartre y Camus*, identifica otro importante motivo en algo fundamental, dado que estamos ante una biografía que relata algo cuyo final ya nos es conocido: una ruptura. Conocido el final, toda historia pierde mordiente y parece desvirtuarse; ésta no, porque mantiene un texto que alienta y favorece una intriga. Estoy seguro de que el lector de esta biografía no podrá acallar una pregunta a medida que progresa en la lectura de esta biografía; es una pregunta que surge desde el primero de los capítulos, que

⁵ En casos como el de Simone de Beauvoir, sus memorias son consideradas como “inevitablemente parciales [...] Están guiadas por [...] preservar su relación con Sartre, presentar una imagen positiva de la misma, y proteger a éste” (p. 35). Aronson minimiza el valor de sus referencias en diversos lugares y de forma categórica con afirmaciones del siguiente tipo: “al buscar el origen de la ruptura de una manera que culpara al argelino...” (p. 99).

se hace inevitable a medida que ajusta la caracterización de una u otra actividad de Sastre o de Camus y que, en consecuencia, está claramente instalada en el núcleo del argumento de esta biografía: ¿Por quién está tomando Aronson partido? ¿Por Camus o por Sartre? Esta pregunta no debe identificarse con otra a la que se refiere Aronson en el Epílogo: “Quién de los dos hombres ‘había ganado’..” (p. 313). Al lector de esta referencia y posible lector del trabajo de Aronson he de decirle que la primera de las preguntas puede no llegar a tener respuesta, ser exclusivamente una pregunta que genera el relato al lector, pero no del relato. Una pregunta que, en definitiva, favorece más la sorpresa y el giro final que se registra en las últimas páginas. La segunda pregunta supone que como lectores nos situamos “dentro de la disyuntiva política [...o/o...] que ha impedido analizar la relación de Camus y Sartre durante cincuenta años” (p. 313). Ahora bien, esa primera pregunta es una pregunta que se mantiene como pregunta, que el lector no creo que se deba responder aunque todo parezca ponernos en la pista del partido que Aronson tomará.

La pregunta que alienta la intriga se funda sobre las caracterizaciones de Camus y de Sartre. Aronson utiliza para ello una serie de contrarretros que pueden tener en la mayor parte de los casos el valor de una simple subordinada, pero que marcan la diferente consideración que Sartre y Camus poseían, por ejemplo, de la política durante los primeros años de su amistad en los que la política impregnaba el último y más secreto espacio de vida de los europeos; así, se habla de un Camus “veterano en diversas guerras políticas” y se contrapone con un “poco más o menos principiante Sartre” (p. 41). Es más, no ahorra comentarios del siguiente tipo: “Sartre fue a la Alemania nazi (1933-34) en busca de un camino filosófico para encontrar la realidad, mientras muchos de los intelectuales alemanes huían del país”. Y todo ello porque a Camus, desde los inicios de su actividad literaria, la política “le parecía algo natural” mientras que Sartre la consideraba “como algo totalmente aparte” (p. 48). Otros contrarretros presentan “un Camus que se agría con la fama”, mientras que Sartre “la tomó de manera más fácil, quizás porque siempre había dado por sentada su genialidad” (p. 75); en otros momentos se presenta directamente a un Camus que es considerado “periodista habilidoso, voz fresca con un nuevo concepto de la política” (p. 94), o bien se reivindica para Camus y en lo fundamental la autoría de un documento que suele atribuirse a Sartre por ser uno de los firmantes (p. 144), o bien se deja constancia que “tras su discreción reside su sentido característico de la moderación” (p. 211). En definitiva se aprecian en la persona y conducta de Camus aquellas virtudes que hacen apreciable en general a las personas⁶. Lo que en ningún caso se localiza en un par de páginas son juicios sobre la actividad de Camus que sean equiparables a los que dedica a Sartre. Me refiero, por ejemplo, a momentos en los que

⁶ Al referirse al argelino en el epílogo lo hace en los siguientes términos: “siempre fue una persona visiblemente sensible, sufridora, insegura y vulnerable” (p. 313).

abre cada párrafo de una página con una afirmación del siguiente tipo: “Sartre despeleja públicamente a Camus”, “Sartre utilizó maliciosamente la amistad como un arma en conflicto”, “la primera mitad de la carta es un ataque malicioso a Camus” (pp. 206-07).

Pues bien, todas esas anticipaciones fundadas sobre testimonios como los recogidos sólo hacen más relevante el modo en el que Aronson ha biografiado la relación de ambos pensadores y hace servir esta biografía a la defensa de una pregunta: “¿Un Camus-Sartre?”. Así pues, la biografía no sirve a la toma de posición por uno o por otro autor; sirve a la postulación para nuestra época de un “nuevo intelectual” al que le atribuye el “iluminar la violencia sistemática de hoy en día al mismo tiempo que aceptaría el desafío de organizar una lucha eficaz contra ésta sin crear nuevos males”. Ese Camus-Sartre puede ser “un patrón para los seres humanos”, “una encarnación abstracta de lo que exactamente se necesita en nuestra situación” (p. 317). Quizás la necesidad de buscar ese patrón llevó a Aronson a plantearse esta biografía. En cualquier caso, vista su factura, cabe afirmar que bien ha valido la pena.

A este lector le quedan abiertas varias preguntas; una de ellas creo que debo darla a conocer: ¿Se han desvanecido, tal como cree Aronson, los asuntos específicos que dividían a los dos hombres o simplemente estamos ante variaciones más o menos importantes de ese viejo y cercano orden que fue objeto de las reflexiones de Sartre y Camus? En cualquier caso, cabe pensar ese “patrón”, pero asumiendo que ello conlleva aceptar que “no se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas”⁷.

⁷ Max M. Horkheimer & Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 55.